

# Santiago: Diálogos sobre a Autoridade Documental

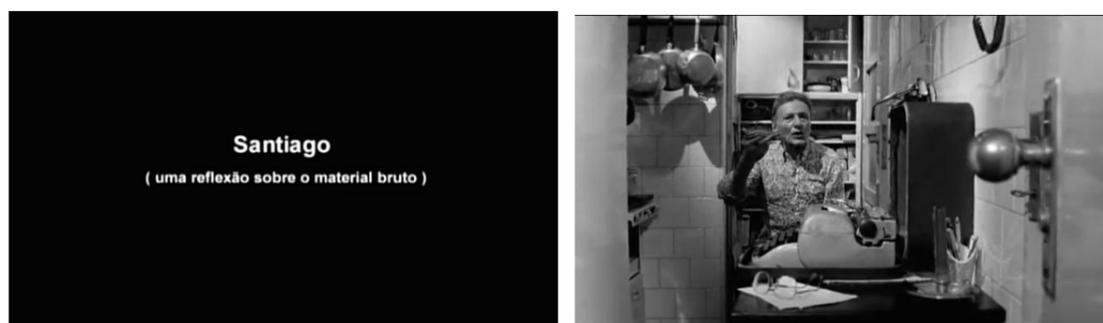
Flávio Bellomi-Menezes<sup>1</sup>

**RESUMO:** Busca-se, no presente artigo, analisar as questões que perpassam sobre a atividade documental, com ênfase no quesito “autoridade documental”, aqui tratada no sentido de ser aquilo que o/a documentarista se vale para apresentar sua obra como verídica. Procurou-se utilizar três elementos que formarão o diálogo sobre essa autoridade: O objeto, o filme *Santiago* (2007) de João Moreira Salles, a visão por meio do ramo audiovisual, feita por Silvio DaRin no livro *Espelho Partido* (2004) e a visão por meio do ramo tanto antropológico como da crítica literária, feita por James Clifford no livro *A experiência etnográfica - antropologia e literatura no séc. XX* (2002). O documentário então é analisado a partir desses dois pontos de vista distintos, onde se retiram dilemas sobre os rumos dessa dita “autoridade documental” e os horizontes que são apresentados tanto pela direção quanto pelos sujeitos documentados, resultando na inquietante pergunta: qual o futuro da autoridade no documentário audiovisual?

**PALAVRAS-CHAVE:** autoridade documental; metodologia; antropologia do audiovisual.

*Santiago* (80min, Brasil, 2007) é um documentário de teor experimental realizado ao longo de 13 anos pelo cineasta João Moreira Salles, herdeiro do magnata Walter Moreira Salles, cujo objeto central é o mordomo de sua família, Santiago, um octogenário que por trinta anos serviu a família Salles no Rio de Janeiro. O documentário se divide em três visões principais: as entrevistas realizadas em 1997 com Santiago, as filmagens feitas na antiga mansão dos Salles, vazia, e a narração em off de João Moreira Salles, sendo a última, objeto crucial para a compreensão do exercício do artigo em questão.

O filme retrata as reflexões sobre uma entrevista realizada por Moreira Salles com Santiago em 1997, sendo que o autor declara que só foi revirar o material bruto mais de uma década depois por não saber ao certo o que fazer com todas as horas anteriormente filmadas. O mordomo, que nas filmagens já se encontrava aposentado e morando num apartamento no Leblon (Rio de Janeiro), dá ao autor uma espécie de segunda chance para repensar seu filme, é dessa reflexão que hei de partir, pois, se fizermos uma analogia à antropologia, outro aspecto que hei de tratar mais para a frente, esse “material bruto” assemelha-se ao caderno de campo do/a antropólogo/a, um objeto que não possui necessariamente a mensagem que o/a pesquisador/a deseja passar, mas um conjunto de ideias e momentos (entrevistas, casos) que posteriormente, atrelados a uma reflexão sobre este material bruto, hão de se formar, aí sim, “antropologia”.



Logo aos quatro minutos de cena, uma tela preta. Se escuta um diálogo entre Santiago e Márcia. “Márcia, posso começar assim? Com esse depoimento que voy hacer com todo carinho?” ela o interrompe “Não! Começa apresentando direto a cozinha!”

*Santiago* tornou-se um marco no trabalho documental do audiovisual brasileiro contemporâneo na última década, aqueles que se referem à obra buscam associá-la ao método ensaístico ou a uma forma questionável de se fazer documentário, uma vez que o filme de Moreira Salles, que, como supracitado, retrata diálogos que o diretor teve com o ex mordomo de sua família, “possui um

<sup>1</sup> Estudante de graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

aspecto ensaístico sobre como (ou não) fazer um documentário” (LINS, 2015). Essas opiniões que dividem os críticos de cinema recaem sobre a ótica de um documentário que exercita uma problematização da metodologia do gênero e, junto com ela, os questionamentos sobre a verdade dos documentários.

Considerado como um *cinema verdade*, *Santiago* possui uma trama redigida escancaradamente pelo diretor a todo momento. Moreira Salles conduz uma extensa entrevista com Santiago durante dias que são, na realidade, divididos com um intervalo de uma década de gravações. O modo como foi montado e editado dá ao espectador a propriedade de julgar o trabalho de Moreira Salles, uma vez que ocorre aquilo que Darín (2004) aponta: “A representação da realidade passa a ser contestada pela realidade da representação”.

Toda essa dialógica cinematográfica que o documentário propõe faz com que o espectador desconfie da autoridade do diretor enquanto aquele incumbido de transmitir a verdade. Uma vez posto este questionamento sob o espectador, *Santiago* pode ser analisado como uma obra que dialoga tanto com o cinema verdade como com “uma esfera metaficcional, onde Moreira Salles lança comentários a respeito da própria obra” (BAZ, 2014) e, uma vez analisado assim, toda a questão sobre o documentarista reflete o que Clifford (2002) aponta a respeito sobre as mudanças da autoridade etnográfica<sup>2</sup>, diz o autor: “Os atuais estilos de descrição cultural são historicamente limitados e estão vivendo importantes metamorfoses”(CLIFFORD, 2002:20).



*“Aqui eu apareço ao lado de Santiago. De todo material, é uma das únicas imagens em que fui filmado ao lado dele, foi feita por acaso. Começava ali um novo tipo de relacionamento” (JOÃO MOREIRA SALLES)*



<sup>2</sup> A importância de Clifford para o debate antropológico se vale assim como a de Darín uma vez que o primeiro, tratando a Etnografia como um gênero, dialoga com a proposta de *Espelho Partido* de discutir as nuances do gênero “documentário” e suas abordagens.

*"Aqui, interrompo Santiago, uma das minhas memórias de infância é Santiago rezando em latim, aquilo sempre me pareceu bonito e solene. Peço a ele que se concentre e, de mãos postas, retome a reza" (JOÃO MOREIRA SALLES)*

Não obstante dessa ligação, podemos comparar os trabalhos executados por Moreira Salles dentro de *Santiago* com a busca por autoridade etnográfica e suas mudanças, apresentadas por Clifford. Se a etnografia possui um histórico de uma acentuada ênfase no poder da observação e o "observador participante" tornou-se uma norma na pesquisa, nos documentários vemos o mesmo movimento, porém com uma diferença crucial: dentro da lógica audiovisual, Darín aponta que existem duas vertentes documentais que vêm disputando legitimidade durante toda a história dos documentários, são elas o *cinema direto* e o *cinema verdade*. O primeiro consistindo de uma "abordagem mais imparcial", onde o cineasta não interfere no assunto e não incute sua opinião na escolha das tomadas e edição e o documentário é apresentado de uma forma que o público pode tirar suas próprias conclusões. Já o segundo trata-se de uma maior participação do cineasta, explicitamente participativo, "ele pode provocar uma reação na pessoa ou pode expressar uma opinião através de sua edição"(2004). Obviamente, nem o cinema direto nem o cinema verdade são efeitos de uma produção "neutra", eles destacam o que na antropologia pode ser considerado como diferentes alegorias, ou representações que interpretam a si mesmas (2002:61), a busca da compreensão dessas alegorias difere os subgêneros - sendo essa "busca", o fazer-documental (cinematograficamente falando) - e possibilitam diferentes interpretações do que está sendo filmado.

Segundo Moreira Salles, no cinema direto "a imagem ocupa o lugar de importância na construção do sentido, libertando-se da necessidade de *voz em off* e significando algo por si só"<sup>3</sup>, isso pode dizer muito sobre as necessidades de transmitir a verdade que tanto o antropólogo quanto o documentarista têm, porém essa produção de verdade, a todo tempo é testada pela cultura de que se está se falando e da maneira como está se reproduzindo essa cultura. Uma vez que "a antropologia é o estudo do homem mediante a presunção da cultura"(WAGNER, 2012), o documentário pode ser classificado como o exercício fílmico que retrata a performance de uma cultura, ou a invenção desta - uma vez que, segundo Wagner (2012), "invenção é cultura" -, e procura passar um olhar sobre um olhar. O que Moreira Salles faz em *Santiago* é um caminho a mais do usual em documentários, que é de refletir sobre a produção de maneira explícita, não apenas na ilha de edição, sua voz, hora em *off*, hora em *over*<sup>4</sup>, destaca inseguranças sobre a reflexão que vem fazendo enquanto re assiste o material bruto a ser editado. Moreira Salles se permite esse exercício junto ao espectador de tensionar o cinema direto e o cinema verdade.

Assim como a etnografia, o documentário teve de batalhar para ser estabelecido como um gênero e isso veio a se consolidar em 1930, com o documentário como propaganda do império britânico e sua legitimação criativa. Nessa época surge uma tensão sobre o audiovisual documental, a de método de educação pública e de propaganda do Estado, o que podemos tirar dessa consolidação do documentário é que durante seu processo de montagem ocorre sua simbolização, isto é, um rolo de filmes sobre qualquer evento/objeto só é dado como um "documentário" se seguir aspectos de edições que possibilitem apresentar esse evento/objeto como pertinente.

Para que essa "autoridade" do documentarista seja sacramentada, este deve estar disposto a colocar sua obra no campo falseável e assim, correr os riscos de ética e epistemologia, supracitados, que agora descrevo:

<sup>3</sup> João Moreira Salles in DARÍN, S. *Espelho partido - tradição e transformação do documentário*, 2004;

<sup>4</sup> A voz em *off* representa uma voz que participa da cena, porém seu interlocutor não se encontra no quadro, já a voz *over* (ou *voice over*) representa um interlocutor onisciente, que não participa da ação em si, mas pode ou não estar na ação como "a voz de Deus", por exemplo.

Dentro da ética, o documentarista terá de arcar com duas perguntas cruciais, sendo elas “como vou tratar minhas personagens?” e “Como será a vida dessas personagens após a produção do documentário?”. Dentro da questão epistemológica, o cineasta deverá se preocupar com a honestidade da apresentação e ainda mais duas inquietantes perguntas, sendo elas “como apresentar o tema ao espectador?” e “Como uma representação do mundo, como o documentário justifica seus fundamentos?”.

É possível encontrar todos esses quesitos no complexo *Santiago*, uma vez que Moreira Salles possibilita nossa interpretação, não necessariamente sobre sua relação com o mordomo, mas com seu trabalho como um todo durante o filme. Busco, a partir daqui, realizar uma antropologia do audiovisual, partindo do documentário em questão.



*“E aqui, lo canto de minhas queridas Madonnas [...] no porque las Madonnas cantam, como se dice en español, lo canto d’ónde ellas están” (SANTIAGO).*

Nessa passagem, Santiago cita suas *Madonnas*, estas, condizentes com os beatos Rafael Sanzio (1483-1520), Gentile de Fabriano (1370-1427), Lippi (1406-1469) e Gran Giotto (1267-1337), algo que Moreira Salles não mostra ao espectador até o quarto *take*, onde vemos que são quadros de grandes nomes das artes visuais da renascença.

*“Son más de seis milanos de história [...] yo vivo solo, pero não sou só, pois estou cercado de toda essa gente” (SANTIAGO)*



Santiago e as *Madonnas*. Moreira Salles nos esconde até o último *take* da cena o que são essas tais *Madonnas*, por quê? Para quê?

Moreira Salles está interessado em causar estranheza no espectador a partir de um documentário com cenas irritantes, que apresenta a direção e o entrevistador de uma maneira petulante, um *making off* dentro da produção oficial mostra Santiago muitas vezes desconfortável em ter que “atingir a perfeição” para que o documentário fique “perfeito”. É possível enxergar que ali há mais do que uma relação documentarista-documentado, há também resquícios de uma relação patrão-empregado que não tem como ser quebrada<sup>5</sup>. Podemos entender que o documentário executa aquilo que (BAZ, 2015) denomina de um “tratamento criativo”, isto é, é mais do que a reprodução mecânica da “realidade” e isso está impresso em *Santiago*, já que a câmera permite que percebamos algo para além das imagens fixas do passado - representado pelas fotografias no início do filme. A quebra da *quarta parede*<sup>6</sup>, feita por Moreira Salles, nos esclarece a respeito de suas escolhas técnicas: Os quadros onde Santiago aparece, parecem respeitar o personagem, mantendo-o a todo momento como centro da ação, com objetos importantes em primeiro plano, como se apresenta nas duas imagens a seguir do filme, onde Moreira Salles reflete sobre as características estéticas que o induziram a filmar *Santiago* com esta perspectiva:



[Acima, Santiago sentado ao lado de seus escritos históricos em seu apartamento (esq) e uma cena do filme *Viagem à Tokyo*, de Yasujiro Ozu, 1953 (dir)]<sup>7</sup>

Essa importância visual de Moreira Salles em *Santiago* demonstra a destreza do cineasta sob o objeto em produção e aponta uma maneira “híbrida”, por assim dizer, de como legitimar o documentário, fazendo uma autocrítica a ao gênero, tensionando-o e gerando a possibilidade de tudo aquilo ser uma grande mentira. Quando o diretor contracenava com o objeto de modo a mudar os rumos do documentários observamos o forte impacto das relações de poder supracitadas, ao mesmo tempo, quando observamos Moreira Salles em *voice over* dialogando sobre o plano da folha caindo sobre a fonte dos jardins de sua casa, entendemos sua busca pela reflexão sobre o que é verdade dentro do documentário e é nesse momento que retomo Darín (2004), que coloca a importância de desconfiarmos do que assistimos: “É importante que o espectador entenda que todo trabalho documental é a visão do diretor sobre determinado objeto, real, porém nunca 100% factual. Nós vemos o que o diretor quer mostrar”.

<sup>5</sup> Moreira Salles faz essa comparação em diversos momentos do documentário, a auto-crítica aparece justamente para contrastar e enfatizar os momentos que eu adjectivei de “irritantes”.

<sup>6</sup> Movimento audiovisual onde elementos do filme, seja o diretor ou os atores dialogam com o espectador diretamente, fazendo uma conexão direta; não se limita a documentários. No caso de Santiago, essa quebra da quarta parede é a voz do próprio diretor dialogando com o espectador, lhe fazendo perguntas e refletindo junto com ele para tensionar o que aparece nas imagens.

<sup>7</sup> Selecionei essas duas cenas na intenção de apresentar por meio da perspectiva que Moreira Salles optou no documentário, como a personagem se apresenta distante do espectador e Moreira Salles opta por essa cena onde o diálogo se dá entre cunhadas: “A vida não é uma decepção?”, pergunta uma. “sim, ela é”, responde a outra, com um sorriso no rosto. “Acho que é uma resposta que Santiago compreenderia”, narra Moreira Salles, “Enquanto viveu, ocupou-se de seus nobres e suas castanholas, foi salvo por coisas tão gratuitas [...] com elas, quem sabe, pôde suportar a melancolia de quem suspeita que as coisas não fazem mesmo muito sentido”.

A crítica sempre acompanhada da reflexão e do incômodo é o que torna material esse hibridismo em *Santiago* e Moreira Salles explora isso ao máximo, pondo em questão uma chave importantíssima na questão de representações da verdade dentro do audiovisual que Clifford havia posto também quando dialoga sobre a *autoridade dialógica*:

“O modo de autoridade dialógico entende a etnografia como resultado de “uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais sujeitos conscientes e politicamente significativos” (2002: 43).

Observa-se em *Santiago*, ao mesmo tempo, um apreço pela estética e pelo gerar desconforto no público, junto com uma participação ativa de entrevistador e entrevistado para que todas essas sensações sejam geradas no espectador e é isso que traz a grandeza da obra e suas reflexões. Em muitos momentos, como a cena das *madonnas*, por exemplo, Moreira Salles testa nossa fé nos acontecimentos expostos por Santiago, mesmo eles não se materializando somos levados a crer em suas histórias pois ele (eles) nos envolve de tal forma que “o realismo do documentário dá espaço para uma construção narrativa que nos obriga a ficarmos atentos, construindo tudo naquilo que se vê”(2015).

Não obstante dessas relações que funcionam como mecanicamente intrínsecas, tanto a autoridade do antropólogo quanto a do documentarista estão em um movimento exponencial, onde todos os sujeitos envolvidos nas produções são peça fundamental do molde do resultado final. O que se busca no saber antropológico e no documentário audiovisual é como entregar a um terceiro uma informação produzida com um propósito e que possua autoridade para dialogar a respeito de uma realidade que na absurda maioria das vezes não compete ao antropólogo/documentarista, isto é, o documentário parece caminhar junto ao texto antropológico, lado a lado num mundo em que segue o questionamento: até quando a “tradução” de alguém sobre determinado evento/objeto será necessária? Ou mesmo se o futuro seria brincar com os “dois mundos” como faz Moreira Salles em *Santiago* e propõe Clifford, Wagner e outros antropólogos culturalistas contemporâneos?

“*Esses días que yo fiz estes pequeños depoimentos, una manhã da semana passada eu descí y o jornalero, que és un amigo meu falou ‘Santiago! que és isso en su apartamento? Están hacedo una película?’ Eu disse ‘sim, están preparando para me embalsamar’*”(SANTIAGO).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZ, Daniel. *“Santiago”, de João Moreira Salles, e a narrativa da incomunicabilidade*. 2014. Disponível em: <[http://lounge.obviousmag.org/praticando\\_godot/2014/06/](http://lounge.obviousmag.org/praticando_godot/2014/06/)>

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica - antropologia e literatura no séc. XX*. ed. UFRJ. 2002

DARIN, Silvio. *Espelho partido: Tradição e transformação do documentário*, ed. Azougue, 2004

LINS, Consuelo. *Santiago, de João Moreira Salles. O documentário entre o ensaio e autobiografia* in Revista Z Cultural, Rio de Janeiro, 2015.

WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. Cosac Naify, 2012

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles. 80min. Video-Filmes. Brasil, 2007.