

O PONTO DE INFLEXÃO DO DOCUMENTÁRIO “SANTIAGO”

Caue Fernandes Nunes¹

Filme: Santiago

Diretor: João Moreira Salles

Ano: 2007

Pais: Brasil

Gênero: Documentário

Este é um meta-filme que parte de uma premissa reflexiva ao extremo: o diretor João Moreira Salles decidiu, treze anos antes (em 1992), fazer um documentário sobre o mordomo que trabalhava em sua casa, Santiago. Inicialmente um filme com um formato clássico, de caráter biográfico, que criaria um perfil de uma pessoa anônima e interessante. Depois das gravações, o projeto foi abandonado e alguns anos mais tarde Santiago morreu. Mesmo não gostando do material produzido, o diretor decidiu finalizar o filme, mas desta vez assumindo que ele também seria um personagem. Mais do isso, se Santiago seria o protagonista, Salles seria o antagonista. De um projeto inicial de um filme sobre um “outro” social, o tema da versão final é um “nós” sentimental.

Santiago funciona como um ponto de inflexão de uma certa tendência do documentarismo brasileiro. Pensado inicialmente dentro de uma perspectiva de dar voz ao “outro” social, o projeto estava alinhado de um lado com a perspectiva dos “Tempos de Vídeo” (Mesquita 2007)², momento em que o documentário se alinhou com os movimentos sociais no período de redemocratização do país nos anos 80. No filme de Salles, a aproximação com essa classificação não acontece pela ética, já que o mordomo não está ali atrelado a nenhum movimento social ou político, mas sim pela estética, uma vez que o recurso linguístico principal é a entrevista, método que se popularizou nos “Tempos de Vídeo”. O filme iniciado em 1992 se constituía basicamente de uma grande entrevista com o personagem, numa tentativa de trazer ao espectador um perfil do mordomo. O objetivo central era reconstruir a “visão de mundo” de uma pessoa com hábitos

¹ Caue Fernandes Nunes é Professor Universitário e Cineasta, tendo realizado dois documentários e duas ficções (curtas-metragens). Mestrando do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor), da Universidade Estadual de Campinas Unicamp, Brasil.

² Mesquita faz uma divisão em 3 fases: “*Documentário clássico*” (1960-1984), em que identifica o predomínio de um sistema que possui como principal característica a emergência da voz “do outro”. O segundo período é chamado de “*Tempos do vídeo*” (1984-1999), em que há um predomínio dos “discursos de dentro”. O terceiro período (de 1999 em diante), denominado como “*Documentário da retomada*” possui uma pluraridade de formas narrativas, devido principalmente à grande quantidade de filmes produzidos no período.

aparentemente incomuns, como por exemplo, o fascínio que Santiago tinha pela história da aristocracia, hábito que o levou a transcrever 30 mil páginas de biografias de nobres. Nesse tipo de narrativa, os espectadores vão aos poucos se aproximando do personagem central através de um processo de identificação que cria uma relação afetiva. No final, nós, os espectadores, criamos uma intimidade com aquela pessoa que expôs sua vida ali na tela. Quanto maior a exposição, maior a identificação. Talvez esse seja o grande trunfo da entrevista – a criação do ponto de identificação com o espectador. A grande maioria dos documentários biográficos se utiliza dessa estrutura. *Santiago* seria mais um.

Por outro lado, o projeto inicial carregava, em menor escala, uma conexão com o período do “Documentário Moderno” (Mesquita, 2007) dos anos 60 e 70. O método do “modelo sociológico” que servia de parâmetro para a construção ética-estética-técnica dos documentários pressupunha a defesa de um argumento ou tese pelo cineasta. Antes mesmo da realização do filme, o diretor tinha um pré-conceito sobre o tema escolhido. O produto final funcionava como confirmação ou refutação da tese. Dentro dessa perspectiva, a ideia de dar voz ao “outro” social estava submetida a uma condição imposta pela narrativa – só interessava a voz que dialogava com o pré-conceito, portanto, os personagens funcionavam mais como alegorias do que como perfis propriamente ditos. *Santiago*, o filme de 1992, dá indícios de que Salles possuía um Santiago, o mordomo, pré-concebido. Em um determinado momento, o personagem muda o assunto em questão e começa a falar de um tema que lhe interessa mais e inicia uma fala em que ele provavelmente assumiria sua homossexualidade, mas o diretor interrompe e diz que isso não será abordado. Essa cena indica que Salles já tinha seu personagem concebido e estava construindo uma narrativa para consolidar essa visão. Na maioria dos documentários, mesmos nos biográficos, o diretor é sempre mais sujeito do que o sujeito “dono da história”. No “modelo sociológico” aprendemos mais sobre o diretor do que sobre a “realidade retratada”. O *Santiago* de 1992 carrega essa perspectiva.

O projeto inicial do filme foi abandonado logo após as filmagens, fato curioso que coincide com um período de crise no cinema brasileiro, logo após a extinção da Embrafilme³. A crise se estende também pelo esgotamento das possibilidades narrativas em um momento em que o cinema nacional estava completamente fora do circuito exibidor. Os cineastas estabelecidos passaram por um momento de revisão de seu cinema e os novos tentavam construir um caminho diferente. *Santiago* parece ser um ponto de inflexão do documentário porque o diretor percebe o esgotamento desse tipo de ética-estética-técnica durante as filmagens e não consegue pensar em uma saída para salvar o projeto.

³ Órgão estatal criado em 1969 para financiar o cinema brasileiro. Durante esse período foi o principal fomentador do audiovisual no país. Em 1990 foi extinta pelo Governo.

Salles parte para a realização de outros documentários. Ele faz um flerte com o jornalismo em *Notícias de uma guerra particular* (1999), através do retrato do conflito entre policiais e traficantes no Rio de Janeiro. Produzido para a televisão, o filme mescla entrevistas com imagens de arquivo de televisões.

Em outros dois projetos, Salles se aproxima do cinema direto, primeiro em *Entreatos* (2004), inclusive do ponto de vista temático, quando ele resolve retratar os bastidores da campanha política de Lula para a presidência em 2002. A referência é o clássico *Primárias* (1960), de Robert Drew, sobre a eleição de John Kennedy, um dos primeiros filmes do cinema direto, um retrato marcante de um personagem importante para a história dos EUA.

O segundo filme que Salles se aproxima do cinema direto é *Nelson Freire* (2003), um documentário biográfico sobre o famoso pianista brasileiro. É a construção de um perfil, aparentemente a mesma proposta de *Santiago*, mas com uma escolha narrativa diferente. Ao invés de se basear na entrevista, esse projeto opta por acompanhar a vida do músico durante shows, ensaios, encontro com amigos, em casa, descansando. O processo de identificação com o espectador é o mesmo do primeiro *Santiago*, porém é mais orgânico, já que o personagem não interrompe sua vida para dar entrevista. Conhecemos a “visão de mundo” de Nelson Freire a partir de seu universo próprio, trazendo muita informação não verbalizável, o inverso do filme sobre o mordomo que passa o tempo todo sentado na frente da câmera. Salles não chega a cair na armadilha da “janela para o mundo” do cinema direto através da metodologia da “mosca da parede”, o que ele busca é construir uma biografia que fuja do engessamento da entrevista.

Quando decide então terminar o filme iniciado treze anos antes, Salles não é mais o mesmo e o cinema brasileiro também não. Na busca de uma outra solução ética-estética-técnica, o diretor percebe que o material bruto não contém um conteúdo biográfico, mas sim relacional, entre ele e o mordomo. Por isso o documentário abandona a construção do “outro” social para um “nós” sentimental, na medida em que essa relação perpassa grande parte da vida de ambos. Está colocado aí o afeto, mas também a diferença de classe, a reiteração constante do papel de cada um e a hierarquia patrão-empregado. Essa escolha ética reflexiva requer uma estética também reflexiva. *Santiago* se transforma em um metafilme quando o próprio processo cinematográfico se transforma em objeto e o diretor assume que estava “fora-de-campo-mas-não-fora-de-cena” (Caixeta e Guimarães, 2008 apud. Mesquita, 2010).

Ambos, documentarista e documentado, passam a ser ao mesmo tempo sujeito e objeto do filme em um processo de inversão ao esquema clássico que concebe uma separação clara entre um e outro. Essa construção rompe com o processo de identificação do espectador de maneira radical, deixando o dispositivo aparente, nos lembrando o tempo todo de que aquilo é um filme e, acima de tudo, um filme inacabado. A condição reflexiva é tamanha que Salles propõe um outro documentário, mas deixa claro que aquele *Santiago* de 1992 permanecerá

inacabado. Os *timecodes* aparentes, as repetições de tomadas, as telas pretas e as falas do cineasta dirigindo seu “ator” não nos deixa esquecer de que estamos diante de um filme. Essa escolha cria um certo distanciamento emocional com o espectador, que se vê imerso nesse processo reflexivo. Por mais que Santiago assuma o papel de protagonista e Salles o de antagonista, o dispositivo aparente nos retira da inércia emocional e nos convida para a reflexão.

Santiago pode ser um ponto de inflexão porque reflete um estado de transformação do audiovisual brasileiro. Concebido como uma cinebiografia clássica, o filme se transformou em um “documentário expandido” (Teixeira, 2007) quando se deixou contaminar por outras possibilidades narrativas, escolha sintonizada com o período em que foi finalizado, a saber, o “*Documentário da Retomada*” (Mesquita, 2007).

O principal deslocamento que produz a expansão se constitui a partir de um questionamento ontológico que desmonta aquilo que é intrínseco ao documentário: a dualidade sujeito-objeto. O pêndulo da história do gênero pendeu ora para um lado, ora para outro, mas sempre teve dificuldades em se desfazer da dualidade. Em *Santiago*, se não há um rompimento, há, pelo menos, um abalo. Quando se assume personagem, portanto objeto, Salles sai da confortável posição de sujeito que se esconde atrás da câmera e expõe o relacionamento com o mordomo. Esse, por sua vez, deixa de ser somente objeto e passa também a ser sujeito, já que ele também contribui para a construção do novo objeto do filme – a relação entre os dois personagens-sujeitos.

A expansão do documentário também se dá pela contaminação da “ficção”, principalmente quando deixa evidente o dispositivo nos lembrando o tempo todo de que aquilo, afinal de contas, é somente um filme. *Santiago* pode ser considerado um ponto de inflexão porque seu trajeto acompanha as transformações contemporâneas do audiovisual brasileiro.

Bibliografia

MESQUITA, Cláudia. “Outros retratos – ensaiando um panorama do documentário independente no Brasil”. In: Vários autores. *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, p. 08 – 14.

MESQUITA, Cláudia. “Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente”. *Novo estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 86, março de 2010. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002010000100006&script=sci_arttext. Acesso em fevereiro de 2012.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Documentário expandido – reinvenções do documentário na contemporaneidade”. In: Vários autores. *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, p. 38 – 43