

# ***EU PERTENÇO A UM GRUPO DE SERES MALDITOS: DAS REVOLUÇÕES DOCUMENTAIS E DA REVELAÇÃO DE SANTIAGO***

## ***I BELONG TO A GROUP OF CURSED BEINGS: ON THE DOCUMENTARY REVOLUTIONS AND ON THE REVELATION OF SANTIAGO***

**Olivia Scarpari Bressan**

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Orcid:<https://orcid.org/0000-0002-4984-6854>

**Resumo:** O artigo a seguir pretende evocar o método do documentário participativo proposto pelo antropólogo Jean Rouch e investigar a influência da escola participativa em *Santiago* (2006), obra de João Moreira Salles. Também busca compreender de que forma a adoção da metodologia participativa foi essencial para que o diretor conseguisse montar seu filme depois de tantos anos de bloqueio criativo. Ainda que tenha dedicado várias diárias em 1992 gravando com Santiago, o antigo empregado da mansão dos Moreira Salles e protagonista do filme, é apenas em 2004 que o diretor chega à conclusão de que ele precisaria se colocar também como personagem, contar de que maneira sua história como um homem abastado se relaciona com a do mordomo. Salles, então, decide se expor em primeira pessoa no documentário, admitindo seus erros e acertos durante as gravações. Mesmo que a produção do documentário tenha feito de Santiago um personagem incontornável na cinematografia brasileira, o que se pretende perscrutar nesse artigo são os ganhos do filme em revelar o jogo de cena e, ao fazer isso, colocar em debate as implicações éticas e políticas do cineasta com sua câmera, as relações hierárquicas estabelecidas entre documentarista e documentado.

**Palavras-chave:** João Moreira Salles; Jean Rouch; Documentário participativo; Documentá-

rio brasileiro.

**Abstract:** The present article intends to evoke the participant documentary proposed by anthropologist Jean Rouch and it investigates the influence of the participant school in *Santiago* (2006), work of João Moreira Salles. It also tries to comprehend how the adoption of the participative methodology was essential for Salles to edit his film after so many years of creative block. Even if he has dedicated several hours of shooting along with Santiago in 1992, a former employee of the mansion of the Moreira Salles' family and the protagonist of the film, it is only in 2004 that the director reaches the conclusion that it would be necessary to also portrait himself as a character, in order to expose in which manner his story as a wealthy man relates to the butler. That way, Salles decides to disclose himself in the first person, admitting his mistakes and successes during the shootings. Even though the production of the documentary led Santiago to become an essential character of Brazilian cinematography, what it is scrutinized in this article are the gains on revealing the nature of the playing and, by doing that, to put in debate the ethical and political implications of the filmmaker with his camera, the hierarchical relations established between the documentarist and who is documented.

**Keywords:** João Moreira Salles; Jean Rouché; Participative documentary; Brazilian documentary.

## INTRODUÇÃO

Quando o cineasta Jean Rouch falou que o documentário era sinônimo de *cinéma vérité*, ou *cinema verdade*, quis dizer que não se trata de discutir se o relato do personagem é fidedigno ou não, mas o quão rico é o encontro no momento em que se filma. Se há verdade, é a verdade de uma forma de interação, que não existiria se não fosse pela câmera. Tal premissa tem sua gênese na longa tradição documental que, a partir dos anos 1960, bebe da antropologia, sociologia e de suas experiências com a observação participante. Funciona assim: o pesquisador vai a campo, participa da vida de outras pessoas, habitua-se, corporal ou visceralmente, à forma de viver em um determinado contexto, e então, reflete sobre essa experiência usando métodos de recepção. Mas, até chegarmos a esse estágio de concepção teórica, o documentário empreende voos cheios de decolagens e arremetidas com movimentos, periodizações e modos de produzir.

## O DOCUMENTÁRIO ALÇA VOO (E VAI PARAR NA SIBÉRIA)

A rigor, o primeiro documentário realizado na história foi *Nanook, o esquimó*, dirigido por Robert Flaherty e lançado em 1922. A história dessa produção é, no mínimo curiosa, e evidencia bastante os paradoxos ligados ao documentário. Sua produção teve que ser reencenada, já que Flaherty incendiou seu próprio rolo de filme, feliz em terminá-lo, acendendo um cigarro desastrado. Obcecado pelo que seria, de fato, um marco na história do cinema mundial, Flaherty voltou ao Norte do Canadá, recontatou o esquimó que protagonizou o filme: pediu que ele fizesse tudo outra vez para gravar novamente o filme. Esse foi um dos vários constrangimentos pelo qual passou Nanook durante o processo, tendo que, inclusive, aprender a arpoar especialmente para a produção, já que, em meados do início do século XX, a maioria dos esquimós já havia adotado o fuzil para caçar.

*Nanook* inaugura o gênero documentário, contribui para o registro antropológico, mas não só, pois seu lançamento instaura muitas perguntas que acompanharão intrinsecamente a natureza da produção documental: o primeiro documentário da história é realidade ou ficção? Encenado ou espontâneo? Quais são os limites éticos de uma produção cinematográfica quando se lida com não atores? E que tipo de relação hie-

rárquica é estabelecida entre documentarista e documentado?

As primeiras experimentações que levaram *Nanook* a ser feito remontam também a essa barreira indistinta entre ficção e não ficção. Para Bill Nichols (2001), em seu *Introdução ao Documentário*, há pouca diferença entre o filme sobre o esquimó e as primeiras gravações dos irmãos Lumière, no final do século XIX, que mostram a saída dos trabalhadores (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, 1895*) ou os breves minutos de um bebê comendo enquanto é filmado, em *O almoço do Bebê (Repas de bébé, 1895)*. O impulso de documentar parece ser o mesmo, ainda que, em um espaço de vinte anos de experimentações e descobertas, houvesse maior cuidado e refinamento na montagem. A produção cinematográfica estava marcada pelo que Nichols (2001, p. 121) chama de “cinema de atrações”, definida pelo pesquisador como “uma sucessão de imagens e cenas, como se dissessem pouco mais que ‘não é incrível?’” (ibid., p. 122)

Ainda, segundo Nichols (ibid., p. 121), durante esse período, ao cineasta e ao documentário carecia a marca de autoria:

A voz do cineasta estava perceptivelmente silenciosa. A descoberta de um mundo de celuloide notadamente semelhante ao mundo físico convidava-nos a contemplar o que a câmera podia exibir. O ponto de vista distintivo ficava em segundo lugar. Louis Lumière enviou dezenas de operadores de câmera mundo afora, armados com seu recém patenteado cinematógrafo (uma invenção que não só filmava como uma câmera moderna, como também servia para revelar e projetar o filme!). Lembramos os nomes de apenas um punhado deles. Importava mais o que filmavam do que como filmavam.

Apenas na década de 1920 é que tentativas que incluíam uma voz autoral começam a despontar no cinema. Os cinegrafistas passam a se assumir cada vez mais cineastas e se perguntam qual o espaço para o desejo do artista e suas idiossincrasias do olhar, se tudo o que se deseja é uma cópia perfeita? Assim, entra em cena a experimentação poética no cinema, originária, sobretudo, do cruzamento do cinema com as diversas vanguardas modernistas do século XX. Artistas impressionistas franceses como Marcel Duchamp (*Cinema Anêmico, 1927*), Jean Epstein (*L'affiche, 1925*), Abel Grace (*La roue, 1922*) e do americano Man Ray (*O retorno à razão, 1923*), o brasileiro Alberto Cavalcanti (*Apenas as horas, 1926*), os espanhóis Luís Buñuel e Salvador Dalí (*Um cão andaluz, 1928*), entre outros, formam a ideia de um ponto de vista ou voz original, que rejeitasse à subordinação da perspectiva da exibição de atrações

ou à criação de mundos fictícios. Esse trabalho muitas vezes começou com imagens fotográficas da realidade cotidiana, como as fotografias manipuladas de Man Ray.

Nesse período, despontam produções bastante abstratas como a do experimentalista holandês Joris Ivens, que retrata a sinestesia do olhar em um dia de chuva na cidade (*A chuva*, 1929) ou quando filma os detalhes de uma ponte sob diferentes ângulos e sua simbiose com a metrópole (*A ponte*, 1928). Esse momento ainda é marcado, segundo Nichols (2001), pelo surgimento do conceito de *fotogenia* na França e o de *montagem* na União Soviética, os quais permitiram que a voz do cineasta passasse para primeiro plano.

A partir da década de 30, com o recrudescimento das guerras e as consequências da depressão de 1929, surge a intenção documental de explicar o mundo e de propor soluções para contextos intrincados. Cresce, então, uma tendência em fazer documentários sobre assuntos históricos e políticos, exprimindo pontos de vista bem marcados através da exposição e observação de imagens. Sobre esse tipo de produção, o documentarista João Moreira Salles (2013) em debate<sup>1</sup> com outros profissionais da área, incluindo a documentarista Petra Costa, no Itaú Cultural, pontua:

De certa maneira, a história estragou o documentário. Nessa fase, os documentaristas se sentiram obrigados a explicar o mundo e a consertar o mundo. Surgiu, então, o documentário de natureza social, com narração na terceira pessoa, que se pretendia objetivo, como se mostrassem: ‘assim vivem as pessoas que sofrem, assim vivem as pessoas que têm frio, que não tem emprego, que têm fome e esses são os remédios para consertar essa situação’, que é o documentário que domina o gênero até hoje.

Para Bill Nichols (2001, p. 144), esse tipo de documentário “ênfatisa a impressão de objetividade e argumento bem-embasado. O comentário com *Voice-over* parece literalmente “acima” da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver com elas”. Tanto o documentário que informa, expõe situações, quanto aquele que apenas observa de maneira pretensamente imparcial geram muitas discussões a respeito da presença da mediação da câmera. Mesmo que o diretor adote uma postura observadora, sem interferir, como uma “mosquinha na parede”,

1 Transcrevemos as falas de Salles neste evento, pois representam importante contribuição para o escopo argumentativo deste trabalho. In: Elena – Debate no Itaú Cultural São Paulo com Petra Costa, João Moreira Salles e Daniela Capelato. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VjnZo51Blx8>. Acesso em 03 dez. 2021.

será mesmo que o que vemos no produto final seria diferente se a presença do cineasta fosse mais facilmente reconhecida? Que ideia de verdade é essa que os documentários querem encontrar?

A discussão surge ainda com mais força a partir de um marco para o gênero, *O triunfo da vontade* (1935), dirigido por Leni Riefenstahl, cuja estreia se deu no 6º Congresso do Partido Nazista. Premiado na França, Suíça e Estados Unidos, o filme é considerado uma das propagandas políticas mais conhecidas da história do cinema. A partir daí, foi possível perceber, na prática, o poder da retórica do documentário e suas implicações éticas.

Diferentemente de uma obra de ficção, o documentário lida com dados verificáveis, com provas reais que podem ser organizadas para fazer uma reivindicação ou para persuadir o espectador de determinado ponto de vista. Nesse sentido, o documentário convoca as pessoas a uma reação pragmática. Sua moeda de troca é o documento, que oferece a ideia de não se poder fugir da história, nem da realidade:

As representações [entre ficção e documentário] podem ser semelhantes, mas o impacto emocional de imagens de mortos e moribundos em primeiro plano muda consideravelmente quando sabemos que não há ponto em que o diretor possa dizer “Corta!” e as vidas possam ser recuperadas. (NICHOLS, 2001, p. 69)

## A REVOLUÇÃO JEAN ROUCH

Na contracorrente, muitos não estavam satisfeitos com a postura arrogante do documentarista distanciado, ostensivo, visto que é o possuidor dos meios de produção para empreender o documentário, bem como do capital simbólico para tanto. Por isso, como mencionamos no início deste artigo, um grupo de antropólogos como Jean Rouch, Edgar Morin, entre outros, passaram a entender o documentário como uma maneira de se colocar em relação ao documentado, poupando de edição as intervenções do cineasta. Aqui o diretor documenta-se tanto quanto o objeto a ser mostrado.

Para Nichols (2001), no *documentário participativo*, como o autor o classifica, “a presença do cineasta assume importância acentuada, desde o ato físico de ‘captar a imagem’ (...) até o ato político de unir forças com aqueles que representam seus temas” (ibid., p. 155) e inova em mostrar “o engajamento ativo do cineasta com os parti-

cipantes de seus filmes, ou com seus informantes, e evitam a exposição com voz-over anônima” (ibid., p. 160), fazendo do cineasta “uma persona tão nítida quanto qualquer outra de seus filmes” (ibid., p. 159).

Naturalmente, essa nitidez admite e explora a presença da primeira pessoa. Muito influenciados pelos métodos de pesquisa etnográfica da Antropologia e pelo Novo Jornalismo, – corrente do jornalismo estadunidense que, não por acaso, ia contra a concepção de um jornalismo objetivo, ágil e pragmático e que permitia ao repórter uma postura pessoal dentro da reportagem (BULHÕES, 2007) – o documentário participativo adota uma perspectiva mais receptiva e reflexiva com os acontecimentos que se desenrolam e que envolvem o cineasta. Ao conter, muitas vezes, testemunho e confissão do documentarista, os filmes manifestam um poder revelador e transformador.

No Brasil, essa reviravolta estilística logo teve suas reverberações. O crítico de cinema e professor da UNICAMP, Fernão Pessoa Ramos, em ensaio sobre o documentário brasileiro comenta a profunda relação do *Cinema Verdade* de Rouch com as produções nacionais:

A estética que surgiu com o Cinema Verdade continua a dominar hoje o documentário brasileiro contemporâneo. Embora não seja um estilo homogêneo, nossas últimas produções documentárias tem um débito evidente com essa tradição. (...) Dois dos nossos principais documentaristas, Eduardo Coutinho e João Salles, desenvolvem trabalhos marcados por este estilo. (PESSOA RAMOS, 2004, p. 93)

## A REVELAÇÃO SANTIAGO

No mesmo debate citado anteriormente, João Moreira Salles comenta sobre sua profunda ligação com as ideias de Jean Rouch e o documentário em primeira pessoa. Ele adverte que ao fazer documentário, “você não muda o mundo, mas você pode se mudar. É um processo mais interno do que externo. Quando se faz esse tipo de filme, algumas coisas podem encontrar o seu nome e o seu lugar.”<sup>2</sup>

De fato, Moreira Salles fala isso com conhecimento de causa. Seu filme *Santia-*

2 Transcrição feita de “Elena – Debate no Itaú Cultural São Paulo com Petra Costa, João Moreira Salles e Daniela Capelato”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VjnZo51Blx8>. Acesso em 03 dez. 2021.

go (2006) é uma das manifestações mais pungentes do já bem estabelecido cinema documental brasileiro e justifica o poder transformador do cinema como poucas produções conseguem. Tanto assim, que é referência lapidar para as películas que viriam alguns anos depois de cunho confessional e memorialístico<sup>3</sup>. *Santiago* fez história. Mas quem é Santiago?

Santiago foi um mordomo da tradicional e abastada família do banqueiro Moreira Salles. Era ele que, de fraque, costumava servir os convidados nas grandes festas oferecidas na mansão da família no Rio de Janeiro. Memórias estilhaçadas em um tempo perdido. Ao menos para João que, anos depois, já crescido e tendo se tornado documentarista, volta a procurar o enigmático mordomo para fazer um filme. O documentário é gravado em 1992, época em que Salles tinha trinta anos recém-completos, e tateava suas escolhas como documentarista iniciante: acaba por entrevistar Santiago de maneira dura e distante e tal constatação se deu apenas ao avaliar o material que havia capturado durante as semanas em que esteve próximo ao seu personagem. Ao perceber que o intimidara e estabelecera hierarquias claramente desiguais – mais como um patrão faz com um empregado do que como um entrevistador faz com um entrevistado –, seu processo criativo estagnou.

O material permaneceu intocado até 2004, quando, acometido por uma crise pessoal e profissional, resolve retornar às memórias de sua infância, à família, à casa e, conseqüentemente, ao mordomo. Das gravações, não extrairia nada, se sua postura não tivesse igualmente mudado. E foi o que aconteceu apenas treze anos depois. Ele conta em entrevista à extinta revista de cultura e literatura Bravo<sup>4</sup>:

(...) na época, achei que as imagens careciam de fluência narrativa. As cenas não se ligavam. Faltavam elos. Não notei que havia um terceiro protagonista no filme — eu próprio. Ou melhor, a minha relação com os outros dois personagens: o mordomo e a casa da Gávea. Daí a dificuldade de montar o longa. É como se quisesse encenar a tragédia de Otelo e Desdêmona sem incluir

3 Dentre eles, grande parte se volta para as relações familiares, como, por exemplo, *Diário de uma busca* (2011), de Flávia Castro; *Os dias com ele* (2012) de Maria Clara Escobar; *Elena* (2012) e *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa; *Otto* (2012), de Cao Guimarães; *Vento de Valls* (2013), de Pablo Lobato (2013); *Mataram meu irmão* (2013), de Cristiano Burlan; *Já visto jamais visto* (2013), de Andrea Tonacci – para citarmos apenas alguns deles.

4 Infelizmente, a maior parte dos conteúdos da extinta Bravo! não estão mais disponíveis no antigo site da revista. O que ficou foi uma série de conteúdos espalhados pela rede, como neste blog de um cineclubista de Juiz de Fora, no qual está vinculada uma entrevista para a revista concedida por João Moreira Salles por ocasião do lançamento de *Santiago*: <http://bordelsemparedes.blogspot.com/2011/07/fiz-o-filme-para-me-curar.html>. Acesso em 30 dez. 2021.

o lago. Precisei de 13 anos para me dar conta dessa ausência. Assim que a identifiquei, não pude fugir do óbvio: ou me expunha ou o filme continuaria capenga. Claro que relutei imensamente à hipótese de me mostrar por saber que um fio muitíssimo tênue separa a auto exposição do narcisismo. Foi quando li uma declaração do cineasta francês Chris Marker: 'O uso da primeira pessoa num filme equivale a um ato de humildade. Tudo o que tenho a oferecer sou eu mesmo'. Se necessitava de um álibi, acabara de o encontrar. Resolvi, então, mergulhar de cabeça na aventura. Vou me expor? Que seja como em uma sessão de psicanálise: nada de esconder as mesquinhas, os golpes baixos, as fraquezas.

Mas o que faz de *Santiago* um filme tão marcante? As respostas podem ser inúmeras, pois toda verdadeira obra de arte é polissêmica, desaguando em muitos caminhos interpretativos, mas arrisco aqui algumas hipóteses a título de exercício reflexivo. Para começo de história, Santiago é um personagem que em momento algum deixa a desejar: é complexo, pitoresco, cheio de impasses pessoais e políticos, singulares e coletivos. Conjuga habilidade narrativa com histórias incomuns de vida: nascido na Argentina, começou a trabalhar com uma família aristocrática em Buenos Aires, desenvolvendo, desde então, uma paixão por tudo o que dissesse respeito à vida de reis e rainhas, à nobreza em geral. É com admiração por esse contexto abastado que ele conta sobre os jantares e as festas na mansão dos Moreira Salles, sobre a rotina das tarefas domésticas, sobre o preparo da casa para a recepção de convidados ilustres que a frequentavam. Como bem observa a crítica Consuelo Lins, em resenha sobre o filme, não se trata apenas de retratar o personagem e suas peculiaridades, mas também de revelar como pano de fundo as práticas subalternas e invisíveis em um contexto de privilégios da vida do próprio documentarista. Ela analisa: "São pequenas narrativas que desvelam aqui e ali a dureza do trabalho contínuo, a dificuldade de uma vida privada, a submissão do mordomo a uma ordem estabelecida" (LINS, 2008, p. 74).

A figura de Santiago deixa a impressão, portanto, de que se trata de alguém mais *sui generis* do que qualquer personagem de ficção – absurdo e onírico, passível de protagonismo em um filme de Fellini. É o absurdo do real e de seus atores, bem de acordo com a reflexão de Bill Nichols (2001, p. 31) sobre a escolha dos entrevistados e personagens de um documentário:

Um paralelo entre personagens de documentários e atores tradicionais é que os cineastas geralmente são a favor de indivíduos cujo comportamento espontâneo diante da câmera permite que transmitam uma ideia de complexidade e profundidade semelhante a que valorizamos na atuação de um ator treinado.

Um dos aspectos da magia do documentário reside exatamente na visibilização desses personagens únicos que a vida oferece:

No caso da não ficção, (...) as “pessoas” são tratadas como atores sociais: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete sua relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta. (ibid., p. 31)

O documentário de Salles, contudo, está longe de ser apenas um perfil de Santiago, visto que é também um retrato do próprio diretor. Um *mea culpa* do documentarista que não quis ouvir o que seu personagem tinha para dizer. Uma justificativa possível para o injustificável é o que arrisca o psicanalista Contado Calligaris (2007, s/p.) em crônica sobre o filme na *Folha de São Paulo*:

Quando minha avó ainda vivia, eu, ao voltar para casa, pedia que ela fizesse o polpettone de minha infância. Ela fazia, eu agradecia, elogiava e também me queixava: nunca era exatamente como “aquele” polpettone. Num momento do filme, Santiago recita o Pater Noster, o Salve Regina e a Ave-Maria, evocando sua avó, que lhe ensinara a rezar em latim. O diretor se lembra da comoção que a reza de Santiago em latim lhe causava, quando criança. Logo, ele descarta o “take” e pede que Santiago reze novamente, concentrando-se e juntando as mãos. (...) Eu vejo, sobretudo, o efeito tocante do mergulho na memória: o que João Moreira Salles quer é reviver a emoção que lhe dava “aquela” reza em latim da sua infância – “aquela” reza que não volta mais.

João se decepciona ao não ser capaz de emular a mesma sensação de outrora, algo evidenciado pela sua voz impaciente ao ordenar ao entrevistado: “De novo, Santiago”. Salles parece querer preencher os lapsos de sua história através dos relatos de seu protagonista. É essa busca do documentarista por obturar a falta de um tempo que não volta mais que torna o Santiago do filme tão tristemente engessado. O moromo não pode sair do script, não pode dar um passo em falso, pois desobedecer às

regras de um bilionário e nobre Moreira Salles seria como desmontar um castelo de cartas de memórias e expectativas do cineasta. É o que observam os pesquisadores Eliane Diógenes e Isaac Villanova (2011, p. 2) em uma análise psicanalítica do documentário:

Entrevê-se um desejo, uma angústia, uma ânsia para que Santiago conte a sua história para ele, porque só assim o documentarista pode saber mais, ou sentir mais, a sua própria memória. É como se o sujeito precisasse da história do outro, da memória do outro para se aproximar mais da sua história. Sinal do desespero pela história de Santiago é a repetição nauseante de imagens com as ordens para que Santiago se lembre da casa, dos jantares, dos vasos de flores, da “minha mãe”.

Ao biografar Santiago, Salles (2009, p. 7) garante sua biografia por tabela. Como logo no início do documentário, quando João se recorda:

Uma das minhas lembranças de criança sou eu e meus irmãos vestidos de copeiro, com uma bandeja na mão, entre os convidados, brincando de servir. Nessas ocasiões, quem punha a bandeja na minha mão e me ensinava a equilibrá-la é Santiago, o mordomo da casa.

Outro vestígio de si mesmo:

Eu era menino, dormia cedo. Por volta da meia-noite acordei com uma música. Percebi que alguém tocava o piano que ficava no salão. Me levantei e na ponta dos pés fui até lá, quando cheguei no salão, vi que era Santiago. Ele vestia o fraque que usava nos dias de grandes festas. Me espantei com o fraque. Perguntei: ‘Por que essa roupa, Santiago?’. Ele me respondeu apenas: ‘Porque é Beethoven, meu filho.’ (ibid., p. 12)

Nota-se que o personagem retratado e o diretor se imbricam de tal maneira que mais parece que os dois se contam juntos, como a famosa imagem em que a mão do desenhista rabisca uma outra mão no papel – e é, a um só tempo, por ela desenhada. *Santiago* é um filme que fala também sobre a luta da memória como arma contra a nossa finitude. O que aconteceu com as famosas trinta mil páginas que Santiago escreveu sobre as dinastias da nobreza do mundo ao longo de 4.000 anos de história? Era como se a sobrevivência dos papéis perfumados e organizados em fita vermelha, que o mordomo mandava vir de Paris, permitisse o prolongamento de sua presença entre nós, embelezando e dando sentidos artístico para a vida. É o que Calligaris

(2007, s/p.) confessa no final de sua crônica: “Hoje, preferiria justificar minha vida tocando Beethoven, de fraque, numa casa deserta, com Santiago.”

## AS FISSURAS DE UM DOCUMENTARISTA, AS FISSURAS DE UM DOCUMENTÁRIO

Outro elemento de bastante impacto do filme se dá pelo caráter altamente reflexivo de João em relação a sua própria produção documental, um metadocumentário que expõe as fissuras de sua organização retórica, cheio de incisões feitas através de comentários seus. Salles desvela truques e manipulações efetuadas anos antes e afirma ao longo do filme. “É difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita” (SALLES, 2009, p. 26), ele diz com a voz em off, enquanto assistimos uma folha cair na piscina de sua antiga casa e, logo no *take* seguinte, outra folha cair no mesmo lugar.

O documentarista desmonta imagens e sons e adverte o espectador: duvidem do que seus olhos veem. Tal artifício incorpora os métodos da corrente de Jean Rouch sobre propor um modo reflexivo de se fazer um documentário. Sendo personagens de si mesmos, exercendo sua própria voz e admitindo uma presença em primeira pessoa ficou possível para os *cinastas da verdade* falar e discutir sobre o seu modo de expressão, sobre suas próprias escolhas enquanto criadores.

No modo reflexivo, são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção. Em vez de seguir o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões de representação. (NICHOLS, 2001, p. 162)

Permitir que o documentarista comece a se perguntar quais são os limites da representação e exponha isso para o espectador também consolida o documentário como gênero cinematográfico e, ao mesmo tempo, discute as questões éticas sempre implicadas nas artes da não ficção.

É pela demonstração das imperfeições de seu fazer documental que Salles extrai as ferramentas criativas para que possa, finalmente, montar e apresentar ao públi-

co seu filme em 2006, quatorze anos depois das gravações com seu personagem. O diretor dá a ver de forma crua suas imperfeições como interlocutor de Santiago. Seu discurso é, inclusive, de autopunição por isso. Ele não se poupa diante do espectador.

É notável, por exemplo, o caso de quando Santiago tenta sair do script para confessar algo sobre si mesmo. O mordomo tenta dizer o que lhe é mais íntimo e é rapidamente censurado por João na passagem mais importante do documentário, captada apenas em áudio porque estava “acabando o rolo de filme”. Mesmo sem imagem, ali, Santiago, exercita sua voz como sujeito: “Agora poderia agregar este pequeno... escuta, Joãozinho, Joãozinho... há um pequeno soneto... que é muito simpático... que eu pertencço a um grupo... a um núcleo de seres malditos...” (SALLES, 2009, p. 41). É de cortar o coração de quem assiste. Quando Santiago tenta revelar seu segredo, a resposta de Salles foi desdenhosa e implacável: “não, isso não precisa”. É possível que ouvir Santiago assumir sua homossexualidade – ele, o mordomo de sua infância – fosse algo bastante inconveniente e desagradável, pois era uma informação que escapulia da fantasia do pequeno João e desmoronava diretamente na realidade de dois adultos conversando de forma honesta sobre algo de sua história.

Salles, então, escolhe expor em seu documentário uma versão muito pouco li-sonjeira de si mesmo. Passagens como a revelação de Santiago deixam bastante espaço para pensarmos sobre arbitrariedade de retratar uma realidade – e isso só é possível porque ele deixou visíveis essas falhas, esses traços dele mesmo como sujeito e profissional que não são nada generosos (e que também revelam um documentarista iniciante e inseguro e, por isso mesmo, autoritário). Paradoxalmente, ele persegue essa generosidade se expondo e evidenciando as complicações da arte de fazer um documentário:

Nos deparamos com um diretor por vezes déspota, irritado, apressado, incapaz de estabelecer uma efetiva interação com Santiago, que tenta, a seu modo, acertar e fazer aquilo que o diretor quer. ‘Santiago (...) não olha para a gente não. Não olha!’, diz Salles em uma das seqüências, ou ainda: ‘Fala logo que estamos com um pouco de pressa’. É preciso dizer que raras vezes na história do documentário um cineasta ousou explicitar de tal maneira segredos que ficam, na maior parte dos casos, para sempre perdidos no material não usado dos filmes. (LINS, 2009, s/p.)

Questões levantadas por Consuelo Lins que nos remetem àquelas levantadas no início desse artigo quando trato sobre as origens do gênero documental. Afinal, como

teria sido a recepção de *Nanook*, se tivessem sido expostos os materiais não usados no filme? Quais autoritarismos de Flaherty estariam registrados em sua película, se o avesso das gravações sobre um esquimó extemporâneo e fantasioso tivessem sido mostradas? Quais cenas seriam constrangedoras ao evidenciarem as ordens de um homem branco do Michigan, com uma câmera na mão, para um esquimó que sequer sabia caçar com um arpão? São algumas das questões éticas e políticas que sempre acompanham o documentário e que são escancaradas e atualizadas por Moreira Salles em sua obra sobre o mordomo da mansão de sua infância na Gávea. “Assistindo ao material bruto, fica claro que tudo deve ser visto com uma certa desconfiança”, ele reitera.

Mas, depois da intensa *via crucis* de Salles que acompanhamos em *Santiago*, é possível nos questionarmos, se na posição de documentarista, ele se transformou durante a caminhada, conforme havia asseverado durante o debate no Itaú Cultural (“você não muda o mundo, mas você pode se mudar”) como sendo o único propósito de se fazer um documentário. A julgar pela sua produção seguinte, feita onze anos depois, sobre a história da juventude de sua mãe durante um período de revolução de costumes em *No intenso agora* (2017) e também por sua atuação como entrevistador no documentário dirigido por Eduardo Coutinho, *Últimas conversas* (2015), muita coisa nele se modificou. Discípulo do veterano documentarista carioca, aliás, pertencente a um grupo de seres que acreditam em uma escola participava que entrevista e que escuta, talvez *Santiago* tenha sido um passo formador para fazer dele um melhor interlocutor, mais paciencioso e ouvinte. No fundo, a lição que fica da paradigmática produção de Salles é a corporificação do que fala Rouch sobre a verdade buscada do documentário ser aquela que se dá apenas durante a troca entre os interlocutores documentados – e esta só é conseguida quando se atinge o que todos queremos ao fim e ao cabo, isto é, sermos, escutados.

## REFERÊNCIAS

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2001.

BULHÕES, M. *Jornalismo e literatura em convergência*. São Paulo: Ática, 2007.

CALLIGARIS, C. A vida de Santiago. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2308200729.htm>. Acesso em 03 dez. 2021.

DIOGENES, E.; VILANOVA, Isaac. Do documentário Santiago: então, a vida não tem sentido? In: XV Encontro de Psicanálise da UFC, 2011, Fortaleza. XV Encontro de Psicanálise da UFC. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2011. v. 15. p. 1-8.

LINS, C. Santiago, de João Moreira Salles. O documentário entre o ensaio e a autobiografia. 2009, número 3, ano IV. *Revista Z*. Revista de Programa Avançado de Cultura Contemporânea.

LINS, C. Imagem e crença. In: LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

## FILMOGRAFIA DO CORPUS

NO intenso agora. Direção de João Moreira Salles. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2017.

NANOOK. Direção de Robert Flaherty. EUA: Les Frères Revillon; Pathé Exchange, 1922.

SALLES, J M. [Debate realizado com Petra Costa e Daniela Capelato na Livraria Cultura de São Paulo em 2013]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vjn-Zo51Blx8>. Acesso em: 03 dez. 2021.

SALLES, J M. [Entrevista concedida por Armando Antenore para a Revista Bravo]. Disponível em: <http://bordelsemparedes.blogspot.com/2011/07/fiz-o-filme-para-me-currar.html>. Acesso em: 02 dez. 2021.

SALLES, J M. *Santiago por escrito*. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema Verdade no Brasil*. In: Documentário no Brasil. Francisco Elinaldo Teixeira (org). São Paulo: Summus, 2004, p. 81-97.

SANTIAGO. Direção de João Moreira Salles. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2006.

ÚLTIMAS conversas. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2015.