

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens – IAD

Tais de Medeiros Marcato

A CONSTRUÇÃO BIOGRÁFICA EM SANTIAGO

Juiz de Fora
2015

Tais de Medeiros Marcato

A CONSTRUÇÃO BIOGRÁFICA EM SANTIAGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre. Linha de pesquisa: Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares

Juiz de Fora
2015

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Marcato, Tais de Medeiros.

A construção biográfica em Santiago / Tais de Medeiros Marcato. -- 2015.
103 f.

Orientador: Sérgio Puccini

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2015.

1. Documentário Biográfico. 2. Santiago. 3. João Moreira Salles. 4. Espaço Biográfico. 5. Crítica e interpretação. I. Puccini, Sérgio, orient. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO DA DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Tais de Medeiros Marcato

Nome do aluno

A construção biográfica em Santiago

Título

Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares

Orientador

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, Linha de pesquisa: Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 22/06/2015

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares - Orientador – Universidade Federal de Juiz de
Fora

Prof. Dr. Luis Alberto Rocha Melo - Membro UFJF - Universidade Federal de Juiz de
Fora

Profa. Dra. Denise Tavares da Silva - Membro externo – Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Cristiano José Rodrigues - Membro UFJF - Universidade Federal de Juiz de
Fora

Para Victor Hugo,
minha inspiração maior.

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância.

Grande Sertão: Veredas

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares, pela generosidade, paciência e imensa contribuição à minha construção do saber.

Aos professores e colegas do Programa de Pós-graduação em Artes Cultura e Linguagens, pelas trocas de experiências e pelas amizades que se formaram.

À Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Bueno, coordenadora da Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, por me acolher nos momentos difíceis e me apoiar em realizar um período de estudos na Universidade de Barcelona.

À Lara Lopes Velloso, secretária da Pós-graduação, por sempre me acalmar nos momentos de desespero com os prazos do mestrado.

Aos professores, Dr^a. Denise Tavares da Silva e Dr. Luís Alberto Rocha Melo, por gentilmente aceitarem participar desta banca.

Ao professor, Dr. Fernando Hernandez-Hernandez, coordenador do Máster en Artes Visuales y Educación: un enfoque constructorista - Universitat de Barcelona, por me receber como aluna visitante do curso 2014/2015.

Ao meu pai, Murilo, falecido no início do mestrado, pela base e por sempre me incentivar em seguir em frente, mesmo nos momentos difíceis.

À minha mãe, Elizete, por seu amor incondicional.

À minha irmã, Raquel, por estar sempre presente e apoiar minhas decisões.

Ao amigo, Cristiano, por dividir a paixão pelo cinema documentário e aceitar fazer parte desta banca.

Às amigas, Juliana e Mariana, por compartilhar os estudos da narrativa sobre si.

Ao meu companheiro, Victor Hugo, por sua compreensão, pelo carinho e pelo apoio decisivo para minha entrada no mestrado.

RESUMO

No campo teórico da produção cinematográfica, a observação de construções biográficas ganha mais evidência com as constantes experiências da representação do *eu* e do *outro* que o cinema estimula. Documentários biográficos e autobiográficos tornam-se práticas frequentes pós-retomada do Cinema Brasileiro. Nessa lógica, cresce a necessidade de criação de procedimentos que possibilitam a identificação de diferentes manifestações de relatar a (própria) vida no cinema documentário contemporâneo. Em sintonia com a proposta do espaço biográfico (Arfuch) e de categorias encontradas tanto na escrita biográfica literária (Vilas Boas) quanto na narrativa cinematográfica (Puccini), nossa pesquisa centrou-se em proceder à análise e à delimitação dos procedimentos de relatos biográficos e autobiográficos relacionados ao documentário *Santiago* (2007), filme de João Moreira Salles. Procurando debruçar-nos sobre as possibilidades da construção biográfica presentes no desenvolvimento da narrativa fílmica, distinguiremos cinco modalidades da abordagem biográfica que possibilitam uma melhor compreensão da feitura do relato em *Santiago*: (1) Santiago como personagem biografada do filme que o diretor tentou montar em 1992; (2) Santiago como biógrafo, uma vez que incorpora interpretações pessoais à escrita sobre as personagens da nobreza; (3) Santiago como escritor de uma escrita de caráter íntimo e confessional, que tem como centro a expressão de sua intimidade e que pode ser lida como um diário; (4) João Moreira Salles como diretor biógrafo, durante o momento da construção da trajetória de Santiago e (5) João Moreira Salles como personagem autobiografada, ao pontuar suas lembranças de infância através do relato autobiográfico em primeira pessoa.

Palavras-chave: Documentário Biográfico, Santiago, João Moreira Salles, Construção Biográfica.

ABSTRACT

In theoretical field on filmmaking, the observation of biographical constructions get more evidence with the constant experience of representation of *self* and *other* which cinema stimulates. Biographical and autobiographical documentaries become common practice in the post-resumption of Brazilian cinema. Following this logic, grows the need to establish procedures that enable the identification of different manifestations to report on (own) life in contemporary documentary cinema. In line with the proposal of biographical space (Arfuch) and categories found in both literary biographical writing (Vilas Boas) as in film narrative (Puccini), our research focused on carrying out the analysis and the definition of the procedures of biographical and autobiographical accounts related to the documentary *Santiago* (2007), a João Moreira Salles film. Seeking to examine the possibilities of biographical construction present in the development of film narrative, we distinguish five modes of biographical approach that enables a better understanding of the making of the story in *Santiago*: (1) Santiago as biographee character in the film that the director tried to mount in 1992; (2) Santiago as biographer, as he incorporates personal interpretations to writing about the characters of the nobility; (3) Santiago as a writer of a confessional writing, which has at its center an expression of intimacy and that can be read like a diary; (4) João Moreira Salles as biographer director during the time of construction of Santiago's path and (5) João Moreira Salles as autobiographee character, by pointing out his childhood memories through the autobiographical first-person account.

Keywords: Biographical Documentary, Santiago, João Moreira Salles, Biographical Construction.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. O ESPAÇO BIOGRÁFICO	19
2.1. Documentário contemporâneo e as histórias de vida	23
2.2. Relatos autobiográficos e o documentário de busca	26
3. JOÃO MOREIRA SALLES E O DOCUMENTÁRIO	31
3.1. Olhar específico de uma país em movimento	33
3.2. <i>Santiago</i> : biografias e biógrafos	39
3.3. Uma reflexão sobre o material bruto	42
4. ELEMENTOS DA CONSTRUÇÃO BIOGRÁFICA NO DOCUMENTÁRIO: PERSPECTIVAS DE ANÁLISE	44
4.1. O contrato autoral biográfico	45
4.1.1. O contrato autoral biográfico em <i>Santiago</i>	46
4.2. A conduta ética na relação biógrafo/biografado	47
4.2.1. A conduta ética na relação biógrafo/biografado em <i>Santiago</i>	50
4.3. O contexto	51
4.3.1. O contexto em <i>Santiago</i>	52
4.4. O roteiro	54
4.4.1. O roteiro em <i>Santiago</i>	57
4.5. A imagem	58
4.5.1. A entrevista, a encenação e o material de arquivo	58
4.5.2. A entrevista, a encenação e o material de arquivo em <i>Santiago</i>	60
4.5.3. O som e a voz <i>over</i>	63
4.5.4. As vozes em <i>Santiago</i>	65
4.6. A montagem	66
4.6.1. A montagem em <i>Santiago</i>	68
5. A CONSTRUÇÃO BIOGRÁFICA EM <i>SANTIAGO</i>	73
5.1. Santiago como personagem biografada	74
5.2. Santiago como biógrafo e escritor de narrativas sobre si	79
5.3. João Moreira Salles como diretor biógrafo e personagem autobiografada	84
6. CONCLUSÃO	90
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	93
8. FILMOGRAFIA	99

1. INTRODUÇÃO

A produção de documentários vive um momento de grande crescimento e difusão na cinematografia mundial. No Brasil, a partir de meados da década de 1990, depois da chamada “retomada”¹ do cinema brasileiro, a cinematografia documental foi impulsionada por vários fatores, entre eles a revolução digital, que barateou e agilizou as produções, o estímulo por meio de uma legislação de incentivo fiscal e a proliferação de festivais e mostras voltados ao gênero. Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008, p. 7) destacam ainda, como indicativos desse interesse crescente, “os cursos que se espalharam pelo país, o aumento de publicações, os debates sobre documentários em encontros e seminários e a discussão em torno de novos meios de exibição e distribuição”. Mas, apesar do crescimento, a produção ainda é refém de uma má distribuição. Muitos longas de não-ficção são produzidos, poucos são distribuídos devidamente.

A crescente produção do documentário cinematográfico encontra um campo fértil nas biografias. Filmes biográficos têm mobilizado encontros científicos e festivais de cinema documentário. Prova disso é o grande número de documentários biográficos² realizados nos últimos anos. Dos 178³ documentários brasileiros lançados entre 1995 e 2009, 50 eram biográficos. Nesse cenário, podemos citar: *Um certo Dorival Caymmi* (1998), de Aluizio Didier, *Passaporte Húngaro* (2002), de Sandra Kogut, *Estamira* (2004), de Marcos Prado, *A pessoa é para o que nasce* (2004), de Roberto Berliner e Leonardo Domingues, *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, *Cartola – Música para os olhos* (2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, *Titãs:*

¹ Convencionou-se chamar de “retomada” a produção de filmes nacionais, em particular de longas-metragens, a partir de meados dos anos 1990, em função do estímulo propiciado por leis de incentivo fiscal que entraram em vigor naquela época.

² Durante a revisão bibliográfica, verificou-se que além da expressão “documentário biográfico”, também são utilizados de modo frequente os termos “cinebiografia” e “documentário musical” por pesquisadores, cineastas e críticos referindo-se à cinematografia em questão. Para este trabalho, optou-se por usar o termo “documentário biográfico” para demarcar os filmes do nosso campo de pesquisa.

³ Pesquisa realizada pela pesquisadora Helena Sroulevich, do Laboratório do Audiovisual do Núcleo de Economia do Entretenimento da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudo que será evidenciado no próximo capítulo.

A vida até parece uma festa (2009), de Branco Mello e Oscar Rodrigues Alves, *Kátia* (2012), de Karla Holanda e *Elena* (2013), de Petra Costa.

Mas por que, afinal, contamos vidas biograficamente? Transmitimos histórias, acredita Paul Ricoeur (1994, p. 116), “porque afinal de contas as vidas humanas precisam e merecem ser contadas”. Numa perspectiva contemporânea, uma história ou experiência de vida pode ser contada de diferentes formas. A multiplicidade de formas é um aspecto característico do *espaço biográfico contemporâneo*. Para Leonor Arfuch (2010), a produção desse espaço é percebida como formação do mundo moderno-contemporâneo e de sua subjetividade correspondente, constituída a partir de uma intensa diversidade narrativa. De escritas biográficas a audiovisuais autobiográficos, de correspondência, e mais recentemente, a *reality shows*, numa simultaneidade de ocorrências. Nesse sentido, o documentário biográfico estabelece um diálogo por produzir uma escrita audiovisual em meio às flexibilidades da construção biográfica.

O cenário fértil da produção documental biográfica pode ser visto sob diversos ângulos. Um deles é a hipótese de que ao reconhecer um relato de vida, o espectador se identifica enquanto sujeito por meio da narrativa do *outro*, e através desse movimento se distingue com o fato “de não estar sozinho no mundo”, percebendo-se enquanto coletividade. “Não me separo valorativamente do mundo dos outros, mas me percebo dentro de uma coletividade, na família, na nação, na humanidade cultural”, afirma Bakhtin (1992, p. 135) ao analisar o envolvimento do sujeito com o contexto imediato nos gêneros biográficos.

Vale considerar também que para alguns autores, uma das características marcantes e recorrentes da produção documentária atual seria uma tendência à particularização do enfoque em detrimento às grandes sínteses. Para Cláudia Mesquita (2007), é frequente a abordagem de experiências estritamente individuais, a investigação de singularidades. Karla Holanda também defende que é cada vez mais constante uma particularização do enfoque no documentário contemporâneo brasileiro.

[...] consideramos que a abordagem particularizada no documentário é aquela que se refere ao tema por um recorte mínimo, a partir da história de indivíduos ou de pequenos grupos. Verificamos que ela se torna cada vez mais incisiva nos documentários e, desta vez, não mais vinculada ao “mecanismo particular/geral”. Agora, o indivíduo destacado não está mais a serviço da representação de um tipo, ele aqui é fragmentado, muitas vezes incoerente, contraditório, dramático, merecedor de compaixão, repulsa ou indiferença pelas características próprias que sua individualidade revela e não pelo tipo que representa (HOLANDA, 2006, p. 4).

Como observou Ismail Xavier: “a vontade agora é explorar mais os sujeitos no que têm de singular [...] evitam-se generalizações, a busca dos porquês” (XAVIER, 2000, p. 99). Nesse sentido, a abordagem tende a se basear no registro das experiências do indivíduo e no diálogo, evitando tomar os entrevistados como “tipo” portadores de características que podem se desdobrar a um grupo maior de indivíduos. É o caso dos documentários *Paulinho da Viola – Meu tempo é hoje* (2003), de Izabel Jaguaribe; *Helena Meireles* (2006), de Francisco de Paula e *Lóki – Arnaldo Baptista* (2009), de Paulo Henrique Fontenelle, que representam a história de vida de artistas da cena musical.

Em *Cineastas e Imagens do Povo* (2003), Jean-Claude Bernardet estabeleceu como eixo para o entendimento da trajetória do documentário moderno brasileiro diferentes modos de construção cinematográfica, com base na análise de 23 filmes. Para caracterizar o que classificou como “modelo sociológico”, dominante nos anos 1960, verificou o predomínio de uma abordagem geral, onde o tema era tratado de forma abrangente pelos cineastas, com foco nas questões coletivas e as personagens como representantes de classes ou grupos sociais. De modo geral, os documentários desse período estão interessados em estabelecer diagnósticos sobre situações sociais abrangentes. Como problematizou o autor, almeja-se a macroanálise: o indivíduo particularizado e a situação específica são transformados em “categorias”, pelas quais se tecem significações genéricas, como se pode observar nos filmes *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, *Maioria absoluta* (1964), de Leon Hirszman e *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno. *Maioria Absoluta*, por exemplo, retrata o cotidiano dos trabalhadores rurais analfabetos do Nordeste que vivem na extrema miséria. O analfabeto sertanejo não tem uma história individualizada, ele representa a massa homogeneizada na coletividade.

Para Karla Holanda, a primeira grande alteração desse panorama se dá com o filme de Eduardo Coutinho. Ela acredita que é a partir de *Cabra marcado para morrer* (1984) que o tratamento geral cede espaço ao particular:

Esse filme não só revela aspectos do regime militar instituído no Brasil em 1964 e as consequências de suas ações impostas ao destino de muitos brasileiros, como também apresenta a história de uma mulher brasileira chamada Elizabeth, viúva de João Pedro, mãe de Abraão, que sofreu juntamente com sua família, as consequências das ações desse regime, ou seja, é um ponto de vista da história por intermédio de uma abordagem particularizada. E essa particularização vai além, pois chega a ser igualmente a história do próprio documentarista em busca de uma família dispersa em consequência do mesmo regime (HOLANDA, 2006, p. 3).

Cabra representa a retomada de um projeto de Coutinho interrompido pelo golpe militar de 1964. Poucas imagens sobraram daquele período e com base em suas lembranças pessoais, o cineasta traça um paralelo entre o passado e o presente ao registrar entrevistas com as personagens envolvidas na produção dos anos 1960. Ao retomar o documentário, Coutinho parte para o interior do Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte em busca de Elizabeth e sua família. Saudado como um “divisor de águas” por Bernardet, vale ressaltar que *Cabra* apresenta características tanto do documentário moderno, em que há o predomínio da abordagem geral com foco nas questões coletivas (representação de classe dos trabalhadores camponeses explorados por latifundiários nordestinos), quanto da produção contemporânea, onde a abordagem particularizada a partir da história de indivíduos é cada vez mais frequente (representação das consequências das ações do golpe militar sob o ponto de vista da história de Elizabeth e a busca de Coutinho pelas personagens envolvidas no documentário e sua reflexão, por intermédio de um texto em primeira pessoa, de todo o processo de produção).

Outro filme marcante da história do documentário brasileiro que também nasce da retomada de um projeto inacabado é *Santiago* (2007), de João Moreira Salles. No documentário, o cineasta propõe uma reflexão do material bruto das filmagens da obra que nunca conseguiu finalizar. Em 1992, o diretor queria contar a história de Santiago, mordomo de sua família. Contudo, o longa pretendido nunca foi finalizado e o material foi abandonado no processo de montagem. Passados treze anos, João Moreira Salles revisitou esse material, e com o distanciamento e maturidade dos anos, finalizou a obra.

Diferentemente de *Cabra*, em que há uma busca externa pelas personagens quando Coutinho parte para o Nordeste à procura de Elizabeth e sua família, no caso de *Santiago*, a busca do diretor é interna. Não há mais como encontrar o antigo mordomo, já que Santiago havia falecido. O reencontro com o antigo funcionário se dará através das imagens contidas no material bruto e das lembranças compartilhadas de sua infância e de sua família. Por trás do objetivo inicial do cineasta em relatar a biografia de Santiago, esconde-se um desejo de reviver suas memórias. Ser o que documenta e o que está sendo documentado, ser o seu *outro*.

No processo de construção de uma biografia literária, os biógrafos se deparam com uma série de fatores determinantes da forma e do conteúdo da obra. Do contrato autoral à

disponibilidade de material de arquivo, os fatores podem interferir no resultado final. Vide o impasse entre o escritor Ruy Castro e a família do jogador Mané Garrincha⁴.

Pensando no cinema, de que modo os cineastas constroem uma personagem, sua vida, sua história? Que fatores determinam a forma como se realiza um filme documentário biográfico? O que contar e como contar? Qual a conduta ética adotar na relação entre biógrafo e biografado, documentarista e documentado?

Bill Nichols (2008) afirma que o documentário não é uma reprodução do real, mas uma *representação do real*. Para o pesquisador, tanto o documentário quanto a ficção são formas de representação, ainda que diferentes: à ficção, caberia a representação de uma história passada em um mundo imaginado; ao documentário, a representação de uma argumentação que procura apontar para o mundo histórico.

Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original – sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das ideias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação que da reprodução (NICHOLS, 2008, p. 47).

Sérgio Puccini (2010, p. 15) também endossa que o “documentário é resultado de um processo criativo do diretor, marcado por várias etapas de seleção, comandadas por escolhas subjetivas desse realizador”.

Ao pesquisar o processo de construção da biografia em documentários cinematográficos, verificou-se uma escassa bibliografia sobre o tema. Diante dessa lacuna, um estudo sobre a construção de uma biografia através da linguagem cinematográfica documental pode perpassar diversos âmbitos relevantes para a história do cinema brasileiro, como: a relação entre biógrafo e biografado, a importância das fontes pessoais e documentais, dos arquivos de imagens e sons, para a narrativa da vida da personagem na qual ela é recriada, dentre outros.

O objetivo da pesquisa aqui proposta é investigar como o cineasta João Moreira Salles tece a narrativa biográfica em *Santiago*, tendo em vista que cabe ao cineasta, dentro da prerrogativa de elaborar a narrativa de seu filme, também organizar e sedimentar os elementos

⁴ O livro *Estrela Solitária – Um brasileiro chamado Garrincha* escrito por Ruy Castro sobre a vida do jogador Mané Garrincha, lançado em 1995, acabou proibido de ser vendido por um ano, devido a um processo movido pelos advogados das filhas do jogador.

que irão compor as construções biográficas inscritas nessa mesma estrutura. Para atingir esse objetivo, nos propomos um estudo de procedimentos que tornam possível as manifestações, ou pelo menos identificações, de representações biográficas no cinema documentário. Após o levantamento e a análise de tais categorias presentes na biografia tanto escrita quanto audiovisual daremos início à identificação de cinco possibilidades específicas como condutoras da abordagem biográfica no documentário *Santiago*: (1) Santiago como personagem biografada do filme que João Moreira Salles tentou montar em 1992; (2) Santiago como biógrafo, uma vez que ao transcrever as fichas biográficas de nobres de todas as épocas e nacionalidade também incorporava suas impressões pessoais à escrita; (3) Santiago como dono de uma escrita de caráter íntimo e confessional ao expressar em primeira pessoa sua intimidade, aprofundando um olhar sobre si mesmo; (4) João Moreira Salles como biógrafo de Santiago e (5) João Moreira Salles como autobiografado, ao incorporar suas memórias de infância na obra e refletir sobre sua vida profissional como documentarista.

No segundo capítulo deste trabalho, discorremos sobre a relação entre a crescente produção do documentário biográfico e a valorização e o resgate da memória no final século XX. A partir das teorias de Eleonor Arfuch, Philippe Lejeune, Elizabeth Rondelli, Micael Herschmann e outros pesquisadores, pretende-se demonstrar que por meio das biografias é permitido ao público uma imersão a outros contextos históricos e culturais através de um relato de uma vida em sua singularidade, um registro histórico da memória pessoal e coletiva de um indivíduo como forma de resistência à dissolução do passado. Para fundamentar o trabalho, um levantamento realizado sobre a produção cinematográfica brasileira nos últimos 19 anos, depois da chamada “retomada” do cinema brasileiro, comprova o aumento da produção do documentário biográfico.

O terceiro capítulo consiste na apresentação de uma visão geral a respeito dos filmes do diretor do nosso objeto de pesquisa, João Moreira Salles, suas personagens e a relevância de sua trajetória como documentarista para documentário brasileiro. Em seguida, delimitaremos em *Santiago* a construção biográfica do antigo mordomo, as histórias que biografava e a trajetória autobiográfica do diretor.

No quarto capítulo destacamos elementos que podem ser contemplados no processo de construção biográfica na realização de um documentário e buscamos na descrição de imagens propostas por Jacques Aumont e Michel Marie (2004) possíveis abordagens que integram os estudos de cinema. O nosso recorte metodológico de análise será embasado por ferramentas utilizadas por Graziela Cruz (2011) em seu estudo sobre a construção biográfica em documentários biográficos musicais, tendo como referência categorias evidenciadas na pesquisa

biográfica em suporte literário estabelecidas pelo pesquisador Sergio Vilas Boas (2002), como: o contrato autoral biográfico; a conduta ética na relação entre biógrafo/ biografado; o contexto; aliadas a características específicas da narrativa cinematográfica destacadas por Puccini (2010), como o roteiro, a imagem e o som, a utilização de materiais de arquivo, entrevistas e encenação e a montagem.

Por fim, no quinto capítulo realizamos o relato da nossa análise das construções biográficas presentes em *Santiago* - Santiago como biografado, Santiago como biógrafo e também como autor de narrativas de si, João Moreira Salles como biógrafo e autobiografado, como já citado.

2. O ESPAÇO BIOGRÁFICO

Descrever a vida de alguém ou narrar as fases da própria vida têm sido, na contemporaneidade, objeto de estudo e análise das mais diversas áreas do conhecimento, num arco disciplinar que vai da antropologia à história, da sociologia aos estudos culturais. Biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, permitem ao público uma imersão em outros contextos sociais e históricos através do registro de vida, sendo a biografia a primeira a aparecer “juntamente com o gênero histórico no século V a.C” (DOSSE, 2009, p.124).

A extensa publicação de cânones biográficos⁵ em nossos dias mostra um resgate do passado e uma valorização da memória. Segundo Pierre Nora (1984), essa preocupação constante com a memória está relacionada à amplitude das mudanças do mundo que nos cerca – a chamada “aceleração da história”. Para o historiador francês, desde a modernidade, o feito da aceleração faz com que o próprio presente se torne cada vez mais volátil, havendo uma espécie de presunção de que seria possível agregar o que se passa no mundo. A consequência mais imediata desse fenômeno seria a perda das características particulares do homem, daí a necessidade de se criar em profusão “lugares de memória”⁶.

Também para Andreas Huyssen (2000 *apud* RIBEIRO e BARBOSA, 2005, p. 104), o *boom* da memória está relacionado às mudanças da modernidade e da contemporaneidade: “Trata-se de uma tentativa de compensar o ritmo acelerado das informações, de resistir à dissolução do tempo, de descobrir outras formas de contemplação, para além da informação rápida.”

⁵A edição de biografias cresceu 55% na última década do século XX, de acordo com o Catálogo Brasileiro de Publicações, da Editora Nobel (DAMASCENO, 1999 *apud* PENA, 2004).

⁶ Signos de reconhecimento e pertencimento do grupo a uma sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais. Esses lugares de memória, com características material, funcional e simbólica, seriam os arquivos, as bibliotecas, os monumentos, as obras de arte, as comemorações e as datas nacionais.

Alguns autores acreditam que há um excesso de estudos acerca da memória. Beatriz Sarlo é uma das maiores críticas do que ela considera como sendo abusos da memória tanto nos estudos acadêmicos quanto na esfera jurídica, política e social. Ela constata que, em boa medida, as ciências humanas passaram a se dedicar e a incorporar os testemunhos pessoais em suas pesquisas (SARLO, 2007).

Apesar das críticas, a busca pela profundidade do relato, pelo vestígio do íntimo, pelo rastro do cotidiano, não está restrita a modelos biográficos literários ou estudos acadêmicos. Na cultura contemporânea, outras formas aparecem disputando o mesmo âmbito, como entrevistas, retratos, perfis, testemunhos, *reality show*. Os pesquisadores Elizabeth Rondelli e Micael Herschmann, em análise sobre a construção do biográfico na mídia, chamam a atenção para o fato de, embora o cenário aponte para um futuro que velozmente se atualiza, o passado ter se tornado uma “referência emblemática para a cultura contemporânea”:

A ideia do novo parece estar, cada vez mais, associada ao antigo. A restauração dos centros urbanos, a onda de antiquários, a moda retrô, a nostalgia, o *remake* de filmes, a literatura confessional e biográfica, as novas maneiras de contar e recontar episódios históricos em livros, filmes ou documentários, os arquivos e museus e, até, o jornalismo noticioso têm atribuído destaque ao passado, tudo parecendo indicar que ele se tornou um dos paradigmas a balizar a experiência quotidiana (RONDELLI & HERSCHMANN *apud* SCHMIDT, 2000, p. 279).

Ampliando o campo do estudo biográfico para além da escrita, Lejeune aponta o *espaço biográfico* como reservatório das formas diversas em que as vidas se narram e circulam:

Escritas ou audiovisuais, essas formas de vida são intercambiáveis e nos informam. Não é necessário dizer ‘eu penso’, ‘mas sou pensado’, propunha Rimbaud. Sou vivido. Maneiras de pensar em si mesmo, modelos vindos de outros. Circulação da glória, exemplos propostos, destinos refigurados ao gosto do dia. Acumulação (e elaboração seletiva) de diferentes ‘memórias coletivas’. Consumo inverso, mas ligado, da notoriedade e das vidas obscuras. É a forma de circulação das vidas tanto como a forma das vidas mesmas o que quis aprender, para contribuir um pouco para a história do espaço biográfico, do qual o desenvolvimento da autobiografia moderna é só um aspecto (LEJEUNE 1980 *apud* ARFUCH, 2010, p. 57 e 58).

Nessa pluralidade de ocorrências, que abarca tanto a escrita quanto o audiovisual, o que está sendo analisado está menos na heterogeneidade entre os gêneros discursivos envolvidos do que na sua coexistência. Conforme releitura de Arfuch (2010) do conceito proposto por

Lejeune (1980), a visível expansão do biográfico faz reflexionar um fenômeno que ultrapassa o simples crescimento de formas dessemelhantes da narrativa para expressar um aspecto característico da subjetividade contemporânea. A proposta do trabalho da autora consiste em:

[...] ir além da busca de exemplos, mesmo ilustres ou emblemáticos, para propor relações, em presença e ausência, entre formas com grau diverso de proximidade, relações nem necessárias nem hierárquicas, mas que adquirem seu sentido precisamente num *espaço/temporização*, numa simultaneidade de ocorrências que por isso mesmo podem transformar em sintomáticas e serem suscetíveis de *articulação*, ou seja, de uma leitura compreensiva no âmbito mais amplo de um clima de época (ARFUCH, 2010, p. 58).

Arfuch (2010) efetua uma leitura de Ricoeur (1994, p. 15) centrada em sua analítica da temporalidade, sobretudo em sua visão de tempo narrativo: “o tempo mesmo se torna humano na medida em que é articulado sobre o modo narrativo, em compensação a narrativa é significativa na medida em que esboça traços da experiência temporal”. A ideia de um tempo específico da narrativa configurado pelo relato não remete apenas a uma disposição de acontecimentos, mas a forma de estruturação da vida. Para Arfuch, “existe, entre a atividade de contar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma correlação que não é puramente acidental, mas que apresenta uma forma de necessidade ‘transcultural’”.

Diz Denise Tavares:

Essa capacidade de cada relato fabular sua própria temporalidade seria, conforme Arfuch, um dos pilares (mas não o único), para compreendermos porque a proposta de um “espaço biográfico” pode ser uma configuração mais apropriada do que a ideia de gênero (TAVARES, 2013b, p. 133).

Vamos encontrar no *espaço biográfico contemporâneo* formas canônicas mas também modernas, como: biografias, autorizadas ou não, memórias, testemunhos, diários íntimos, correspondências, cadernos de notas, de viagens, rascunhos, lembranças de infância, autoficções, romances, filmes, vídeo e teatro autobiográficos, a chamada *realy painting*⁷, os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática, conversas, retratos, perfis, anedotários, indiscrições, confissões próprias e alheias, velhas e novas variantes do show (*talk show, reality show*), a videopolítica, os relatos de vida da ciências sociais e as novas ênfases da pesquisa e da escrita acadêmicas (ARFUCH, 2010).

⁷ Nas Artes Visuais é a tendência de incorporar objetos, fotografias, roupas do artista à obra.

Para a autora, a dinâmica funcional do *espaço biográfico* está menos no relato objetivo do que na construção discursiva, menos no olhar afastado do outro do que no encontro de muitas vozes, sendo um espaço dialogicamente construído (Bakhtin). Desse modo, Arfuch incorpora os gêneros discursivos como agrupamento marcados pela heterogeneidade e submetidos a constante hibridação no processo da interdiscursividade social, assim como a consideração do *outro* como figura determinante de toda interlocução.

A multiplicidade das formas que compõem o *espaço biográfico* na contemporaneidade (re) aparecem em diferentes estilos e suportes (gráficos, fílmicos, visuais). Apesar de diferentes modos, elas possibilitam uma característica comum: contar uma história ou experiência de vida. Rondelli e Herschmann (*apud* SCHMIDT, 2000, p. 281), destacam produções para as telas da TV e do cinema: “Do mesmo modo, a televisão tem se exercitado na produção de documentários que vão ao encontro de tal curiosidade, como também o cinema tem oferecido filmes sobre algum personagem real”.

Para a pesquisadora Graziela Cruz (2011, p. 105), a especificidade da linguagem audiovisual “oferece uma forma privilegiada, em relação a outros meios, de construir e revelar histórias de vidas, primeiro, com a força da imagem em movimento e, mais tarde, com a sua conjugação com o som”. No documentário, conseguimos perceber os espaços da subjetividade⁸, observar os entreatos, enxergar o dito e o não-dito, apreciar a parte e identificar o todo. Talvez esteja nessa especificidade, potencializada por meio de imagens e sons articulados, uma forma distinta de se revelar a vida em várias de suas dimensões em relação a outras linguagens, como a Literatura, por exemplo.

Diante de uma perspectiva contemporânea do documentário, com uma renovação de narrativa e de linguagem como representação da realidade, Cruz define o documentário biográfico como:

[...] uma representação da história de uma vida, a partir do complexo trabalho do realizador que lança olhares, percebe os espaços da subjetividade, realiza escolhas e toma decisões na forma de compor esta representação. Um filme

⁸ O documentário contemporâneo tem desenhado outro registro que poderia ser observado como uma valorização da subjetividade do cineasta e o desejo de tematizar o cotidiano sem o recurso da fala, como diagnosticou Cláudia Mesquita (2010, p. 199): “Como resultado vejo, de um lado, à resistência a abordagem verbal de temas e assuntos prévios, e uma espécie de investimento na presença bruta e na superfície imediata do cotidiano; de outro, certa ênfase na temporalidade da experiência de pessoas e localidades, mesmo quando tratadas de modo fragmentário pela enunciação”. Filmes que não partem de um tema ou situação preexistente, interessados menos na narrativa de uma história de vida do que em segmentos do curso de incidentes corriqueiros, como *Acidente* (2006), de Cao Guimarães e Pablo Lobato, documentário que parte da criação de um poema composto por 20 nomes de cidades mineiras selecionadas na internet sem qualquer conhecimento prévio.

documentário biográfico é uma construção meticulosa engendrada pelo biógrafo que se debruça sobre a história de um personagem e dá nitidez a sua história, tirando a poeira do tempo que a encobre, revelando seus traços. (CRUZ, 2011, p. 30).

Apesar de não ser comparado ao extenso mercado das biografias literárias, sustentado sobretudo por escritores, historiadores e jornalistas, o documentário biográfico tem impulsionado diversos estudos definindo um campo de pesquisa no qual nos incluímos. Aqui a proposta é analisar as construções biográficas presentes em *Santiago* embasada por categorias utilizadas tanto na pesquisa biográfica em suporte literário quanto na narrativa cinematográfica, como será posteriormente evidenciado.

2.1. DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO E AS HISTÓRIAS DE VIDA

Um estudo de 2010⁹ da pesquisadora Helena Sroulevich, do Núcleo de Economia do Entretenimento do Laboratório do Audiovisual do Instituto de Economia da UFRJ, revela que dos 666 longas-metragens brasileiros exibidos entre 1995 e 2009, 178 (26,7%) eram documentários. O público total dos filmes nacionais foi de cerca de 138 milhões de espectadores no período, com pouco menos de 3,5 milhões (2,5%) para os documentários.

Em 1995, dos 14 filmes exibidos, 3 eram documentários. A partir de 2001, o Brasil vive um *boom* da produção documentária. Dos 30 filmes nacionais lançados no circuito comercial, 8 eram documentários. Em 2006, dos 71 filmes lançados, 24 eram filmes de não-ficção e em 2009, do total de 84 filmes brasileiros que ocuparam as salas de cinema, 39 foram documentários. Entretanto, o aumento na produção não foi acompanhado por uma distribuição mais ampla e por maior presença do público nas salas de exibição, como afirma Sroulevich em entrevista à Miranda:

Os documentários têm um circuito exibidor mais restrito, passam apenas em capitais. Eles também são lançados com pouquíssimas cópias, e muitos nem conseguem ser exibidos. Em geral, não há interesse dos grandes distribuidores, que se baseiam em pesquisas de consumo para tomar a decisão de distribuir ou não um título. Assim sendo, se os distribuidores não distribuem, os exibidores não exibem. (MIRANDA, 2010).

⁹ O estudo na íntegra não foi publicado, mas alguns dados foram divulgados, em 2010, pelo Jornal O Globo (11/04/2010).

O trabalho de Sroulevich identificou como biografias 50 dos 178 documentários, ou seja, quase um terço do total. No entanto, como a pesquisa não foi publicada na íntegra, não temos acesso à listagem dos filmes.

Esse dado significativo da produção documental nos faz examinar alguns pontos com mais atenção. Quais são esses filmes? De que modo os cineastas tecem a construção biográfica? O biográfico é uma tendência da cinematografia documental?

Para reflexionar essas perguntas, um levantamento¹⁰ sobre a produção cinematográfica documental pós-retomada do Cinema Brasileiro torna-se fundamental para delimitar o campo em que a análise é aqui desenvolvida: os documentários biográficos contemporâneos.

O primeiro documentário biográfico produzido no período foi *Banana is my Business* (1995), de Helena Solberg. O filme, que narra a vida de Carmem Miranda e seu legado para a história e cultura do Brasil, contou com 15.470 espectadores¹¹. Após um hiato de cinco anos observamos o retorno da produção de documentários biográficos com *Um certo Dorival Caymmi* (2000), de Aluisio Didier. Em 2001, apesar do início do *boom* documentário, nota-se a realização de apenas uma biografia não-ficcional sobre uma personalidade da música brasileira, *Nelson Gonçalves* (2001), de Eliseu Ewald.

A partir de 2006 o crescimento das produções biográficas é percebido com nitidez no gênero. Neste ano, dos 24 documentários lançados, 8 (33%) eram biográficos. Entre eles estão: *Moacir Arte Bruta*, de Walter Carvalho, *Helena Meireles – a dona da viola*, de Francisco de Paula, *Família Alcântara*, de Lilian Santiago e *Estamira*, de Marcos Prado. Vencedor de vários prêmios, o filme do diretor Marcos Prado, baseado na vida de Estamira Gomes de Sousa - uma mulher de 63 anos que vivia e trabalhava no aterro sanitário de Jardim Gramacho e apresentava distúrbios mentais - arrecadou a melhor bilheteria entre os documentários realizados em 2006 com uma renda de 317.423,00 reais¹².

O ano recordista do período é 2009. Dos 39 documentários, 15 (38%) tiveram como tema biografia de pessoas conhecidas e *Simonal – Ninguém sabe o duro que dei* (2009), de

¹⁰ Os dados utilizados nesse levantamento foram extraídos do site do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), órgão ligado à Ancine, onde disponibilizam uma listagem dos filmes brasileiros lançados no circuito comercial entre 1995 e 2014, filtrados por gênero. Dessa forma, iniciamos a separação entre ficção e documentário e, num segundo momento, realizamos uma pesquisa por título. A partir da sinopse cadastrada identificamos se a obra era biográfica ou não.

¹¹ Disponível em: www.oca.ancine.gov.br.

¹² Ibid.

Claudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, teve o melhor público com 71 mil espectadores¹³. Outros artistas da cena musical também tiveram suas vidas contadas no cinema, como Titãs, Waldick Soriano, Arnaldo Batista, Caetano Veloso, Paulo Vanzolini e Hebert Viana.¹⁴

No catálogo da 13ª Mostra de Cinema de Tiradentes¹⁵, o crítico de cinema José Carlos Avellar escreve que biografias ou retratos filmados de personalidades da vida cultural são quase um gênero cinematográfico e marcaram o cinema brasileiro em 2009, tanto no documentário quanto na ficção. Ele vê esse fato como uma tendência do mercado cinematográfico. Avellar estava certo em apontar esse caminho, já que nos últimos cinco anos observamos uma sequência desse aumento com uma soma de 53 documentários biográficos lançados no período.

Dessa forma, podemos constatar que os documentários biográficos têm sido uma parcela muito difundida da produção documental brasileira. Para o crítico Carlos Alberto Mattos, essas obras beneficiam-se de certa praticidade no uso da pesquisa biográfica como argumento e eixo narrativo já dados: “A cinebiografia documental evoluiu como subgênero, apesar de majoritariamente composta por perfis positivantes ou mesmo elegíacos de seus personagens” (MATTOS, 2013).

Talvez o biógrafo ao contar a vida do *outro* realize um processo de identificação e, como resultado, de valoração da personagem. Segundo Bakhtin:

Um valor biográfico não só pode organizar uma narração sobre a vida do outro, mas também ordena a vivência da vida mesma e a narração da nossa própria vida, esse valor pode ser a forma de compreensão, visão e expressão da própria vida (BAKHTIN, 1992, p. 134).

Em geral, são narrativas que retratam fragmentos da vida da personagem, talvez os melhores momentos da história de quem se quer traçar o perfil biográfico. Como afirmam Rondelli e Herschmann (*apud* SCHMIDT, 2000, p. 215), nesses relatos biográficos “o que mais nos é apresentado não é uma trajetória do indivíduo, com começo, meio e fim demarcados, mas alguns episódios de sua vida que vão se revelando como significantes”.

¹³ Disponível em: www.oca.ancine.gov.br.

¹⁴ São eles, respectivamente: *Titãs – a vida parece uma festa*, de Branco Mello e Oscar Alves, *Waldick, sempre no meu coração*, de Patrícia Pillar, *Loki – Arnaldo Batista*, de Paulo Henrique Fontenelle, *Coração Vagabundo*, de Fernando Andrade, *Um homem de moral*, de Ricardo Dias e *Hebert de perto*, de Roberto Berliner e Pedro Bronz.

¹⁵ A 13ª Mostra de Cinema de Tiradentes aconteceu de 22 a 30 de janeiro de 2010 e teve como tema o Cinema Brasileiro Contemporâneo.

É certo que um filme é sempre o recorte da vida de alguém. É impossível a multiplicidade e riqueza de uma vida caber em apenas uma obra. Como já demonstrou Michael Pollack (1989), toda memória pressupõe enquadramentos, esquecimentos e silêncios. Desde os estudos de Maurice Halbwachs (1925), sabemos que as memórias não são restituições fiéis do passado, mas reconstruções, continuamente atualizadas e reconfiguradas. É o que Pierre Bourdieu (1996, p. 184) chama de “criação artificial de sentido”, já que são nomeados “certos acontecimentos significativos”, estabelecendo entre eles “conexões para lhes dar coerência”.

Sendo assim, tais recortes de vida, conduzidos por uma narrativa sob um olhar determinante do cineasta, podem se apresentar como uma homenagem às personagens retratadas, anônimas ou conhecidas, seja ainda em vida ou póstuma, oferecida ao público para que este teça sua própria construção.

2.2. RELATOS AUTOBIOGRÁFICOS E O DOCUMENTÁRIO DE BUSCA

Até aqui vimos apenas documentários que relatam as experiências de vida do *outro*. Como em *Santiago* João Moreira Salles também vasculha as gavetas da memória de si e de seus familiares, analisar filmes autobiográficos do mesmo período igualmente é estimulador, já que pertencem ao mesmo *espaço biográfico*, como já citado.

A palavra autobiografia surgiu a partir do século XIX, quando uma série de fenômenos incentivou a leitura personalizante, que buscava, por detrás da variedade e dos desvios das manifestações superficiais, o *eu* profundo do autor. Lejeune, autor que tem se dedicado, desde os anos 1970, ao estudo do gênero autobiográfico em suas diversas formas, define a autobiografia como:

Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade (...) autor = narrador e autor = personagem, donde se deduz que narrador = personagem, mesmo se o narrador permanecer implícito (LEJEUNE, 2008, p. 15).

Seria uma oportunidade ou uma desvantagem, para um texto, o fato de ser compreendido como *autobiográfico*? Para Lejeune (2008), o lado negativo seria um sinal de falta de imaginação, ausência do gênio criador, narcisismo que não leva em conta a demanda e o prazer do leitor. Já o sinal de autenticidade, profundidade e exigência seria seu lado positivo.

Arfuch (2010, p. 73) acrescenta que nos gêneros cujas narrativas são concedidas a personagens de fato existentes o que mais importa não é o conteúdo do relato em si mesmo nem a adequação aos acontecimentos de uma vida, mas sim, as estratégias ficcionais de autorrepresentação, sua qualidade autorreflexiva. “Não tanto a ‘verdade’ do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança [...] em última instância, que história alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*”.

Pensando no cinema, como seria a autobiografia no documentário? Para Puccini (2010, p. 38), o enfoque de qualquer assunto no documentário “deverá se valer de personagens para seu encaminhamento e sua elucidação, podendo até haver coincidência entre assunto e personagem, como nos casos dos documentários biográficos”. Mas o que acontece quando o cineasta além de documentar o *outro* passa a falar de si, da sua condição, ser o que documenta e o que está sendo documentado, ser o seu *outro*?

De acordo com João Moreira Salles, na última década do século XX, surge nos Estados Unidos um movimento chamado *Autoetnografia* em que os cineastas começam a falar de si, da sua condição:

São filmes com seis, sete, oito mil dólares. Não mais do que isso. Filmes de bricolagem. Você pega imagens de arquivo, junta com imagens de vídeo, pega *high eight*, junta tudo isso e consegue fazer um filme em que você fala da sua condição, e ao falar da sua condição você fala do mundo inteiro. (SAAVEDRA; MIGUELOTE, 2003).

Mais do que se mostrar indiretamente no modo de estruturar o discurso, o documentarista documenta a si mesmo. Obras como *Línguas desatadas* (*Tongues untied*, 1989), de Marlon Riggs, sobre sua experiência de negro homossexual, *O corpo belo* (*The body beautiful*, 1991), de Ngozi Onwurah, sobre sua relação com o pai africano negro e a mãe britânica branca e *Homenagem a Bontoc* (*Bontoc eulogy*, 1995), de Marlon Fuentes, sobre sua relação com o avô, podem ser citadas como exemplos.

Em um paralelo com o Brasil, também vamos encontrar documentários autobiográficos pós-retomada do Cinema Brasileiro, todavia, em menor quantidade que os biográficos. Denise Tavares (2013, p. 9) ressalta que “muito da produção contemporânea documentária abraça a narrativa em primeira pessoa como um estilo que permite uma reflexão ao mesmo tempo pessoal e social”.

Importante destacar que assim como Arfuch (2010) encontrou no termo de Lejeune (1980) o *espaço biográfico* um ponto de partida e não de chegada para sua pesquisa, também não estamos interessados em uma taxonomia das narrativas cinematográficas de si. *Documentários autobiográficos* está sendo utilizado nesse trabalho como uma área de pluralidade, um lugar em que a narrativa memorialística de um *eu* proporciona um voltar para si com características comuns, que pode reverberar no espectador. Em geral, são realizados com equipes muito reduzidas, sendo que o cineasta frequentemente é também o operador de câmera. É possível notar o predomínio do uso da voz *off* do cineasta que acompanha a narrativa do filme, normalmente há também o acréscimo de sons diegéticos (música, ruídos, etc.)¹⁶. Alguns diretores não utilizam a voz *off* e apostam no som direto, captado na situação de filmagem, e na encenação como forma de partilhar a sua história. Com a reunião dos papéis de narrador, protagonista e diretor numa mesma pessoa, observa-se a primazia de uma linguagem subjetiva utilizando muitas vezes imagens de arquivo pessoal, sejam essas imagens de vídeos ou fotografias.

Conforme dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, apenas quatro obras não-ficcionais foram lançadas no circuito comercial no período de 1995 a 2009. *Passaporte Húngaro* (2003), de Sandra Kogut e *33* (2004), de Kiko Goifman, são documentários em que os realizadores estão no centro das histórias que contam. Ambos os filmes partem de um projeto bastante pessoal dos seus realizadores e que Jean-Claude Bernardet (2005) vai classificar como *documentário de busca*. Em *33*, Kiko Goifman é um filho adotivo e se propõe encontrar sua mãe biológica. Já em *Passaporte Húngaro*, Sandra, por ser brasileira descendente de húngaros, tem como projeto obter a nacionalidade e o passaporte húngaros. Sandra e Kiko não estão apenas dentro da imagem investigando, entrevistando, conversando. O filme é sobre eles. A reunião dos papéis de narrador, protagonista e diretor talvez tenha agradado menos ao público do que à crítica. Muitos estudos foram publicados na época do lançamento dos filmes, é o caso de *Eu sou trezentos*, de José Carlos Avellar e *Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro*, de Jean-Claude Bernardet, por exemplo. Contudo, a soma de espectadores de ambos não chegou a 30 mil.¹⁷

¹⁶ Sons que não fazem parte do contexto, que não são executados na cena, mas são percebidos pelo espectador.

¹⁷ Disponível em: www.oca.ancine.gov.br.

Em 2007, *Santiago*, de João Moreira Salles e *Person*, de Marina Person, foram finalizados. São filmes biográficos com relatos autobiográficos¹⁸ que falam de pessoas muito próximas dos respectivos realizadores – mordomo e pai – e, exatamente por conta dessa proximidade e do sentimento que levou à realização dos filmes, uma relação de memória se configura entre personagem e documentarista. Por trás do objetivo dos cineastas em registrar e expor suas personagens esconde-se um desejo de reviver suas lembranças. À medida que envolve pessoas próximas ou familiares a diferença não está em pensar o discurso do *outro* subordinado à visão do diretor, como nos demais documentários biográficos citados, mas sim em pensar esse *outro* como ente próximo, relações em que o acesso à história dessas pessoas já estaria garantido de antemão, como parte do próprio passado dos diretores. *Santiago* (que será aprofundado no próximo capítulo) teve o melhor público com mais de 55 mil espectadores e *Person* não atingiu 3 mil.¹⁹

Uma curiosidade. Nos últimos cinco anos foram lançadas mais quatro produções biográficas de pessoas próximas ao diretor, com relatos autobiográficos. É o mesmo número de produções autobiográficas realizadas em todo o período do levantamento estudado (1995 - 2009). Ou seja, de 2010 a 2014 se produziu a mesma quantidade de documentários com relatos autobiográficos que foram realizados no período de 1995 a 2009. Este fato pode indicar uma vertente em crescimento da nossa produção documental. São eles: *Diário de uma busca* (2011), de Flávia Castro, *Construção* (2012), de Carolina Vasconcellos, *Elena* (2013), de Petra Costa e *Os Dias com ele* (2014), de Maria Clara Escobar, que comentaremos a seguir de modo sumário.

Flávia Castro, em seu filme, tenta desvendar a morte de seu pai, o jornalista Celso Afonso Gay de Castro, que foi encontrado morto no apartamento de um ex-oficial nazista, em circunstâncias suspeitas, em 1984. O resultado é um documentário que combina os testemunhos de familiares e companheiros e o relato na primeira pessoa de uma infância vivida entre o exílio e a luta armada.

Construção é um filme de paralelos: entre o passado e o presente. Por meio de fragmentos da intimidade da família, como cartas, fotos e filmes, a diretora apresenta para a filha, quando tinha três anos de idade, a figura de seu avô, o arquiteto Marcos de Vasconcellos,

¹⁸ *Santiago* por ser um filme sobre o mordomo da família, as memórias do cineasta e uma reflexão sobre o processo de se fazer (ou não fazer) documentário, é de difícil classificação, podendo ser entendido também como um filme ensaio (Lins, 2007). Ainda que a definição de filme ensaio seja problemática, uma forma de se pensá-lo é como um ponto de encontro entre documentário, filme de vanguarda e filme de arte (Rascaroli, 2008).

¹⁹ Disponível em: www.oca.ancine.gov.br.

personagem importante do cenário cultural do Rio de Janeiro dos anos 1960. Sem nunca terem se encontrado na vida, neta e avô partilham uma vida em comum através do olhar de Carolina.

Petra Costa em *Elena* busca compreender o suicídio da irmã ocorrido anos antes em Nova York, quando esta deixou o Brasil para seguir o sonho de se tornar atriz de cinema. No documentário, Petra tem apenas algumas pistas, como cartas, diários e filmes caseiros. Aos poucos os traços das duas irmãs se confundem, já não se sabe quem é uma, quem é a outra. A diretora filma a si mesma enquanto fala da irmã, num processo de fruição ambígua e espelhamento confuso. Além da busca (auto)biográfica, a diretora encontra no filme uma ferramenta contra o suicídio.

Os dias com ele reconstrói uma memória feita de silêncios. Maria Clara Escobar, filha de um dramaturgo torturado pela ditadura militar, faz um filme para e com seu pai, na tentativa de recuperar memórias de família. A relação perdida entre pai e filha vai sendo construída por meio das estratégias discursivas e do filme.

Diante do exposto, a expressão da autobiografia pós-retomada do Cinema Brasileiro nos faz refletir sobre a presença do documentário autobiográfico, contextualizando-o numa época em que muito se fala sobre a proliferação das narrativas de si, nos mais variados suportes, como reflexo da sede de visibilidade de um sujeito moderno em crise²⁰. Talvez se encontre aí o grande desafio do relato autobiográfico no documentário: tornar possível ultrapassar a dimensão individual e abarcar a experiência do *outro*, a partir de relatos de si.

²⁰ Segundo Stuart Hall, as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, como a família, a religião, a escola, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (Hall, 2003).

3. JOÃO MOREIRA SALLES E O DOCUMENTÁRIO

Neste capítulo pretendemos introduzir um panorama a respeito da obra do diretor do nosso objeto de pesquisa, João Moreira Salles, suas personagens e sua contribuição para o documentário brasileiro. Faremos uma recuperação da carreira do documentarista situando seus trabalhos no contexto da produção documental brasileira, onde observaremos o cambiante enfoque temático de cada obra, explorado por distintas maneiras de se fazer documentário. Por fim, delimitaremos em *Santiago* a construção biográfica do antigo mordomo, as histórias que biografava e a trajetória autobiográfica do diretor.

Filho do banqueiro Walter Moreira Salles, João Moreira Salles²¹ iniciou sua carreira de documentarista por casualidade: “Eu me formei na PUC em 1986 em economia, mas no fundo eu queria ser médico, então eu errei completamente. Comecei a fazer documentário por acaso, não era uma vocação, uma coisa que eu queria ser desde criancinha” (SAAVEDRA; MIGUELOTE, 2003). Com 22 anos, no ano de sua formatura, atendeu a um convite de seu irmão, o também cineasta Walter Salles, para escrever o roteiro de edição da série *Japão, uma viagem no tempo* (1986). A série foi dirigida por Walter, que havia retornado do Japão com cerca de 60 horas de material em vídeo. JMS começou a colocar ordem no material captado pelo irmão sem qualquer roteiro, criou uma estrutura e organizou em cinco episódios que foram exibidos pela extinta TV Manchete. Sua estreia no documentário ocorreu através da televisão.

No ano seguinte, talvez inspirado pela estreia da série, fundou com o irmão a produtora VídeoFilmes, que tinha como propósito inicial a realização de documentários para televisão. No mesmo ano, teve sua primeira experiência como diretor em *China, o império do centro* (1987), série financiada pelo governo Chinês e também veiculada pela TV Manchete. O documentarista garante que esse trabalho aconteceu por acaso, tendo sido a primeira vez que

²¹ Para facilitar a leitura, a partir desse ponto abreviaremos o nome do diretor João Moreira Salles e adotaremos JMS como referência.

participou de uma filmagem: “Nunca tinha visto um *set* de filmagem na minha vida [...] E como é muito difícil você fazer uma coisa que você não gosta, eu resolvi gostar de fazer documentário”²² (SAAVEDRA; MIGUELOTE, 2003).

Logo, escreveu o roteiro de mais um documentário feito sob encomenda para televisão: *Franz Krajcberg: o Poeta dos Vestígios* (1987), sobre a vida do artista plástico e escultor nascido na Polônia e naturalizado brasileiro, que propõe em sua obra uma reflexão sobre as principais questões pela defesa ao meio ambiente. Em seu terceiro trabalho observamos a presença de uma construção narrativa com ênfase na singularidade de ações do cotidiano centradas na vida e na obra de uma personagem.

Em seguida, dirigiu dois filmes nos Estados Unidos cujo tema era a cultura norte-americana, *América* (1989) e *Blues* (1990). Em 1990, o cineasta realizou o curta-metragem *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem*. Definido por Amir Labaki como “retrato experimental em vídeo”, o curta é um tributo à memória da poetisa carioca Ana Cristina César (1952-1983) feito a pedido do pai da poetisa. Não há uma busca por uma construção biográfica da personagem, contudo, nota-se uma preocupação do diretor em reconstruir o imaginário de Ana Cristina através da presença de trechos de seus poemas, cartões postais e escritores que exerceram influência sobre o trabalho da carioca.

O diretor esclarece que

Nunca houve a possibilidade de Poesia ser maior. [...] Eu estava terminando de editar *América*, no ISER (Instituto de Estudos da Religião), e lá conheci o (editor e escritor) Waldo César. Eu não sabia que ele era pai da Ana Cristina. Nós ficamos amigos e um dia ele me entregou uma fita cassete, dizendo que sua filha havia gravado um poema e se eu podia transformá-lo em um vídeo. Fui pra casa sem saber o que tinha nas mãos. Em casa, ouvi a fita. Era a Ana Cristina. O poema é lindo – fala do passado, da memória de um tempo sem peso, daquele momento sutilíssimo em que se passa da inocência para a vida adulta. Poesia é apenas isso: a tentativa de atender ao pedido do Waldo (CAETANO, 2003).

Em 1992, recebeu um convite feito pela televisão francesa para que a VideoFilmes produzisse um documentário sobre o escritor Jorge Amado. Para JMS o filme não resultou em um “programa acadêmico sobre o escritor”, mas em uma investigação de um Brasil miscigenado baseado em conversas com o escritor e outros entrevistados. “Interessava pedir que elas falassem

²² A partir desse momento João começa a se interessar pelo cinema documental, estudar sua história, assistir a filmes de Robert Flaherty e Dziga Vertov, conhecer o trabalho de Joris Ivens, as experiências de Alberto Cavalcanti na Inglaterra, o cinema direto americano, o *cinéma-verité* de Jean Rouch, entre outros.

de suas origens, dos seus antepassados, mesmo as perguntas feitas ao Jorge Amado são quase todas em torno disso” (AVELLAR, 2003).

O diretor diz que seu estímulo foi em

[...] tentar entender o Jorge como o sujeito que pegou o mito das raças e da convivência entre estas no Brasil e transformou isso em literatura popular. Nesse sentido, foi um documentário que investigava essa tal de `identidade brasileira`: se ela existe ou não; se podemos falar de miscigenação ou não. O Jorge foi muito influenciado pelo Gilberto Freyre. O Jorge Amado não seria o Jorge Amado se, antes, não tivesse existido *Casa-Grande e Senzala*. E o filme representou minha chegada ao Brasil, digamos assim. E desde então – e daqui para frente – é muito difícil que eu fale de outra coisa, porque o que me interessa é mesmo o Brasil (VILLAÇA, 2003).

O objetivo predominante em *Jorge Amado* não é abarcar a totalidade da obra e trajetória do escritor, mas, a partir de seu perfil, discutir a maneira como o Brasil passou a perceber a miscigenação de seu povo e sua origem comum, que traspassa a veia de qualquer baiano, de qualquer brasileiro.

3.1. OLHAR ESPECÍFICO DE UM PAÍS EM MOVIMENTO

Após a realização de documentários cujos temas eram centrados na cultura de outros países, como Japão, China e Estados Unidos, o cineasta encontra no Brasil seu principal ponto de reflexão, passando a documentar acontecimentos no país em que vive. Ele define sua carreira como um esboço em “caracol”:

Vou me aproximando do Brasil aos poucos e ao mesmo tempo vou perdendo uma coisa que é muito bom ter perdido: uma certa ambição desmesurada de explicar tudo. [...] Na medida em que vou caminhando, de alguma maneira eu vou me aproximando cada vez mais do meu país. Depois do país, da minha cidade. Depois da minha cidade, de alguns fenômenos isolados da minha cidade: a Igreja Evangélica, a violência, etc e tal. Cada vez explicando menos... E quando você explica menos você faz coisas mais ambíguas, mais polissêmicas. Você não está conduzindo o espectador pela mão e dizendo: “olhe para isso, entenda dessa maneira, eu ofereço aqui a explicação (CINEMAIS, 2000).

Uma vez que as afirmações e ações não estão condicionadas como “verdadeiras” em seus filmes, JMS desloca o ponto de vista onisciente e ordenador em benefício da pluralidade de

vozes, assemelhando a uma postura construcionista. Por Construcionismo Social entendemos que o mundo tal qual conhecemos é construído socialmente. Em outras palavras, nós construímos a realidade que nos cerca através das relações sociais que vivenciamos. “Sempre que alguém define o que é a realidade está invariavelmente falando a partir da perspectiva de uma tradição cultural” (GERGEN, 2011, p. 13, tradução nossa). Não se trata de afirmar que “não há realidade” senão de destacar a importância de que sempre que alguém define o que é a “realidade”, está falando com base em uma visão de um costume cultural específico. Sendo assim, não podemos afirmar o que algo é, mas sim o que é *para nós*.

Dessa forma, cada tema examinado por JMS representa seu olhar sobre o assunto abordado. Para ele não existe imparcialidade no cinema documental. “Essa ideia de imaginar que o documentário possa ser uma visão objetiva, desencarnada da realidade é um erro; ele sempre é a visão de alguém” (SAAVEDRA; MIGUELOTE, 2003). Ou seja, sua visão de mundo é resultado de um processo autoral que se manifesta na forma como o diretor se relaciona com suas personagens e seus temas.

Com a extinção da Embrafilme, ocorrida no governo do presidente Fernando Collor de Melo (1990-1992), alguns realizadores e algumas produtoras, como foi o caso da VideoFilmes, foram obrigados a mudar de foco e passaram a ganhar dinheiro com o mercado publicitário.²³ A VideoFilmes sobreviveu de publicidade e JMS virou diretor de filmes publicitários. A carreira de documentarista só foi retomada seis anos depois com *Futebol* (1998), uma série de três episódios codirigida por Arthur Fontes.

O primeiro episódio mostra a história de quatro adolescentes pobres que querem ser jogadores profissionais e a batalha que enfrentam para serem aceitos por um grande clube de futebol brasileiro. O segundo programa fala da trajetória de dois jogadores que se tornam profissionais e vão fazer parte do elenco de um grande time, evidenciando a súbita convivência com a fama e com o dinheiro. Por fim, o último episódio aborda a terceira etapa na vida de um jogador quando a carreira chega ao fim e o atleta passa a viver do passado, fase representada por Paulo César Lima, mais conhecido como Caju, ex-craque de clubes como Botafogo, Flamengo e Olympique de Marselha.

²³ Apesar da crise do cinema brasileiro no governo Collor, convém lembrar que o documentário continuou sendo produzido no Brasil na virada dos anos 1980 para os 1990 à margem do mercado de salas. Sendo exibido em circuitos específicos, como festivais, associações, TVs comunitárias. Situação que será revertida a partir da chamada “retomada” do cinema brasileiro, como já citado (MESQUITA, 2007).

Nota-se a abordagem de contextos e referências que fazem parte da trajetória da personagem. A história do ex-craque é exposta para o público através de declarações pessoais e de ex-jogadores que, ao relembrares suas experiências, comentam os acontecimentos da vida do colega de profissão, como seus relacionamentos amorosos, as lembranças das grandes vitórias e das constantes brigas depois da pelada.

Para JMS, Caju foi um dos primeiros a ser apontado como “jogador rebelde”:

[...] antigamente, o jogador de futebol jogava e voltava para o subúrbio, ele divertia a Zona Sul e depois voltava para o “seu lugar” – era isso que esperávamos deles. O Paulo César disse: “Não. Se vocês me aceitam no domingo no Maracanã, vão ter que me aceitar na segunda-feira na boate que vocês freqüentam”. Isso é maravilhoso. Esses grandes jogadores que sempre tiveram talento para ir na contramão do mundo não existiriam se não fosse pelo Paulo César (VILLAÇA, 2003).

Utilizada como veículo para partilha e compreensão das histórias de vida de jogadores de futebol, a série foi veiculada pelo canal por assinatura GNT em 1998, pouco antes da Copa do Mundo disputada na França.

O trabalho seguinte foi *Notícias de uma guerra particular* (1999), em parceria com Kátia Lund. O Rio de Janeiro vivia uma situação complexa em relação ao domínio do tráfico de drogas e a falta de segurança pública. Para JMS, *Notícias* é um “documentário de urgência que não houve pesquisa; a única coisa que a gente decidiu foi não falar com nenhum especialista em segurança pública, nenhum antropólogo. Ninguém que entenda o problema de fora” (VILLAÇA, 2003). O filme se aproxima de uma reportagem que dá voz às pessoas diretamente envolvidas com o problema: policiais, traficantes e moradores da favela.

No entanto, a abordagem aos criminosos realizada pelo diretor e sua relação com o traficante Márcio Amaro de Oliveira, conhecido como Marcinho VP, suscitou uma grande polêmica²⁴. Sobre esse fato, o documentarista acentua:

²⁴ O traficante Marcinho VP teria facilitado o ingresso da equipe de filmagem ao morro Santa Marta. Ele aparece no filme usando o pseudônimo “Adriano”. A divulgação pela revista *Veja* de que João Moreira Salles daria uma quantia mensal em dinheiro ao criminoso para que escrevesse um livro autobiográfico causou grande repercussão na mídia. O documentarista já admitiu publicamente ter estabelecido uma amizade com o criminoso e chegou a responder a processo por crime de favorecimento pessoal. Marcinho VP foi assassinado na penitenciária de Bangu, no Rio, quatro anos depois.

[...] que tipo de vínculo você estabelece com a pessoa que é personagem do seu documentário? Grande parte do problema surgido na época do *Notícias* decorre dessa grande questão: eu mantive um relacionamento com o Márcio. Isso é apropriado ou não? Eu entendo perfeitamente e respeito quem acha que não é apropriado; há sólidos argumentos para se dizer que não se deve ajudar um bandido. Eu discordo, mas não acho que todo mundo que diga isso é um brucutu, um intolerante. Há boas razões para defender o oposto do que eu fiz. E eu acho que se você, a cada documentário que fizer, sentir a necessidade de se responsabilizar pelo destino do personagem que você filmou, provavelmente depois do décimo personagem não terá mais tempo de fazer o décimo-primeiro documentário. Mas esse é um problema de natureza ética, que cada um tem que resolver como puder (VILLAÇA, 2003).

O documentarista enfatiza que o seu compromisso é com o filme, o que não invalida uma conduta correta para com a personagem durante o processo de filmagem, explicando o que representa aparecer diante de uma câmera. Contudo, depois que o filme estiver finalizado sua responsabilidade com o entrevistado termina, caso contrário “a vida do documentarista se torna impossível” (VILLAÇA, 2003).

Independentemente da polêmica de natureza ética, por apresentar um cenário intricado sobre a violência urbana, a criminalidade e o poder paralelo representado por esta, através de pontos de vista até em tão desconsiderados pela sociedade, *Notícias* é apontado como um marco no documentário brasileiro.

Depois de rodar um documentário de “urgência”, sem preparação ou roteiro prévio, foi recorrendo a uma intensa pesquisa que realizou com Marcos Sá Corrêa dois filmes que integra a série *Seis Histórias Brasileiras* (2000). O projeto tinha como propósito exibir um panorama de um Brasil sob o prisma de “populares anônimos”, isto é, pessoas oriundas de classes menos abastadas que pouco são ouvidas nos noticiários dos grandes meios de comunicação. *Santa Cruz* trata sobre o cotidiano de moradores do subúrbio de Santa Cruz, Rio de Janeiro, que tiveram suas vidas modificadas com a criação de uma igreja evangélica na região e *O Vale* mostra a devastação ambiental do Vale do Paraíba e como a ocupação da terra no país foi concebida. Ambos foram exibidos no canal de assinatura GNT.

Em 2003, JMS lançou *Nelson Freire*, sobre o pianista brasileiro de reconhecida carreira internacional. O documentário foi realizado em razão do desejo do cineasta de investigar a ideia do pudor uma vez que o pianista é bastante reservado e avesso a entrevistas. Sobre a maneira de como evitar lesar esse pudor, explica:

Havia um certo paradoxo: todo documentário é uma invasão, não há como não ser – subitamente, na vida do sujeito, há uma equipe de filmagem entrando em sua casa, iluminando, fazendo perguntas. A ideia, ali, era como fazer um documentário sobre o pudor sem ferir este mesmo pudor. Neste caso específico, eu tomei uma decisão: o documentário só vai falar sobre o que o Nelson quiser que eu fale; eu não vou fazer nenhuma pergunta que ele não queira responder. Neste sentido, este é um documentário muito educado, que tenta não constranger o Nelson (VILLAÇA, 2003).

Apesar do interesse do público pelas vidas célebres, que são por isso emblemáticas e se tornam objeto de identificação, em *Nelson Freire* não há um anseio por parte do realizador em narrar a vida do pianista através de uma abordagem convencional com uma apresentação temporal linear, já que pouco se diz sobre a sua história. Na verdade o filme subverte o que se espera de uma narrativa biográfica tradicional, visto que JMS só filma aquilo que o pianista oferece ao filme. Sua busca pelo constante aperfeiçoamento musical está nas imagens captadas de diversos concertos, ensaios, momentos que antecedem e que sucedem as performances.

Com a valorização de ações imprecisas, tempos mortos e frases reticentes o documentarista define esse trabalho como “feito de lacunas”, como consta no texto de abertura da película. É um documentário feito para ser percebido mais pelos sentidos (olhos, ouvidos) do que pela razão, em consequência de Nelson se relacionar menos com um mundo verbal, lógico, do que com um mundo intuitivo e afetivo.

A equipe acompanhou Freire por turnês no Brasil e no exterior durante dois anos, realizando a entrevista que acompanha todo o documentário apenas no último dia de filmagem. Para o pianista, a presença do documentarista não foi invasiva, ao contrário: "Fui gostando daquela comitiva. Quando acabou, senti falta de ter aquelas pessoas ali, falando a minha língua, participando comigo. Turnês são muito solitárias" (ARANTES, 2003). Esse foi o primeiro trabalho de JMS a ser exibido em salas de cinema.

No ano seguinte apresentou *Entreatos* (2004), resultado de 33 dias de cobertura dos bastidores da campanha eleitoral do então candidato Luíz Inácio Lula da Silva a Presidência da República, em 2002. A câmera acompanha o futuro presidente e sua comitiva em viagens pelo país, as preparações para a gravação de programas do horário eleitoral, o candidato almoçando em sua casa em São Bernardo do Campo, as orientações dadas à Lula por Duda Mendonça, responsável pelo marketing político da campanha do Partido dos Trabalhadores (PT). Para usar o termo de Bill Nichols (2012), responsável pelo estabelecimento de categorias para o documentário a partir de modos de representação, as cenas são registradas no chamado *modo observativo*, ou seja, sem qualquer intromissão com perguntas e encenações.

Ao ter acesso a detalhes da intimidade e das conversas da cúpula do partido que acompanha a campanha, o documentário se inspira em *Primary* (1960), de Robert Drew, marco do documentário direto americano. Drew registra John F. Kennedy e sua jornada a presidência dos Estados Unidos utilizando equipamentos de captação de imagem e som portáteis de forma precursora, inovando dessa maneira ao romper com a predominância da locução em voz *over* e as técnicas tradicionais da reportagem, recorrentes na linguagem não-ficcional. JMS explica como foi influenciado pelo cinema direto:

Eu fui me informar sobre documentário já na década de 90 e, então, encontrei um gênero que realmente me influenciou muito: o Cinema Direto americano, que nasceu nas redações de jornalismo e é invenção de um sujeito que trabalhava como fotógrafo na *Time-Life*. A teoria por trás desta escola é muito frágil: os americanos supunham ser possível fazer um documentário objetivo, que fosse um espelho autêntico da realidade. Para isso, eles eliminaram tudo aquilo que era interferência direta do documentarista: narração, entrevistas, trilha sonora; você só coloca no filme aquilo que foi dito diante da câmera, em som direto. É claro que isso é uma imensa ingenuidade, já que, a partir do momento em que você entra numa ilha de edição, está reconstruindo o mundo. Além disso, é claro que a presença de uma câmera faz com que as pessoas se modifiquem, portanto você já atrapalhou essa pretensa objetividade. Mas o cinema direto te ensina a observar o mundo: como você não tem narração ou trilha, a própria imagem tem que dizer a que veio. E isso é um grande exercício para um documentarista (VILLAÇA, 2003).

Em 2007, o documentarista continua explorando as histórias de vida e finaliza *Santiago*, baseado na vida do mordomo da casa da sua família. Como será visto adiante, as imagens foram rodadas em 1992, mas permaneceram intocadas por mais de 13 anos.

Após situar a trajetória de JMS no contexto da produção documental brasileira, constatamos uma carreira consolidada. Em quase três décadas realizou 14 documentários abordando diferentes assuntos. Começou realizando filmes centralizados na cultura de outros países como Japão, China e Estados Unidos até encontrar o Brasil como foco principal de sua obra, iniciado na produção sobre Jorge Amado, como visto anteriormente. Sua obra cinematográfica representa um olhar específico sobre diferentes fenômenos brasileiros: futebol, criminalidade urbana, música, política e igreja evangélica fazem parte dos temas focados da cultura de nosso país.

Por seus filmes apresentarem uma diversidade estilística²⁵ dificulta uma certa classificação do estilo do diretor em uma única vertente do cinema documentário. Como afirma o próprio documentarista: “É como se eles tivessem uma narrativa diferente em função dos temas escolhidos. O que eu acho que existe de comum no que eu fiz nos últimos quatro ou cinco anos é uma consciência muito maior sobre o próprio documentário, sobre a própria maneira de narrar” (MARQUES; HUGHES, 2005).

Para JMS o assunto determina a estrutura do filme. Seus filmes nascem de uma ideia expressa em uma frase ou pergunta. Em *Entreatos*, por exemplo, a ideia foi “acompanhar o Lula 40 dias antes da eleição”. No filme *Nelson Freire* a frase foi “eu quero saber o que se passa dentro da cabeça do Nelson”. Outro ponto importante para JMS é a questão da forma. Antes mesmo da ideia surgir, o diretor pensa em uma forma, ou como define, “uma ideia formal”:

Entreatos é uma flecha, o tempo avança (linear). Começa no primeiro dia e termina no último dia de filmagem, não misturo os tempos. *Notícia* - o filme é circular - não vai apontar pra nenhuma saída, se fecha em si mesmo, num beco sem saída. Pois a forma como se enfrentava a violência naquela época não saía do lugar, é um círculo vicioso. *Nelson* é um filme sem estrutura nenhuma, molecular, que as células poderiam ser trocadas, em que uma sequência não gerasse a próxima. Não é conduzido pela lógica da razão, sem estrutura rígida, é uma estrutura líquida, quase gasoso²⁶ (VILLAÇA, 2003).

Vimos que por meio de uma pluralidade de formas, JMS retrata o homem e suas experiências de vida. Seus filmes são feitos sobretudo de pessoas, personagens captadas em suas relações sociais que se tornam o centro da narrativa, como o artista plástico Franz Krajcberg, o escritor baiano Jorge Amado, o jogador de futebol Paulo César Caju, o pianista Nelson Freire, o ex-presidente Lula e o mordomo Santiago.

Até o presente momento dessa dissertação, após a direção de *Santiago*, JMS tem se dedicado ao jornalismo e ao cargo de editor da revista Piauí.

3.2. SANTIAGO: BIOGRAFIAS E BIÓGRAFOS

Nascido na argentina, Santiago Badariotti Merlo trabalhou como mordomo da família

²⁵ Encontramos diferentes recursos narrativos em sua obra como: o uso da narração em *off*, o registro direto das ações de seus personagens sem qualquer interferência, a utilização de material de arquivo (fotos, filmes antigos), a condução de depoimentos em diferentes formatos.

²⁶ Entrevista disponível em <https://www.youtube.com/user/portaltelabrasil>.

Salles durante 30 anos e viveu na casa da Gávea, onde JMS morou desde que nasceu até os 20 anos (hoje abriga o Instituto Moreira Salles). À época da primeira filmagem, estava aposentado, tinha 80 anos e vivia sozinho em um pequeno apartamento no Leblon, zona sul do Rio de Janeiro. Dois anos depois veio a falecer.

Homem culto e viajado, costumava rezar em latim e vestia fraque para tocar Beethoven ao piano. Dedicava-se a uma obsessiva pesquisa nas horas vagas, deixando mais de 30 mil páginas sobre as histórias da nobreza de todos os tempos pesquisadas em bibliotecas espalhadas por três continentes ao longo de mais de meio século. Santiago compilava e produzia compulsivamente dossiês sobre linhagens imperiais da Roma, Índia, China, França, dentre outras, além de atores, atrizes, dançarinos de Hollywood, como Cyd Charisse. Deste modo, o encontro do diretor não é apenas com seu antigo mordomo, mas também com os escritos e com as histórias que ele conta.

NARRADOR

Santiago me deixou restos de milhares de histórias. Alguém abdicou do trono, outro fundou um reino. Um homem tenía un hijo bastardo. Em algum lugar do mundo os crepúsculos se punham con lenta hermosura. Em outro lugar, alguém murió en la primavera. Alguém aparece também no primeiro livro do Ramayana, e devido a certas circunstâncias, na Bósnia, uma mãe tentou em vão defender seu filho. No deserto, alguém se defendeu jogando areia no rosto de um certo Hiong-nou, de quem nada sei. Houve alguém que conseguiu escapar da sorte horrorosa que o esperava, enquanto outro morreu tan novo. Um filho ou uma filha tentou evitar dar desgosto ao pai. Em Portugal, havia um homem honrado e de boa fazenda, e também Dona Maria Francisca Isabel de Sabóia, cuja beleza deslumbra Lisboa. E no fim de uma página qualquer, uma dinastia termina com duas palavrinhas: “Pobre Júlio” (SANTIAGO, 2007, 1h00min33s²⁷).

Poliglota, ele anotava no idioma do livro consultado – espanhol, português, francês, italiano e inglês - as particularidades sobre as histórias de vida, como amores frustrados, assassinatos e complôs. Entre os nobres históricos, Santiago tinha como preferidos os Médicis de Florença, além de um apreço especial por Lucrecia Bórgia, que julgava injustiçada pela fama de “desumana e cruel” que a acompanha nos livros de história.

Santiago se via como um dos aristocratas que listou. Fantasiava que pudesse ter sido uma personagem importante na História em outro tempo.

²⁷ A transcrição integral da fala do narrador e de Santiago foi extraída do encarte *Santiago por escrito* que acompanha o DVD.

SANTIAGO

Trinta años coleccionando estas páginas. Más de 30.000 páginas de la aristocracia universal. [...] Eu botei nelos parte da minha vida, mis sentimientos, porque à medida que eu ia tomando, *io* vivia aquilo, me transportava naquele entonces, no? Por exemplo, quando los fenícios que vinham con los elefantes e cruzaram los Alpes, *io* acompañava aquele ejército (SANTIAGO, 2007, 23min09s). (O destaque em itálico é nosso).

Apesar de assumir o papel da personagem biografada, Santiago ao mergulhar em fatos, traços da personalidade, intimidades desveladas sobre a vida das personagens da aristocracia, e transcrever para o papel as histórias que mais lhe interessam, acrescidas de comentários próprios, está também exercendo, de certo modo, a função de biógrafo.

O meio audiovisual utilizado pelo diretor, e o papel e a palavra escrita de Santiago definem a construção biográfica a partir de diferentes suportes de linguagem que refletem suas formas de compreensão e entendimento com o mundo (HAAS, 2011).

Santiago, no entanto, não é a única personagem da narrativa; o diretor JMS também se insere na obra em reflexões sobre o processo de construção fílmica. Gradualmente, a intenção do documentarista em resgatar a sua própria memória de infância e de sua família começa a se configurar. Nesse sentido, o copista contemporâneo (como JMS chamava Santiago) é um elemento de conexão que possibilita ao diretor essa trajetória de autoconhecimento e de recuperação do passado.

Ao assumir o discurso autorreflexivo como estratégia narrativa, através da narração fora de campo ou voz *over*, o cineasta assume *status* de personagem. Ao mesmo tempo em que constrói Santiago, é também uma reconstrução memorial. O narrador, que relata o processo de realização do documentário, compartilhando lembranças de sua infância, se insere na história através da narrativa homodiegética²⁸ ao se descrever como *eu*.

NARRADOR

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 sem derrubar os copos era Santiago, o mordomo da casa. (SANTIAGO, 2007, 02min40s). (O destaque em itálico é nosso).

²⁸ Quando o narrador, em primeira pessoa, não é o personagem principal.

3.3. UMA REFLEXÃO SOBRE O MATERIAL BRUTO

Além das construções (auto)biográficas presentes, JMS revisita a produção interrompida para elaborar “uma reflexão sobre o material bruto” (subtítulo de *Santiago*), estruturando, assim, um fascinante debate em torno dos limites entre a documentação e a ficção.

O recurso da metalinguagem, apesar de não ser um procedimento novo no cinema de ficção, tardou a tornar-se prática corrente no domínio do documentário (DA-RIN, 2004). No âmbito do cinema documental a aparente “incompatibilidade” com a utilização de métodos metaficcionalis aplica-se à ideia propagada no senso comum de que o denominado “filme de não-ficção” garante um acesso direto à realidade.

É certo que o filme documentário aborda o mundo em que vivemos e não um mundo imaginado pelo cineasta. Todavia, ainda que o elo entre o documentário e o mundo histórico seja sólido, não existe método ou técnica que certifique o alcance privilegiado ao real, sendo impossível conhecer uma realidade isenta do ponto de vista de quem está fazendo.

Para JMS não existe documentário sem reflexão: “Quando eu introduzo no meu filme as minhas dúvidas, a minha hesitação, eu estou dizendo o seguinte: desconfia um pouco do que eu estou te dizendo ou o que eu estou te dizendo é só um pedaço da história, não a história inteira.”²⁹ É o que Bill Nichols vai definir como *documentário reflexivo*:

[...] no modo reflexivo são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco da 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 da representação (NICHOLS, 2012, p. 162).

Com tal característica foi pensado *Santiago*. Um filme que pensa para dentro, uma forma reflexiva que repetidamente reflete em voz alta o que está sendo realizado. Um verdadeiro raciocínio sobre a própria natureza do fazer documental.

A proposta assumida pelo documentarista ao retomar seu projeto em 2005 é evidenciar os erros, os mal entendidos e as incompreensões cometidas por ele ao longo da filmagem de 1992. Como a quebra da ilusão de espontaneidade das falas do personagem documentado, não dispor das cenas filmadas em estúdio como ilustração das histórias do ex-mordomo e as indagações sobre a intervenção da equipe na composição cênica, transmitindo um

²⁹ Entrevista disponível em <https://www.youtube.com/user/portaltelabrasil>.

alerta para o espectador: “[Narrador]: Hoje, treze anos depois, é difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita. Interferíamos a ponto de maquiar o boxeador? De exagerar seu suor?”³⁰

Santiago é dois filmes em um. O primeiro filme que JMS tentou fazer há treze anos era sobre o mordomo. O segundo, além da valorização e do resgate das memórias do diretor, introduz uma reflexão sobre o material captado, a impossibilidade de montagem e a interrupção/retomada da produção. Ao fazer o espectador pensar sobre o papel do documentarista como mediador e os limites do cinema documentário como reconstrução do mundo histórico, *Santiago* torna-se uma obra relevante para os estudos da cinematografia não ficcional.

³⁰ SANTIAGO, 2007, 00:41:30.

4. ELEMENTOS DA CONSTRUÇÃO BIOGRÁFICA NO DOCUMENTÁRIO: PERSPECTIVAS DE ANÁLISE

Há uma infinidade de possibilidades de se entender um produto audiovisual. De acordo com Aumont e Marie (2004, p. 15), há várias formas de se analisar um filme. “Decerto cada analista deve habituar-se à ideia de que precisará mais ou menos de construir o seu próprio modelo de análise”. Deste modo, nenhum mecanismo pode ser empenhado da mesma forma a qualquer obra cinematográfica, mas deve sim “adequar-se em função do objeto específico a ser explorado”.

A leitura de um filme está constantemente condicionada à maneira de analisar do sujeito interpretante. Na análise de *Santiago* daremos ênfase a aspectos que devem ser contemplados no contexto da construção biográfica ao se realizar um documentário, como: de que modo o diretor (biógrafo) tece a história de vida da personagem? Como se dá o acesso às fontes pessoais e documentais? Qual a conduta ética adotada na relação entre biógrafo e biografado, documentarista e documentado? Como recriar o contexto histórico em que se passa a história da personagem? O que contar e como contar? Que fatores determinam a forma como se realiza um documentário biográfico? Que recursos da narrativa cinematográfica adotar?

Ao decorrer da pesquisa, encontramos em Graziela Cruz (2011) uma importante referência sobretudo no que diz respeito às ferramentas metodológicas utilizadas por esta na análise da construção biográfica nos documentários *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles, *Vinícius* (2005), de Miguel Faria Júnior e *Cartola – Música para os olhos* (2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. Nesse sentido, utilizaremos tais procedimentos metodológicos que fazem uso de categorias evidenciadas na pesquisa biográfica em suporte literário estabelecidas pelo pesquisador Sergio Vilas Boas (2002), como: o contrato autoral biográfico; a conduta ética na relação entre biógrafo/ biografado; o contexto; aliadas a características específicas da narrativa cinematográfica, como o roteiro, a imagem e o som, a utilização de materiais de arquivo,

entrevistas e encenação, a música, e a montagem, aspectos destacados por Puccini (2010) em seu livro *Roteiro de Documentário: Da pré-produção à pós-produção*.

A análise do objeto é inspirada nos instrumentos de descrição de imagens verificados por Aumont e Marie (2004), considerando a técnica da análise fílmica sob o viés do relato - o que significa dizer que o nosso foco se estabelece primordialmente em seu conteúdo semântico.

4.1. O CONTRATO AUTORAL BIOGRÁFICO

Cada processo de construção biográfica demanda um *contrato autoral biográfico*, procedimento que envolve uma negociação com os detentores dos direitos de imagem e fontes pessoais, sejam eles os próprios personagens, seus herdeiros ou familiares. Essa atuação pode abrir ou limitar o acesso a documentos, facilitar ou complicar o trabalho do biógrafo. Segundo Vilas Boas, tais contratos podem ser classificados em quatro categorias:

Biografias autorizadas, escritas e publicadas com aval e eventualmente com a cooperação do biografado e/ou de seus familiares e amigos; Biografias independentes (também conhecidas como não-autorizadas), em que o biógrafo investiga sem o consentimento formal do biografado ou de seus descendentes; Biografias encomendadas, seja por editores, familiares ou pelo próprio personagem central; Biografias ditadas, em que o biógrafo escreve uma autobiografia ou memórias em nome do personagem central, no papel de *ghostwriter* (VILAS BOAS, 2002, p. 48).

As *biografias autorizadas* simplificam o acesso às fontes de informação sobre a personagem focada. O biógrafo tem o consentimento da família ou do próprio biografado (quando vivo) para fazer entrevistas, colher testemunhos, obter documentos ou informações relevantes para o registro da história de vida. Vale destacar que as *biografias independentes* ou *não-autorizadas*, por não ter intervenção direta dos detentores da imagem do biografado, podem evitar o risco da construção de uma personagem distante do que ela realmente é, com seus defeitos e erros. Por outro lado, a relutância por parte da família pode prejudicar o acesso às fontes e, consequentemente, o alcance de um relato com informações que possam ser comprovadas. O mesmo pode ocorrer com as *biografias encomendadas e ditadas*.

Diante de insuficiências documentais, a capacidade inventiva do biógrafo é fundamental para a construção biográfica. Para Dosse (2009, p. 12), a biografia se tornou, com o passar do tempo, um discurso de autenticidade, que remete à intenção de verdade por parte do

biógrafo. Entretanto, ao se deparar com lacunas na documentação, o autor recorre à imaginação, “permanecendo a tensão entre essa ânsia de verdade e uma narração que deve passar pela ficção e que situa a biografia num ponto médio entre ficção e realidade histórica. Em suma, uma ficção verdadeira.”

Vilas Boas (2002) organiza as fontes em *primárias*, que não dependem da validação da memória humana no processo da pesquisa. Elas podem ser gravadas ou impressas, como documentos oficiais e não-oficiais, cartas, diários, livros de memórias e autobiografias, fotografias, recortes de jornais e revistas, imagens e sons gravados (vídeos, fitas, CDs, etc.). E *secundárias*, aquelas que dependem da reconstrução do passado pelo exercício da lembrança por meio de entrevistas orais ou escritas, realizadas pelo biógrafo durante o processo de captação das informações.

Seja qual for o tipo de fonte consultada ou contrato biográfico adotado, não se espera liberdade total. Mesmo com a permissão do acesso às informações, como no caso das biografias autorizadas, o biógrafo submete seus escritos à avaliação das partes interessadas, que podem requisitar cortes de trechos ou capítulos inteiros. Ou seja, as opções de como seguir a captação, interpretação e narração estão sujeitas a fatores por vezes alheios às vontades do autor. “O que está em jogo é precisamente isto: o que você pretende contar e qual o caminho menos pior” (VILAS BOAS, 2002, p. 48).

4.1.1. O contrato autoral biográfico em *Santiago*

Do *contrato autoral biográfico* do documentário *Santiago*, JMS teve o consentimento do antigo mordomo para expor a história de sua vida. Durante as imagens captadas em 1992, JMS tinha 29 anos e só havia realizado documentários para TV. Ele chamou a amiga Márcia Ramalho para auxiliá-lo nas entrevistas e o experiente fotógrafo Walter Carvalho para fazer a direção de fotografia. Ao longo de cinco dias, filmaram nove horas de conversa no pequeno apartamento de Santiago. Nos depoimentos, Santiago se exhibe sem timidez para câmera com suas manias, verborragia e expressividade.

Talvez por acreditar ter sido membro da nobreza em tempos remotos, como relatado em seus escritos, e ter transitado entre pessoas com dinheiro, fama e poder durante os anos em que trabalhou para a família Salles, Santiago soubesse como se comportar com notoriedade mesmo medindo os próprios gestos.

Apesar do encontro e do registro de uma personagem tão singular e expressiva, se não fosse pelo excessivo controle realizado pelo diretor de seus gestos e falas, sua essência seria captada de modo mais espontâneo. Como Santiago morreu antes do filme ficar pronto, resta saber qual teria sido sua reação diante da censura por parte de seu biógrafo.

4.2. A CONDUTA ÉTICA NA RELAÇÃO BIÓGRAFO/BIOGRAFADO

A biografia é a interpretação do passado do biografado sob o ponto de vista do biógrafo (VILAS BOAS, 2002). Um dos preceitos da Nova História Francesa, associada à Escola de Annales³¹, é o de que tudo tem uma história. Segundo o historiador Peter Burke (2011, p. 11), “tudo tem um passado que pode em princípio ser reconstituído e relacionado ao restante do passado”.

A narrativa histórica viabiliza a compreensão da escrita biográfica. Os biógrafos estabelecem um diálogo prolongado entre presente e passado. Para Vilas Boas uma biografia não pode ser escrita a menos que o biógrafo estabeleça algum tipo de contato com a mente do biografado e a sua, uma relação de reciprocidade. Por mais que o biógrafo se empenhe num primeiro momento em seguir no caminho da objetividade histórica e documental, distante do seu objeto de pesquisa, o contato com os pensamentos, os sentimentos, os segredos revelados do biografado conduz a um relacionamento de intimidade entre os dois.

Gabriela Cruz destaca aspectos dessa união:

O que acontece é um encontro entre duas subjetividades, muitas vezes, entre um passado e um presente, em um tempo construído no hoje, a partir de traços da memória organizados em depoimentos, documentos e outros recursos. Nesse jogo narrativo de escolhas engendradas pelo biógrafo - do quê e como mostrar - este acaba por definir-se a, si mesmo, como autor (CRUZ, 2011, p.34).

Em geral, o biógrafo revela os motivos que o levaram a acompanhar a vida do biografado, expondo seus objetivos, seus métodos e suas fontes. Para Lejeune (2008, p. 38), o

³¹ Movimento historiográfico que se organizou em torno do periódico acadêmico francês *Annales d'histoire économique et sociale* (1929), tendo se destacado por incorporar métodos das Ciências Sociais à História. Um dos principais contrastes entre a antiga e a nova história é que os historiadores tradicionais pensam na história como essencialmente uma narrativa dos acontecimentos concentrada nos feitos dos grandes homens, estadistas, generais ou eclesiásticos. Enquanto a nova história está mais preocupada com a análise das estruturas e com as opiniões de pessoas comuns e sua experiência de mudança social.

biógrafo, “deve justificar já no início sua escolha e explicar ao leitor em quê essa vida vale a digressão”.

Ao interpretar os fatos e traços da personalidade da personagem, o autor transporta suas impressões pessoais, sua formação, sua história de vida para o próprio processo de construção. Contudo, estabelecer um compromisso moral e ético com a personagem é um dos princípios da construção biográfica desde o início da crítica biográfica literária, no final do século 18 (LEJEUNE, 2008). Desde então, autores, críticos e cineastas se veem às voltas com a questão: o que e quanto revelar sobre a vida privada da personagem? JMS destaca essa questão, afirmando que “o peso da ética se avalia antes de tudo pelo fato tão simples quanto evidente de que pessoas filmadas para um documentário continuarão a viver suas vidas depois que o filme ficar pronto” (In DA-RIN, 2006, p. 7).

O ponto de vista apresentado em um filme deve atentar para os resultados que tal depoimento possa produzir para o depoente. Bill Nichols também chama atenção para a reflexão ética no cinema de não-ficção:

Que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados? A maioria de nós acha que um convite para atuar num filme é uma oportunidade desejável, e mesmo invejável. E se o convite for não para atuarmos num filme, mas para *estarmos* no filme, para sermos nós mesmos no filme? O que os outros pensaram de nós? Como nos julgarão? (NICHOLS, 2012, p. 32).

Na história do cinema documentário, nota-se a presença de diferentes contextos éticos. Levando em consideração o posicionamento do sujeito e sua câmara na tomada e o modo como se relaciona com o mundo, Fernão Ramos (2013, p. 35 - 39) define quatro grupos éticos: *ética educativa*, *ética da imparcialidade/recuo*, *ética interativa/reflexiva* e *ética modesta*.

A *ética educativa* é o estilo dominante no documentário clássico com forte presença de voz *over*, encenação em cenários ou locação e ausência de entrevistas/depoimentos. Sua principal função é *educar* a população da nova sociedade de massas que surge nos anos 1920 e 1930, de modo que possa exercer sua cidadania. A forma de produção vincula-se predominantemente a financiamentos por organismos estatais, que através da ideia de missão educativa, justificam seu investimento no cinema (RAMOS, 2013).

Já a *ética da imparcialidade/recuo* refere-se a um conjunto de valores que se constrói a partir da necessidade de trazer a realidade para o julgamento do espectador, sem interferências. Os principais procedimentos estilísticos são a fala no mundo e o som ambiente captados pelo sujeito em recuo que sustenta a câmara na tomada. A *ética da imparcialidade* não trabalha com câmara oculta. Surge na segunda metade dos anos 1950 e tem o cinema direto como principal expoente (RAMOS, 2013).

A *ética interativa/reflexiva* se desloca inteiramente para o modo de construir e representar a intervenção do sujeito que anuncia: a ideia é que a construção revele-se ao espectador. A ênfase narrativa é em procedimentos estilístico (como entrevistas e depoimentos) que demandam e determinam a participação/interação do sujeito-da-câmera no mundo. A pessoa do sujeito-da-câmera pode inclusive adquirir espessura de personagem, como nos filmes *Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*, 1961), de Jean Rouch, *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho e *Tiros em Columbine* (*Bowling of Columbine*, 2002), de Michael Moore (RAMOS, 2013).

Por fim, a ética do sujeito modesto, *ética modesta*, assume sua posição no mundo, deixando para trás as ambições educativas, a busca de neutralidade ou as exigências da reflexividade. O sujeito que anuncia vai diminuindo o campo de abrangência de seu discurso sobre o mundo até restringi-lo a si mesmo. No Brasil, diretores como Sandra Kogut (*Passaporte húngaro*, 2003) e Kiko Goifman (33, 2004) figuram o documentário que fala, antes de tudo, sobre si mesmo, para depois, eventualmente, arriscar-se a voos mais altos, nos quais enunciam sobre sua condição no mundo (RAMOS, 2013).

No documentário biográfico, reconstruir e registrar uma vida é de grande responsabilidade por parte do documentarista que enfrenta uma vasta quantidade de dilemas morais e éticos em cada etapa da filmagem, do enquadramento à montagem, da iluminação à edição do som. A exposição de pensamentos e emoções da personagem social requer uma conduta ética que é bem menos importante no cinema de ficção, onde o ator é pago para interpretar uma personagem que não é fiel à sua personalidade ou comportamento habitual. Nas palavras de Nichols (2012, p. 40), “desenvolver respeito ético passa a ser parte fundamental da formação profissional do documentarista.”

4.2.1. A conduta ética na relação biógrafo/biografado em *Santiago*

Quando se trata de um documentário biográfico que a personagem não está mais viva, como *Santiago*, a seleção de uma determinada fala, a exposição de sentimentos e pensamentos, a manipulação das imagens são ainda mais delicados em uma homenagem póstuma por lidar diretamente com a memória, com o legado de uma vida.

Não sabemos como foi o relacionamento entre JMS e Santiago durante o período em que o ex-mordomo trabalhou para a família Salles, mas no documentário a relação de poder entre o filho do patrão e o empregado ainda se faz presente como observamos nas cenas de interação em que os comandos do diretor despontam com rispidez:

SANTIAGO
Paro el relógio? No sé se paro el...

JMS
Não, não, fala deles.

SANTIAGO
Paro el relógio?

JMS
Não, não, deixa rolar...

SANTIAGO
Pero después no vai tocar más!

JMS
Vai, vai tocar... Pode ir.

SANTIAGO
Se no está filmando...

JMS
A gente está filmando, vai! (SANTIAGO, 2007, 0:24:42).

Ao investigar a relação entre biógrafo e biografado, documentarista e documentado em *Santiago* nos deparamos com um diretor que aparentemente não está em acordo com o que o crítico e cineasta francês Jean-Louis Comolli (2008, p. 55) destaca como realizador em sintonia à câmera que escuta os testemunhos: "A câmera escuta. Que eles atuem, então, a partir de suas

próprias palavras, ouvidas por nós, aceitas, acolhidas, captadas. Não as minhas palavras, mas as deles".

Santiago interpreta a personagem idealizada pelo diretor. “Nas entrevistas, não queria ouvir o que Santiago tinha a me dizer. Queria que ele dissesse o que eu queria ouvir, que ele se parecesse com o Santiago da minha infância. Daí as ordens, os planos repetidos”, admite o cineasta (CAMELO, 2006).

A partir do momento em que o cineasta revela o modo como comandou as filmagens de 1992 (“[JMS]: A gente está filmando, vai”!³²) e assume uma visão crítica da construção de *Santiago*, através da narração em voz *over* na montagem de 2005 (“[Narrador]: A maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele”³³), JMS adota uma conduta *ética interativa/reflexiva* que vai dominar o documentário, onde a pessoa do sujeito-da-câmera também exerce a função de personagem.

Contudo, a identificação de um filme com determinado contexto ético não precisa ser total. Em *Santiago*, nas cenas em que JMS diminui o campo de abrangência de seu discurso sobre o mundo até estreitá-lo a si mesmo (“[Narrador]: Morei nessa casa desde que nasci até meus 20 anos. Morávamos eu, meus irmãos, meu pai e minha mãe³⁴”), ele se apropria de uma particularidade da *ética modesta*, em que “o sujeito-da-câmara modesto tem como alvo questões sociais pontuais que envolvem seu ego, longe de tematizações mais amplas sobre a sociedade contemporânea” (RAMOS, 2013, p. 39).

Nesse sentido, tomando como referência os quatro grupos éticos estabelecidos por Fernão Ramos (já abordados), pode-se dizer que *Santiago* caracteriza-se pelo predomínio de uma conduta *ética interativa/reflexiva* na relação entre biógrafo e biografado e pela valoração de uma postura *ética modesta* enquanto documentarista ao assumir um discurso autobiográfico.

4.3. O CONTEXTO

Outra categoria aplicada no processo de uma construção biográfica é o contexto, ou seja, o momento histórico em que se evolui a trajetória de vida da personagem. Tempo e espaço em que ocorreu determinado evento ou que já vem ocorrendo.

³² SANTIAGO, 2007, 00:24:54.

³³ SANTIAGO, 2007, 01:12:36.

³⁴ SANTIAGO, 2007, 00:01:58.

Na ficção, o tempo no qual se produz a mensagem que se espera emitir é diferente. Vilas Boas recorre ao autor Paul Murray Kendall, de *A arte da Biografia* (1965), para introduzir que a personagem é uma criatura que pertence ao tempo de quem escreve. Kendall afirma que “um romance geralmente retrata apenas um segmento de vida: o romancista oscila para frente e para trás no tempo de modo a enriquecer esse segmento”, diferentemente da biografia em que a personagem social é uma criatura do tempo histórico (KENDALL, 1965 *apud* VILAS BOAS, 2002, p. 115).

O ficcionista ou romancista pode adotar ou não um encadeamento cronológico de uma etapa para outra, uma vez que a imaginação permite não ser gerenciada por calendários. Na literatura de não-ficção não é obrigatório descrever a trajetória dos acontecimentos com uma precisão cronológica linear, sem idas e vindas. Contudo, o processo biográfico estabelece algumas condições.

A principal delas é que cada palavra estaria baseada em fatos. A escritora Virginia Woolf (1882 -1941), autora da biografia *Orlando: uma biografia* (1928), que tem muito do gênero romanesco, defende a ideia de que o “romancista é livre, o biógrafo está atado”:

E por fato em biografia entendemos o acontecimento que pode ser verificado por outras pessoas além do artista. Se ele inventa fatos como um artista os inventa - acontecimentos que ninguém mais pode verificar - e tenta combiná-los com fatos de outra história, eles se destroem mutuamente (WOOLF *apud* VILAS BOAS, 2002, p. 112).

Assim, o biógrafo é forçado a se satisfazer com uma narrativa de vida distinta da ficção e da poesia. O fato de estar preso aos fatos e a uma certa cronologia convencional impede muitas vezes que suas “criações não estejam tão destinadas à imortalidade, como no caso de artistas que se eternizam na verdade pelo modo como criam, não pelo que criam” (VILAS BOAS, 2002, p. 112). Independentemente da vontade de quem escreve uma biografia, a vida de suas personagens pertencem a um contexto histórico já definido.

4.3.1. O contexto em *Santiago*

A abordagem do tempo e do espaço no documentário tem suas características próprias se comparada com a do filme de ficção. Segundo Puccini, a diferença entre os dois gêneros está no modo distinto pelo qual abordam o “tempo presente”:

Na narrativa ficcional do cinema, ancorada em uma escrita dramática, toda a encenação se apresenta como presente por intermédio de personagens que atuam diante de nós. Essa simulação de presente é condição para que ocorra o efeito ilusionista do drama, que permite ao espectador vivenciar diretamente todos aqueles eventos pela primeira vez como testemunha oculta. O presente do drama é controlado, previsto e organizado para o momento da encenação. [...] No documentário, a tomada nem sempre está submetida às necessidades de composição de um plano. Existem casos em que o documentarista não consegue prever qual será a composição do plano a ser filmado. [...] Nesse caso, o conteúdo e a composição visual da tomada passam a ser resultado de situações que nascem no instante da filmagem, que ocorre sob as condições impostas por um presente que não é totalmente controlado, mas que existe por si: um instante presente do mundo ligado à objetividade do real (PUCCINI, 2010, p. 46 e 47).

Em *Santiago* podemos observar a abordagem de dois tempos históricos: o da produção do documentário em que as sequências foram originalmente captadas em 1992, com a proposta inicial de revelar as histórias do antigo mordomo, e o da produção do documentário de 2005, treze anos depois, quando o diretor resgata o projeto inacabado e concebe uma obra de reflexão sobre o primeiro material. Através da narração em voz *over*, o cineasta comenta os procedimentos utilizados nas filmagens ao longo do filme, ponderando e justificando suas limitações em concluir a obra original.

O período de treze anos de intervalo entre o registro inicial e a finalização do filme é incorporado ao tempo narrativo: “[Narrador]: Passei treze anos sem mexer nessas imagens. Em agosto de 2005, decidi tentar de novo.”³⁵ Como explica Puccini (2010, p. 48): “A manipulação do tempo pelo discurso pode servir para criar interesse narrativo no filme”.

Ao retomar o filme com uma idade mais madura, JMS passa a rever as transformações da vida e sua relação com o tempo.

Quando decidi rever o material que rodei em 1992, tinha 43 anos e atravessava uma intensa crise. Estava adquirindo a consciência muito profunda de que as coisas realmente passam e de que não conseguimos recuperá-las. Para mim, que não acredito em nada, que não alimento nenhuma fé metafísica, a morte e a passagem do tempo são problemas imensos, obsessões que sempre me acompanharam. A diferença é que, com 30 anos, possuía apenas uma compreensão abstrata, intelectual do assunto. Agora, a compreensão se tornou concreta. Compreendo com as tripas. Intuitivamente, julguei que retomar o documentário inacabado me ajudaria a organizar o caos em que imergira. Há

³⁵ SANTIAGO, 2007, 00:09:34.

quem, no meio de uma tempestade existencial, resolva usar drogas, viajar a Lourdes e clamar por um milagre, conhecer o Dalai Lama ou praticar esporte. Eu resolvi fazer um filme (ANTENORE, 2007, p. 59).

Diferente de Santiago, que aos 80 anos, perto do fim da vida, tinha consciência da finitude. Sabia que o tempo era implacável, como confirma seus escritos:

ESCRITOS DE SANTIAGO

Andante cantábile – Estamos na estação do outono. Os dias se vão tornando mais breves e parecem tristes. As árvores, da sua roupagem dourada e avermelhada, aos poucos vão se despojando, sentindo-se assim como que humilhadas na sua nudez quando se olha para elas com atenção. Tempo implacável por sua falta de consideração (SANTIAGO, 2007, 00:59:50).

Ao montar o filme, o cineasta constatou um aspecto da vida do ex-funcionário que contribuiu para apaziguar um pouco da crise que vivia: as fichas biográficas que Santiago transcreveu durante décadas não têm nenhuma função prática (se levarmos em conta a noção de utilidade atribuída que para se ter acesso às histórias daquelas pessoas hoje pode-se recorrer aos livros ou à internet). Entretanto, o antigo mordomo dedicou-se a essa prática, aparentemente inútil, na esperança de dar sentido à sua existência. Assim, Santiago encontrou um sentido na vida. Como admite o diretor: “Dedicou-se a algo que não era nada. Agiu como cada um de nós deveria agir. Até porque, no limite, tudo o que produzimos acaba se mostrando tão inútil quanto as listas de Santiago. O próprio cinema é inútil” (ANTENORE, 2007, p. 60).

Santiago é o resultado de uma crise pessoal e profissional de JMS, das reflexões sobre a passagem do tempo como a profissão de documentarista e sua relação com a sétima arte.

4.4. O ROTEIRO

Se em filmes de ficção o roteiro é desenvolvido e aperfeiçoado como um componente obrigatório na concepção de um filme e referência para atender as necessidades do planejamento da produção, no documentário a atividade de roteirização nem sempre é uma exigência. No entanto, o roteiro faz com que seja mais fácil a realização de um filme de não-ficção.

Para Alan Rosenthal, as cinco principais funções do roteiro são:

1. O roteiro é uma ferramenta organizacional e estrutural, uma referência e um guia que ajuda a todos envolvidos na produção;
2. O roteiro comunica a ideia do filme a todos interessados na produção e tenta fazê-lo de forma clara, simples e imaginativa. O roteiro ajuda todos a entender sobre o que é o filme e para onde ele vai [...];
3. O roteiro também é essencial tanto para o operador de câmera quanto para o diretor. Ele deve transmitir muito sobre o clima, a ação e os problemas de câmera ao operador. Ele também deve ajudar o diretor a definir a abordagem e o progresso do filme, sua lógica inerente e sua continuidade;
4. O roteiro também é um item essencial para o resto da equipe de produção porque, além de transmitir a história, ele também ajuda a equipe a responder uma série de questões:
 - Qual é o orçamento apropriado para o filme?
 - Quantas locações e quantos dias de filmagem serão necessários?
 - Qual iluminação será exigida?
 - Haverá algum efeito especial?
 - Haverá necessidade de usar material de arquivo?
 - Serão usadas câmeras ou lentes especiais por causa de uma cena em particular?
5. O roteiro também guia o editor, mostrando a estrutura proposta do filme e de que forma as sequências vão se encaixar. Na prática, o editor pode ler o roteiro original mas eventualmente ele trabalhará com um documento ligeiramente diferente, ou seja, *o roteiro de edição* (ROSENTHAL, 2002, p. 13, tradução nossa).

O roteiro no documentário pode ser fechado, escrito na etapa de pré-produção, como nos filmes de ficção, ou aberto, estendendo-se durante toda a produção. A escrita do roteiro aberto frequentemente não é anterior à etapa de pré-produção. Muitas vezes, nem mesmo à filmagem. Em muitos casos, o filme pode ser reescrito durante a montagem do material filmado. Patricio Guzmán destaca que o cineasta deve alcançar um “ponto de equilíbrio” entre eles:

Se é “fechado” demais anula o fator surpresa e os achados espontâneos da filmagem. Se é “aberto” demais admite-se um importante risco de dispersão. O diretor é obrigado a encontrar um ponto de equilíbrio entre os dois e, ao mesmo tempo, explorar os lugares de filmagem e fazer uma pesquisa temática exaustiva. A única vantagem do gênero é que o roteiro do documentário se “reescreve” mais tarde na moviola (porque se mantém aberto até o final) (GUZMÁN, 1999, p. 8, tradução nossa).

Até o final dos anos 1950, o estilo conhecido como documentário clássico era dominante, com roteiros fechados, apoiados no texto, semelhantes a um típico roteiro de ficção. Com o surgimento do documentário direto americano e o cinema verdade francês no final dos anos 1950, rompe-se com o antigo modelo de produção. Diz Puccini:

Nesse momento, as peculiaridades técnicas da câmera 16mm e, principalmente, do megnetofone, gravador que propicia o registro do som em fita magnética em sincronia com a imagem, instauram uma busca pelo registro de “um real em estado bruto”, possível graças a um processo de filmagem espontâneo, sem todas as formalidades e parafernálias exigidas por uma produção cinematográfica de grande porte (PUCCINI, 2010, p. 15).

Numa linha de tempo já avançada, ao final dos anos 1990, o modelo clássico de produção, com uma renovação de narrativa e de linguagem como representação da realidade, ainda é majoritário. No caso dos documentários biográficos, na maioria das vezes, o roteiro pode ser “escrito na fase de pós-produção, quando o cineasta tem à sua disposição todo o material reunido, oriundo das mais diversas fontes. Nesse sentido, o roteiro tem como objetivo orientar a montagem” (CRUZ, 2011, p. 41).

O impedimento do controle do universo da representação documental, como *fontes primárias* que são recuperadas ao longo do processo, imagens encontradas, imprevistos podem resultar numa escrita aberta, diferente do universo controlado da ficção. Conforme lembra Puccini (2010, p. 24), o trabalho de roteirização vai “estabelecer uma estrutura básica que servirá como mapa de orientação para o documentarista durante as filmagens, com maleabilidade para que possa ser alterado no decorrer da produção, em razão de possíveis imprevistos”.

Um ponto de destaque na estrutura do roteiro diz respeito à abertura e o encerramento do documentário. Saber iniciar um filme é tão fundamental quanto saber como terminá-lo. A definição de como o filme se inicia e finaliza, muitas vezes, é parte mais difícil de escrever, como ressalta Beddeley:

Uma boa sequência de abertura é cheia de antecipação; ela captura o interesse desde o início e promete que ele continuará na sequência. A conclusão é igualmente importante e deve ter um ar de definição e completude. Mesmo se o grosso do filme é imprevisível e não pode ser previamente roteirizado em detalhes, deve-se ao menos fazer um esforço para roteirizar o início e o fim. Inícios e fins não ocorrem naturalmente; eles devem ser inventados (BEDDELEY, 1973, p. 20, tradução nossa).

Em alguns filmes, o tema da abertura pode ser retomado no final do filme. É o caso do documentário biográfico *Vinicius* (2005), de Miguel Farias Jr., que inicia e termina com a leitura da mesma carta *Recado de Primavera*, escrita por Rubem Braga, em setembro de 1980, homenageando o amigo Vinícius de Moraes, que falecera dois meses antes.

4.4.1. O roteiro em *Santiago*

Como vimos no capítulo anterior, os filmes de JMS nascem de uma “ideia formal”: “Antes mesmo de uma ideia, me surge uma forma, um triângulo, um círculo, uma rosca, uma seta e o filme nasce um pouco dessa ideia formal”.³⁶ Para o diretor é difícil separar forma, tema e autoria. A maneira de tratar o tema implica no estilo utilizado pelo diretor para apresentar a história.

Santiago partiu da ideia de um espelho que reflete o próprio filme. Uma forma adotada que se questiona o tempo todo, que duvida dos procedimentos utilizados. JMS reconhece: “Eu perdi o meu ponto de vista privilegiado, daquele que sabe como são as coisas, eu não acredito mais nisso. Porque eu falho, eu hesito, eu erro. Eu não sei se o que eu posso dizer para você é o pouco que eu sei e o tanto que eu não sei no meu filme”.³⁷

Justamente por não saber o que dizer e fazer com as imagens filmadas em 1992, o diretor não terminou seu filme. “[Narrador]: No papel, minhas ideias pareciam boas, mas na ilha de edição não funcionaram. O material bruto resistia”.³⁸ No filme aparece seu primeiro roteiro realizado na fase de pós-produção. Uma espécie de glossário das palavras que de alguma maneira descrevia o mundo de Santiago.

FOLHA DATILOGRAFADA POR JMS

santiagonismos e dicionário analógico
eunt anni (fogem os anos)

salvação - redenção - luz - criar - sagrado - memória - passado - intermitência - permanente - transitório - brevidade - evanescência - eternamente - durar - alongar - eternizar-se - mutável - perene - incessante - precário - contingente - finito - perpétuo - oração - grito - inutilidade - sofrida ilusão - miséria - amargura - tempestade - rajada (ráfaga de vento) implacável - ofensa mortal - consolar - mortais - solidão - partida - despedida - inarredável - vida - destino - imenso - subterrâneos - deserto - marcha - tortura - paz - História - espírito - confusão - eco - vozes - milhares - miseráveis - personagens (SANTIAGO, 2007, 00:07:01).

³⁶ Entrevista disponível em <https://www.youtube.com/user/portaltelabrasil>.

³⁷ Ibid.

³⁸ SANTIAGO, 2007, 00:08:55.

Na época, JMS pensou que seria uma ideia original estruturar o filme em torno de temas contrastantes, “vida e morte, memória e esquecimento”. Contudo, não conseguiu seguir seu roteiro de montagem e finalizar a obra, que permaneceu inacabada durante treze anos.

4.5. A IMAGEM

A construção de uma biografia no documentário pode ser sustentada por diferentes estruturas discursivas de imagem e som. Entrevistas, depoimentos, material de arquivo, encenação de um fato para ilustrar algum acontecimento da vida da personagem, *voz over*, animação, trilha musical são alguns dos recursos mais utilizados. A equipe de filmagem tem que levantar informações nas mais distintas fontes.

Quanto ao uso das imagens (o som será tratado mais adiante), especificamente, o filme pode ser formado por uma série de material que Puccini (2010, p. 61 e 62) reúne em três grupos: imagens obtidas por meio de *registros originais* - realizadas pelo documentarista para a construção do filme; imagens obtidas em *material de arquivo* - compostas por imagens em movimento, filmes e vídeos de origem diversa; e imagens obtidas por meio de *recurso gráficos* - são as animações, inserção e ilustração de dados, imagens em *still* como fotografias e documentos e as cartelas de informação textual inseridas na tela.

As imagens oriundas via *registros originais* podem ser divididas em *eventos autônomos* - aqueles que sucedem de forma independente, de modo não controlado pela produção do filme como manifestações populares, desastres naturais, eventos esportivos e outros - e *eventos integrados* - composto por eventos previstos e organizados pela produção do filme, o que inclui apresentações musicais, imagens de cobertura para ambientação, entrevistas, encenação (PUCCINI, 2010).

4.5.1. A entrevista, a encenação e o material de arquivo

Durante o processo biográfico, a entrevista é o lugar de encontro entre biógrafo e biografado. É o momento em que o documentarista tem de lidar com as lembranças e recordações ora do biografado, vivo ou, se já falecido, através de cenas registradas; ora de pessoas que conviveram direta ou indiretamente com o mesmo.

Contudo, o exercício de lembrar esconde armadilhas, nem sempre evitáveis, com as quais o biógrafo terá de lidar. Por um lado, o ato de recordar do entrevistado não é o mesmo de reviver, e sim reconstruir as experiências do passado com imagens e pensamentos de hoje. Por mais nítida que pareça a lembrança de um acontecimento do passado, ela não é a mesma do fato vivenciado. Segundo Vilas Boas (2002, p. 61), a maioria dos biógrafos admite que o significado do relato oral lhes escapa ao controle. “Entrevistados com frequência alteram seus pensamentos e suas palavras conforme a idade e a conveniência [...] reproduzem o que apenas ouviram como se tivessem testemunhado; tentam agradar ou desagradar dizendo o que acham que o biógrafo quer ouvir”.

Por outro lado, as entrevistas também podem imprimir personalidade e credibilidade às informações, tornando-se inesgotáveis as formas de dar voz ao *outro* no campo do documentário. Cada documentarista trabalha de um jeito particular, estabelecendo uma técnica para evoluir o trabalho em conformidade com os objetivos finais de sua obra. Da escolha do local da entrevista, estúdio ou locação, à variação de enquadramentos que resulta uma maior dinâmica visual, do posicionamento do entrevistado ao direcionamento do seu olhar diante da câmera são fatores determinantes para a leitura do documentário.

Eduardo Coutinho, por exemplo, utiliza a entrevista como principal componente da construção do discurso em seus filmes, “um estilo fortemente marcado pela economia de recursos técnicos e discursivos, focado exclusivamente na exploração da entrevista como o momento de encontro entre documentarista e o outro” (PUCCINI, 2010, p. 70), como podemos observar em *Santo Forte* (1999) e *Edifício Master* (2002).

Um aspecto notável percebido em parcelas do documentário em dar ênfase às entrevistas é questionado por Jean-Claude Bernardet, que avalia que tal método de abordagem não significou um “enriquecimento das estratégias narrativas”, resultando em um ato de realização com certo automatismo.

Não se pensa mais documentário sem entrevista, e o mais das vezes dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático. Faz-se a pergunta, o entrevistado vai falando, e está tudo bem; quando esmorecer, nova pergunta. Nos últimos anos, a produção de documentários cinematográficos recrudescceu sensivelmente no Brasil, o que não me parece ter sido acompanhado por um enriquecimento da dramaturgia e das estratégias narrativas (BERNARDET, 2003, p. 286).

Além da entrevista, o documentário também recorre ao recurso da encenação (típica do filme de ficção) como possibilidade de desenvolvimento da narrativa biográfica. No primeiro filme atribuído a essa categoria, *Nanook, o esquimó* (*Nanook of the north*, 1922), a personagem central encena para câmera as atividades domésticas de sua família de esquimó a pedido do diretor Robert Flaherty. Tal recurso viabiliza a apresentação de personagens e a representação de acontecimentos de suas vidas.

Fernão Ramos (2013) estabelece três categorias para enquadrar os tipos de encenação: *encenação-construída* - inteiramente construída, utilizando-se de estúdios e atores não profissionais, como em *Correio Noturno* (*Night mail*, 1935), de Harry Watt e Basil Wright e o documentarismo inglês dos anos 1930; *encenação-locação* - realizada na circunstância de mundo onde vive a personagem social. *Nanook, o esquimó e Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, podem ser citados como exemplos; *encenação-atitude* - também conhecida como *encenação*, trata-se de uma alteração do comportamento cotidiano provocado pela presença do sujeito-da-câmera, como podemos observar em filmes como *Entreatos e Nelson Freire*, de João Moreira Salles, e boa parte da tradição documentária do cinema direto.

Intercaladas com os depoimentos, a encenação vai conferir maior ritmo ao filme no momento em que introduz enquadramentos e planos diferentes daqueles usados na entrevista que, normalmente, se utiliza da câmera fixa e uma variação entre o *close*, o primeiro plano e plano médio.

Outro recurso, frequentemente empregado pelo documentarista para dar ritmo à narrativa é o uso de material de arquivo. Essencial para contextualizar eventos passados, o arquivo pode ser gravado ou impresso. Os mais comuns são: fotografias, imagens e sons gravados em diferentes suportes como vídeos, filmes e CDs, documentos, cartas, recortes de revistas e jornais, livros de memórias e autobiografias. Como dito anteriormente, esses materiais podem ser classificados como *fontes primárias* (VILAS BOAS, 2002) e o acesso ao acervo sobre o biografado vai depender da negociação com os detentores desse material, sejam eles órgãos públicos, privados ou familiares.

4.5.2. A entrevista, a encenação e o material de arquivo em *Santiago*

Na obra documentária, JMS desenvolve um registro das representações de memória – de Santiago e si mesmo – através de narrações, depoimentos, encenações e materiais de arquivo.

As imagens em preto e branco reforçam o discurso retrospectivo do cineasta, fazendo referência ao tempo e às lembranças das personagens. Apesar do filme ser centrado na relação entre Santiago e JMS, a passagem do tempo revela-se também como tema e discurso. A relação entre presente e passado torna-se central para o documentário.

NARRADOR

Santiago escreveu: “Desgraçadamente, apesar de ter aumentado o cristal da minha lente, vai progredindo, do olho esquerdo, a catarata”. Deu a essa passagem o título *Lento ma non troppo*. É um bom título. Santiago sugeria que a vida podia ser lenta, mas não era suficientemente lenta. Ao longo dos cinco dias de filmagem, ele não falou de outra coisa. Eu, não entendi” (SANTIAGO, 2007, 01:05:00).

Uma das peculiaridades do ex-funcionário da família Salles que mais se destaca é sua lembrança nítida de detalhes de histórias do passado, recordações que são resgatadas através de seus depoimentos. A preservação da memória de Santiago chama a atenção do documentarista: “[JMS]: Te surpreende você ter tanta memória nessa idade?” Santiago responde: “Sí, me sorprende, me chama la atención, porque nosotros, toda mi familia, mis tios-avós, mis avós, essas cosas, que tinham 55, 60, já casi no tinham memória [...] A cada dia tenho melhor memória! E eso que io casi no falo con ninguém!”³⁹

Durante as entrevistas, Santiago se expressa por caminhos confusos chegando por vezes a interromper o raciocínio de seu discurso. Isso equivale a dizer que o sotaque estrangeiro juntamente à fala rápida da personagem muitas vezes chega a ser incompreensível para o espectador, dificuldade que poderia ter sido sanada com a introdução de legendas.

Nos depoimentos, a forma como Santiago é enquadrado acentua o distanciamento entre cineasta e personagem. Ele é visto, geralmente, através da construção de uma ambientação pensada como se fosse uma moldura de um retrato, havendo sempre outros elementos cênicos em destaque como cortinas, armários, portas e maçanetas. O diretor, por ser o filho do patrão, não conseguiu transplantar ao longo da filmagem a relação entre empregador e empregado que manteve durante 20 anos com o antigo funcionário da família Salles, como esclarece o narrador referindo-se à forma que JMS coordenou os depoimentos:

³⁹ SANTIAGO, 2007, 00:46:24.

NARRADOR

A maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início, havia uma ambiguidade insuperável entre nós que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem; eu, não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa, e ele nunca deixou de ser nosso mordomo (Santiago, 2007, 01:12:36).

JMS opta por registrar Santiago no ambiente doméstico, sendo os depoimentos filmados em diferentes cômodos do pequeno apartamento. A casa vazia da Gávea seria reservada às memórias do diretor. A alternância de um espaço para o outro será evidenciado no próximo capítulo.

Um dos recursos encontrados na obra para intercalar com os momentos de depoimento é o da encenação. A ilustração da narrativa através da sobreposição de cenas filmadas com o propósito de reconstituir e interpretar um fato foi a opção encontrada pela equipe nas filmagens de 1992. Por um lado, a imagem do lutador de boxe é um exemplo de *encenação-construída* por ter sido reconstruída em estúdio. Por outro lado, o documentário também utiliza-se da *encenação-locação*, ou seja, de imagens recriadas no apartamento onde vivia Santiago, como a “dança” de suas mãos e as falas e os gestos repetidos e encenados pela personagem após cada intervenção da equipe de filmagem. Sobre a ausência da *encenação-atitude* nas filmagens de 1992, Fernão Ramos diz:

O que Salles demanda a si mesmo? Que nas tomadas do primeiro *Santiago* já tivesse a consciência crítica do documentário moderno, que então lhe faltou. Que já estivesse em sintonia com as demandas da *encenação-atitude*. Em outras palavras, que estivesse em sintonia com a franja da *encenação* ou da *afetação* que pede o documentário moderno para que a expressão da *alteridade* seja considerada ética. A má consciência de Salles quer que, em meados dos anos 1990, já estivesse sintonizado com um tipo de documentário que chega ao cinema brasileiro no final da década, pelas mãos de Coutinho: o documentário que explora, através da posição de recuo do sujeito-da-câmera, o tipo/personagem, fazendo girar a corda da fala (RAMOS, 2013, p. 126).

Santiago é totalmente filmado em preto e branco. No entanto, há a inserção de dois trechos com imagens coloridas oriundas de material de arquivo que também remontam à memória e trazem as recordações das personagens à superfície do documentário.

O primeiro trecho se refere a um filme caseiro em S-8 com imagens da família Salles na piscina da casa da Gávea. JMS ainda não tinha nascido. Nas imagens aparecem seus irmãos

ainda pequenos brincando com os pais num dia ensolarado. A piscina reflete a memória dos momentos compartilhados em família na antiga casa. Ela diz mais sobre os Salles do que sobre o ex-mordomo.

O segundo é uma sequência do filme preferido de Santiago, *A roda da fortuna* (1953), de Vicente Minelli, protagonizado por Fred Astaire e Cyd Charisse. A cena do passeio e da dança no parque entre Astaire e Charisse é usada como símbolo da passagem do tempo na vida do cineasta, da infância ao início da vida adulta:

NARRADOR

Já assisti a essa cena algumas vezes. Sempre achei bonita a transição entre a caminhada e a dança. É uma transformação sutil e sem alarde. Saí da casa da Gávea no início da minha juventude. Sem que eu percebesse, era a primeira grande mudança, o fim da infância e da adolescência, o início de outra coisa. Mais tarde e aos poucos, a juventude foi ficando para trás (Santiago, 2007, 01:07:49).

4.5.3. O som e a voz *over*

Um dos brasileiros que mais se destacou na direção de som da filmografia documentária foi Alberto Cavalcanti. Integrante do *General Post Office Film Unity* (Seção de Cinema do Departamento dos Correios Inglês), ao lado de John Grierson, realizou diversos filmes, como *Pett and Pott* (1934), *We live in two worlds* (1937) e *Men of the Alpes* (1939). Com o advento do som, Cavalcanti ressalta a contribuição da escola documentarista inglesa para o uso da “palavra não sincronizada”:

Certos narradores perceberam intuitivamente que a palavra não sincronizada à fala deveria acrescentar ideia à imagem e não a descrever. O poema de W. H. Auden, para *Nighth Mail*, os versos de Pare Lorentz, para *The River*, e a prosa ritmada de Hemingway para *Spanish Earth*, valem como os melhores exemplos de comentários líricos e mostram o valor da palavra não sincronizada (CAVALCANTI, s/d, p. 146).

Sendo uma das vozes não sincronizada, a narração em voz *over* está intimamente associada ao documentário clássico expositivo. “Os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário” (NICHOLS, 2012, p. 143).

Geralmente narrado em terceira pessoa, o uso da voz *over* dá a sensação de credibilidade e pode servir para sintetizar conteúdos e ampliar o campo de informação do espectador em relação ao o que está sendo apresentado no documentário:

[...] informa sobre perfis de personagens envolvidos em uma determinada ação; situa a imagem dentro de seu contexto histórico, no caso de imagens de arquivo; fornece informações progressivas necessárias para a introdução do assunto; dirige atenção do espectador, sendo muitas vezes usadas para reforçar determinada ideia ou transmitir determinada mensagem de conteúdo ideológico (PUCCINI, 2010, p. 106).

Com avanço de novas linguagens e estilos, surge uma nova forma de se fazer cinema, o *documentário observativo*, no qual a observação espontânea dos acontecimentos de vida com o mínimo de encenação e intervenção e a ausência da narração em voz *over* são elementos fundamentais desse novo modo de filmar. “O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com voz *over*, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem situações repetidas para câmera” (NICHOLS, 2012, p. 147). É o caso de *The chair* (1962), de Gregory Shuker, Robert Drew e Ricahard Leacock, sobre os últimos dias de um homem condenado a morte e *Don't look back* (1967), de D.A. Pennebaker, sobre a turnê inglesa do cantor Boby Dylan em 1965.

No documentário, além da voz *over*, podemos encontrar mais quatro possibilidades de tratamento do som, como define Puccini (2010): *som direto* – originado durante a filmagem (entrevistas, depoimentos, dramatizações e em tomadas em locações); *som de arquivo* – tem diversas origens (filmes, programas de rádio e televisão, discursos, entrevistas etc.); *efeitos sonoros* - sons criados na fase da edição criando uma ambientação para as imagens e *trilha musical* – pode ser obtida em material de arquivo ou original.

No que diz respeito à música, já se fazia presente no cinema mesmo antes da introdução da banda sonora, uma vez que, por meio de execução ao vivo ou gravação, acompanhava a projeção fílmica. Cavalcanti enfatiza que além de reforçar a emoção, a música era usada para cobrir o “barulho soporífero do projetor”.

Em filmes biográficos sobre artistas da cena musical, como *Raul Seixas: o início, o fim e o meio* (2011), de Walter Carvalho e Evaldo Mocarzel e *A luz do Tom* (2013), de Nelson Pereira dos Santos, a música vai exercer um papel essencial na construção estrutural e temática do documentário.

4.5.4. As vozes em *Santiago*

A narração em voz *over* é um recurso muito combatido pelos cineastas contemporâneos por estar muito associado ao modo expositivo. A voz de autoridade usada à exaustão nos documentários de propaganda dos anos 1930 passou a ser considerada excessiva na relação entre filme e espectador, por tudo “ver” e “saber” a respeito das personagens e situações que vemos nas imagens. No entanto, segundo Consuelo Lins:

Mais recentemente, documentários ligados à chamada produção subjetiva ou performática, que tematizam aspectos da experiência pessoal dos cineastas, reintroduziram a narração em off de forma inovadora no Brasil, deslocando os usos clássicos desse recurso no campo documental. Filmes com *Seams* (1997), de Karin Ainouz, *33* (2003), de Kiko Goifman e *Santiago* (2007), de João Moreira Salles são exemplares de um uso mais ensaístico da voz off, fabricando associações inauditas do espaço sonoro do cinema com o espaço visual (LINS, 2007).

Em *Santiago*, a narração é um elemento indispensável na elaboração discursiva da obra, o artifício marca os dois tempos da realização do longa-metragem: o filme original de 1992 e o resultado montado em 2005. No artigo *A voz over e modos de usar: Santiago, de João Moreira Salles*, Puccini destaca:

Trata-se de um filme todo estruturado sobre um texto lido em voz *over*, que tece uma reflexão sobre o material bruto de um filme que não encontrou fim, pelo menos no que diz respeito a sua primeira versão feita em 1992. A utilização do comentário em voz *over* entra como elemento central na construção da estrutura discursiva do filme, sem a qual o filme dificilmente encontraria solução satisfatória. O texto, de conteúdo reflexivo, irá alinhar as sequências reeditadas do material bruto do primeiro filme dando a elas um novo sentido (PUCCINI, no prelo).

O “novo sentido” ao qual o autor se refere evidencia a mudança temática da obra. Ao passo que a filmagem inicial era sobre Santiago, o resultado final, além de discorrer sobre o cineasta, assume uma reflexão sobre o material bruto captado e sua trajetória como documentarista.

Ainda que a voz *over* condutora do filme seja identificada com o sujeito do relato JMS, ela pertence ao irmão do documentarista, Fernando, que assume a identidade do cineasta. A percepção pode ser confirmada pelo espectador nos créditos finais do documentário como na

diferença entre o timbre de voz do diretor, que escutamos extra-campo captado na situação de filmagem em 1992, e a que ouvimos na narração. Ao ser questionado o motivo pelo qual o levou não narrar o próprio filme, o diretor responde:

É porque tem de se desconfiar. Desconfiar de tudo. Fui eu quem escreveu, mas foi meu irmão quem leu. E aí, o que é verdade? Existe verdade? Eu não acredito. Para mim, cada vez mais, um documentário é sobre o encontro de duas pessoas. De quem documenta e de quem é documentado. O off do meu irmão serve como um grau a mais nesta questão de o que é verdadeiro e o que não é (CAMELO, 2006).

Desse modo, podemos afirmar que no filme dialogam três vozes principais: os depoimentos de Santiago, os comentários em *off* de JMS, realizados fora de cena durante as gravações do material bruto, e a locução em voz *over* do cineasta, interpretado por seu irmão Fernando.

Uma curiosidade da banda sonora em *Santiago* é a música que introduz o longa-metragem, uma referência a seu documentário biográfico anterior *Nelson Freire* (2003). “[Narrador]: Há treze anos, quando fiz essas imagens, pensava que o filme começaria assim: Primeiro, uma música dolente — não essa, que eu só conheci mais tarde, mas algo parecido”. A música “dolente” é a mesma apreciada por Nelson Freire na cena em que relembra seu encontro com Guiomar Novais. Freire comenta sobre sua admiração pela pianista e ouve em CD a música, executada por ela, *Melodia*, de Christoph W. Gluck, da ópera *Orfeu e Eurídice*. Ao término da audição, o pianista pergunta a JMS se ele tinha gostado. A resposta veio três anos depois com a interpretação de Freire da mesma música na montagem dos primeiros planos de *Santiago*.

4.6. A MONTAGEM

Diferentemente da ficção, no documentário, por este lidar com o imprevisto como nas ações não planejadas que escapam do controle da produção do filme, muitas vezes, o diretor não tem o conhecimento da totalidade do material filmado que tem em mãos. A estruturação dos elementos captados, entre depoimentos, imagens e sons de arquivo, tomadas em locação, se dá durante a montagem ou edição. A última escrita do filme é feita com o material filmado e o tratamento final do roteiro, que orienta a ordem das sequências, é realizado na montagem. Esse é

o momento em que o documentarista trará vida à sua obra. Seguindo conceito definido por Puccini:

[...] a montagem dá forma final a um filme cuja estrutura já vem definida, em detalhes, desde o período da escrita do roteiro. A montagem se preocupa em ajustar o tempo dos planos, dando ritmo certo às sequências, fazendo com que a ação dramática seja transportada de maneira eficaz para o meio; está, o mais das vezes, presa à lógica de uma narrativa (PUCCINI, 2010, p. 94).

A grande quantidade de material filmado pode dificultar o processo de seleção por parte do montador, sob a supervisão do diretor. A fim de alcançar o resultado desejado, a montagem no documentário demanda um período de tempo maior do que a de filmes de ficção. “Se em um filme de ficção, a proporção entre material filmado e tempo de filme é de aproximadamente 6 para 1, em um documentário, essa proporção pode chegar a 50 para 1” (PUCINNI, 2010, p. 94).

Os procedimentos de montagem da narrativa documentária não se diferenciam muito dos da ficção. “Montagem paralela, *raccords* de movimento e espaço, planos de ponto de vista são elementos presentes na narrativa documentaria”, diz Ramos (2013, p. 86). O tipo de montagem mais comum encontrada no documentário biográfico é a que Nichols vai definir como *montagem de evidência*, em que o critério de continuidade não é a principal preocupação do montador, como visto nos filmes de ficção.

Em vez de organizar os cortes para dar a sensação de tempo e espaços únicos, unificados, em que seguimos as ações dos personagens principais, a montagem de evidência organiza-os dentro da cena de modo que se dê a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica (NICHOLS, 2012, p. 58).

A utilização de materiais de arquivo, de origens e qualidades variadas, é amarrada aos depoimentos em função das ideias neles reveladas e não da continuidade de ação.

Cartola – música para os olhos (2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, é um exemplo de documentário que aborda a narrativa biográfica fugindo dos cânones mais tradicionais ao utilizar na montagem imagens, aparentemente dissociadas, representando um determinado sentimento de compreensão de passagem no filme. Como na cena em que alguém dando um depoimento narra um episódio que Cartola tinha um caso com uma mulher casada, e o marido, ao descobrir, resolveu tirar satisfações. Antes do depoimento terminar, há um corte para

imagens em preto e branco, com um sujeito entrando num quarto e dirigindo-se desconfiado em direção à cama. Ao puxar o lençol uma cabeça aparece: é a personagem de Oscarito no filme *Aviso aos navegantes* (1950), de Watson Macedo. A montagem se apropria de outro filme como uma criativa intervenção narrativa para ilustrar a fala do depoente.

4.6.1. A montagem em *Santiago*

Na faixa comentada disponível nos extras do DVD, JMS afirma que o material da filmagem de 1992 foi abandonado no processo de montagem porque as imagens captadas de Santiago careciam de fluência narrativa (“não davam liga”) e o uso da narração, como elemento que “alinhavava” o filme, era visto como um dogma por não fazer parte da estética dominante nos anos 1980/90. Como o discurso do antigo funcionário não era direto, interrompendo-se muitas vezes, o cineasta não compreendia para quem o antigo funcionário falava.

Em 2005, JMS reviu o material registrado e chamou os montadores Eduardo Escorel e Lívia Serpa para o ajudarem a achar um caminho que organizasse as imagens de Santiago, transformando-as num filme. O cineasta conta que o início foi difícil: “O Escorel tem um talento que eu não tenho, o de olhar imagens soltas e dizer se aquilo dá filme ou não dá. A primeira vez que ele viu o material, ficou na dúvida” (CAMELO, 2006).

Três meses de ilha de edição e uma certeza que depois de treze anos lhe parecia óbvio: o filme nunca fora sobre Santiago. O cineasta admite:

Não tinha a noção de que, na verdade, não fiz um filme sobre Santiago, mas sobre a minha relação com ele. Não havia ali uma relação de documentarista e de documentado. Havia uma relação de patrão e mordomo, de, em última instância, chefe e criado (CAMELO, 2006).

Na época, o diretor não deu ênfase à questão da sua relação com Santiago, já que na concepção inicial do filme ele não fazia parte. Ao rever o material bruto que ele percebeu que havia outra personagem – ele próprio. Entretanto, ao identificar que para o filme existir ele tinha que se expor, resistiu:

Claro que relutei imensamente à hipótese de me mostrar por saber que um fio munitíssimo ténue 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 (ANTENORE, 2007, p. 60).

A montagem de *Santiago* gira em torno da reflexão do diretor sobre o processo de construção do documentário. Através do recurso autorreflexivo da narração em voz *over*, fica evidente as interrupções que foram feitas a Santiago. JMS enxergava o documentário como sinônimo de controle. Os imprevistos não eram bem-vindos. O narrador anuncia a interferência da equipe de filmagem não só na fala como na performance da personagem:

NARRADOR

Aqui, eu 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, de mãos postas, e retome a reza, repetindo o que já disse. É o primeiro take dois da filmagem (SANTIAGO, 2007, 00:12:56).

Santiago repetia a cena quantas vezes fosse necessário até alcançar uma espécie de perfeição. “Muito do meu autoritarismo, da minha ansiedade no set derivava dessa postura rígida, dogmática. O curioso é que não a percebia. Agora, penso exatamente o oposto: não temos como controlar nada. O acaso, portanto, deve fazer parte do filme” (ANTENORE, 2007, p. 60).

Frases como: “Santiago, comece a falar ainda com a cabeça encostada” ou “Santiago, antes de falar pense na minha família” são introduzidas por meio de corte seco seguido de uma breve tela preta. Na primeira vez que tal artifício é usado pode surgir a dúvida: seria defeito da montagem? Porém, com a reincidência da imagem descobre-se que é linguagem.

O uso de tempos mortos é outro exemplo dos bastidores do documentário. O filme reúne “restos” de imagens do primeiro filme. As longas esperas entre o que vinha antes e depois da cena. O tempo morto onde nada acontece revela justamente as expressões mais naturais de Santiago. JMS faz uma referência ao cineasta alemão Werner Herzog:

NARRADOR

Num dos seus filmes, o cineasta Werner Herzog diz que muitas vezes a beleza de um plano está naquilo que é resto, no que acontece fortuitamente antes ou depois da ação. São as esperas, o tempo morto, os momentos em que quase nada acontece. Desses restos, talvez o mais revelador seja aquilo que se diz a um personagem antes de toda ação, e que seria, para sempre, segredo do filme (SANTIAGO, 2007, 1h10mim22s).

Através da presença de procedimentos que é normalmente eliminado na montagem de um filme - a claquete, a fala do diretor antes do comando de “ação”, os *retakes*, os tempos mortos - *Santiago* pode ser visto como um documentário reflexivo. No entanto, a montagem não só revela os dilemas e os anseios do diretor e as falsificações da produção anterior, ela também apresenta elementos da infância do cineasta, como a casa da Gávea. O diretor recorre a casa para acessar sua própria memória.

NARRADOR

A memória de Santiago e da casa da Gávea é nossa. Minha mãe morreu alguns anos antes de Santiago. Meu pai morreu poucos anos depois. Meu irmão Fernando escreveu sobre nosso pai: Dele, hoje, plantei as cinzas, virando a terra com meus irmãos. Será um dia pé de silêncio junto ao rio de minha infância”. E ainda: No orvalho do jardim, cresce um pau-brasil. Pena, eu lá não brinco mais (SANTIAGO, 2007, 1h08min17s).

O percurso da câmera pelos aposentos vazios e abandonados representa o resgate da memória do cineasta. O primeiro plano do filme exhibe retratos emoldurados dos espaços da casa da Gávea, uma tentativa do diretor de captar o tempo vivido naquele ambiente, tempo compartilhado com Santiago. Desde que JMS chegou à casa o antigo mordomo esteve lá. “[Narrador]: Minha memória de Santiago se confunde com a casa da Gávea”⁴⁰.

Seu pai deu início à construção da casa em 1948. Como era um homem de negócios e, posteriormente, um homem público (foi embaixador e ministro), a casa, de linhas modernistas, foi projetada com uma área social ampla para que pudesse absorver uma intensa atividade política e social. Os jantares eram constantes, como descreve Santiago, o senhor dos salões:

⁴⁰ SANTIAGO, 2007, 00:27:17.

SANTIAGO

Las fiestas, durante tantos años, las alegrías, los arranjos de flores, los huéspedes distintos, nobles e no nobles, aristocráticos, sobretoto los grandes jantares que davam naquele salón enorme – el salón del piano -, donde se botavam cantidad de mesinhas con sessenta personas e donde vinte, vinte e cinco garçons serviam essas pessoas, e ao terminar de jantar, entonces vinha la orquesta, tiravam todas aquelas mesas e dançavam cem, duzentas pessoas [...] E los hospedes distintos que a veces vinham, los Rockefeller, la Cristina Onassis, el presidente de Mexico. E Juscelino Kubitscheck sempre ia lá... Se puede dizer que era mi amigo, porque chegava, me dava a mão e decia: “Santiago, você me cuida bem, meu colega”... E João Goulart, porque el senhor embaixador foi ministro da Fazenda, João Goulart não saía de lá (SANTIAGO, 2007, 00:29:02).

A comunicação entre os espaços sociais e os quartos se dá por meio de uma grande galeria envidraçada voltada para um pátio central. As formas simples e geométricas de sua arquitetura modernista podem ser percebidas no painel de cobogós gigantes da fachada principal, nas colunas do pátio, nos vidros de desenho retangulares e nos jardins da piscina projetados por Burle Marx.

A piscina da casa da Gávea representa a lembrança dos bons momentos compartilhados em família. As imagens de um filme caseiro da família Salles captam momentos de descontração e brincadeiras entre pais e filhos, como visto no trecho em que o diretor faz o uso de imagens de arquivo pessoal. E é através da mesma piscina que JMS coloca suas memórias momentaneamente de lado e possibilita uma nova abertura para a reflexão sobre o processo de captação do documentário.

Com o intertítulo *Maneiras de filmar um documentário*, o cineasta problematiza a montagem cinematográfica ao repetir em sucessivos planos o cair de uma folha na piscina:

NARRADOR

Esta é a piscina da minha casa. Fiz vários planos iguais a este. No terceiro deles, uma folha cai no fundo do quadro. Visto agora, treze anos depois, a folha me pareceu uma boa coincidência. Mas quais são as chances de logo no *take* seguinte outra folha cair no meio da piscina? E mais uma, exatamente no mesmo lugar. Neste dia, ventava realmente? Ou a água da piscina foi agitada por uma mão fora de quadro? [...] tudo deve ser visto com uma certa desconfiança (SANTIAGO, 2007, 40min25s).

O questionamento do diretor sobre as condições da filmagem chama a atenção para o fora de quadro, colocando em dúvida a construção do plano ao acaso. Passados treze anos, o

cineasta não lembra dos *takes* da filmagem. O intervalo temporal possibilita um novo olhar sobre o material bruto. Ao informar que “tudo deve ser visto com uma certa desconfiança”, a sequência da folha caindo na piscina sintetiza outras reflexões levantadas no decorrer da narrativa: a veracidade/ falsidade das filmagens, as intenções discursivas do diretor e a constante indagação da obra pelo espectador.

JMS quando retoma o projeto e reflete sobre a filmagem de 1992, deslegitima a obra, ficando aparentemente insatisfeito com a encenação, a reconstituição de um fato através da ilustração de cenas filmadas, as constantes interferências na performance da personagem e o tanto que não entendeu o que de fato importava no seu reencontro com o antigo mordomo. Contudo, quando a montagem revela o uso de tais estratégias alinhadas ao discurso de autocrítica do cineasta pela narração em voz *over*, põe em jogo a relação estabelecida com o público pelo cinema documentário. No artigo *O ensaio no documentário e a questão da narração*, Consuelo Lins destaca a capacidade de *Santiago* em perturbar a crença do espectador naquilo que está assistindo: “O lugar do espectador diante das imagens do filme é de destilar dúvidas a respeito da imagem documental e de fazer com que essa percepção seja menos uma compreensão intelectual e mais uma experiência sensível provocada pela forma do filme”.

Nesse sentido, a incapacidade de distinguir os limites para a representação do mundo histórico, que encontramos no universo documentário, onde “a noção de verdade, muitas vezes, se aproxima de algo que definimos como interpretação” (RAMOS, 2013, p. 32), também está presente no relato autobiográfico, no qual “a autobiografia abre um espaço à fantasia, e quem a escreve não é absolutamente obrigado a ser exato aos fatos, como nas memórias, ou ao dizer toda a verdade, como nas confissões” (LEJEUNE, 2008, p. 54).

5. A CONSTRUÇÃO BIOGRÁFICA EM *SANTIAGO*

No campo teórico da produção cinematográfica, a observação de construções biográficas ganha mais evidência com as constantes experiências da representação do *eu* e do *outro* que o cinema estimula. Documentários biográficos e autobiográficos tornam-se práticas frequentes pós-retomada do Cinema Brasileiro. Nessa lógica, cresce a necessidade de criação de procedimentos que possibilitam a identificação de manifestações biográficas e autobiográficas no cinema documentário.

Em sintonia com as propostas de Arfuch (2010) e Lejeune (2008) podemos proceder à análise e à delimitação dos procedimentos de relatos biográficos e autobiográficos relacionados à *Santiago*, procurando debruçar-nos sobre as possibilidades da construção biográfica presentes no desenvolvimento da narrativa fílmica. Distinguiremos cinco modalidades da abordagem biográfica divididos em três momentos da estrutura do longa *Santiago* que possibilitam uma melhor compreensão da feitura do relato: Santiago como personagem biografada, Santiago como biógrafo, Santiago como escritor de narrativas sobre si, JMS como diretor biógrafo e JMS como personagem autobiografada.

I – A primeira parte é composta pela representação biográfica de Santiago, a partir de seus depoimentos, como personagem do filme que JMS tentou fazer em 1992.

II – Na segunda, consideramos o desempenho do antigo mordomo como biógrafo ao incorporar interpretações pessoais à escrita sobre as personagens da nobreza. Observamos também aqui o uso de um tom confessional em seus escritos ao expressar sua intimidade, um olhar sobre pequenos acontecimentos cotidianos marcado pelo registro da primeira pessoa, que devido ao formato como foi editado, pode ser lido como um diário.

III – No terceiro trecho, o diretor biógrafo, ao construir a trajetória de Santiago e descrever o processo de realização do documentário, pontua também lembranças de sua infância através do relato autobiográfico, assumindo-se também como personagem.

Vale destacar que a identificação do trecho do filme com uma determinada representação biográfica não precisa ser total, elas podem coexistir. Veremos claramente que os três tipos de tratamento da construção biográfica podem combinar-se e aparecer no curso de um mesmo período. A título de exemplo, os relatos autobiográficos de JMS podem ser preponderantes na terceira modalidade e também estar presente na primeira, coexistindo com trechos da representação biográfica de Santiago.

É importante ressaltar que tais construções não limitam a análise de *Santiago* - como se somente o estabelecimento de um método de delimitação da construção biográfica restituísse apenas uma ótica capaz de abarcar toda uma variedade de experiências e opções de narrativa e linguagem cinematográfica - mas oferecem um caminho de investigação que contemple características que ajudam na análise e na compreensão do filme.

5.1. SANTIAGO COMO PERSONAGEM BIOGRAFADA

O filme inicia com a música *Melodia*, de Christoph W. Gluck, da ópera *Orfeu e Eurídice* interpretada por Nelson Freire. A melodia suave introduz um *travelling* em direção a três fotografias, em preto e branco, de cômodos da casa onde o cineasta viveu. A primeira delas mostra a entrada da casa. A segunda, o quarto que JMS dividia com seu irmão Pedro. A terceira fotografia é de uma cadeira solitária na varanda.

Usando o recurso da narração em voz *over* na primeira pessoa, o diretor se apresenta inicialmente como cineasta “[Narrador]: Há treze anos, quando *fiz* essas imagens, pensava que o filme começaria assim.” Num segundo momento, fala do tempo vivido na casa e de sua família: “[Narrador]: *Morei* nessa casa desde que nasci até os meus vinte anos. Morávamos *eu*, meus irmãos, meu pai e minha mãe”⁴¹ (O destaque em itálico é nosso).

A casa da família Salles na época das filmagens estava abandonada, representada por cômodos vazios, um pátio com folhagens e um quarto repleto de malas e baús. *Santiago* se constrói a partir do passado, das lembranças do diretor e da importância daquele tempo para o presente de JMS:

⁴¹ SANTIAGO, 2007, 00:01:58.

NARRADOR

A última pessoa a morar nela, minha mãe, havia ido embora cinco anos antes. Durante muitos anos a casa ficou abandonada, e foi assim que eu a filmei. [...] Além de nós, havia os empregados, que eram muitos. Com frequência havia jantares de negócios, e, mais raramente, bailes e grandes festas. (SANTIAGO, 2007, 00:02:14).

O diretor explica que o filme que tentou fazer há treze anos era sobre o mordomo Santiago, nesse sentido, uma construção biográfica do antigo funcionário. JMS introduz Santiago como o mordomo das lembranças de sua infância: “[Narrador]: Uma das minhas lembranças de criança sou eu e meus irmãos vestidos de copeiro [...] quem punha a bandeja na minha mão e me ensinava a equilibrá-la sem derrubar os copos era Santiago, o mordomo da casa”.⁴² Em seguida, o cineasta informa que no período das filmagens do documentário em 1992, Santiago tinha 80 anos, estava aposentado e morava num pequeno apartamento no Leblon.

Contrariando um procedimento clássico das biografias, JMS quebra a narrativa biográfica linear e apresenta a personagem já na fase adulta, em vez do nascimento ou das linhas genealógicas, como grande parte dos biógrafos fazem. Somente adiante a infância e a adolescência de Santiago serão mencionadas. Como atenta Rondelli e Herschmann (2000), encontramos nos relatos biográficos na contemporaneidade menos a trajetória do indivíduo, com “começo, meio e fim demarcados” do que alguns episódios de sua vida que se revela como significante.

Depois de um longo prólogo do narrador mostrando cenas na casa da Gávea, a próxima sequência do filme inicia com imagens dentro do elevador do apartamento de Santiago. Vemos o elevador subindo até chegar ao andar do antigo mordomo. No enquadramento Santiago está sentado num banco em sua cozinha de frente para câmera, estreitado por painéis, portas de armário e sua velha máquina de escrever Remington, à espera do início do depoimento. O diretor preferiu enquadrar sua personagem dentro de uma espécie de moldura produzida por portas, maçanetas e armários, objetos da casa do antigo empregado, como aqui foi dito. O reduzido uso de planos fechados desenvolve, ao longo do filme, uma sensação de distanciamento entre o diretor biógrafo e a personagem biografada. Antes do início da filmagem, com a tela ainda preta, Santiago pergunta: “Con este pequeno depoimento que voy a fazer con todo carinho... No se pode começar así?” O diretor responde: “Não!”⁴³ A primeira palavra pronunciada por JMS que

⁴² SANTIAGO, 2007, 00:03:13.

⁴³ SANTIAGO, 2007, 00:04:18.

escutamos no set de filmagem é “não”: um presságio da recusa de seus próprios métodos da filmagem de 1992 que guiará a montagem de 2005. A partir daí, o documentário expõe as interferências por parte da equipe de filmagem na fala de Santiago, que repetia mecanicamente o que era lhe pedido:

MÁRCIA

Santiago, apresenta pra gente sua cozinha.

SANTIAGO

Bom, aqui estamos, estoy en mi cocina, con mi máquina Remington, mia velha metralhadora donde durante quarenta años escribí, bati todos mis abortos mentales [...] E aqui, de manhã, quando me levanto, tomo mi café, es quando vêm a mi memoria las lembranças de mi infancia en el campo, criado con mis avuelos en Argentina.

MÁRCIA

Cemitérios agora. Fala pra gente.

SANTIAGO

Ahora me vem la memoria, por exemplo, el primer viajen que fiz à Itália, más o menos em 1925, io tenia 15, 12 años, creio [...] Siempre me lembro que los cemitérios de Gênova, que los mármores pretos parecian espelho donde io arrumava mi gravata. Foi aí donde comecei a conhecer música. Me levava a muitos concertos musicales, sobretodo ballet, la *Silfide* de Chopin... aí que conheci parte de la *Aida* con mi padre” (SANTIAGO, 2007, 00:05:32).

O espaço escuro e apertado da cozinha se expande com o discurso de Santiago, que busca na memória os grandes eventos vividos ainda na juventude. O antigo mordomo não apenas conta as histórias, ele também as revive. Citando Arfuch (2010, p. 42), “a vida não é a que a gente viveu, e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la.”

O depoimento é interrompido por um corte seco. Um papel datilografado escrito *Roteiro Santiago* ganha a tela. É o primeiro roteiro de montagem do diretor. Na época quanto tentou montar o filme, JMS reuniu expressões que ouviu de Santiago durante as filmagens e que de algum modo descreviam o mundo dele:

FOLHA DATILOGRAFADA POR JMS

- una ráfaga de viento
- grande rueda de la vida
- redondo caminho
- la vida no es más que un sueño
- la lastiman y disuelve

- calma y luminosa
- hermosas hojas secas
- sinfonia rota
- vida insulsa
- grotescas marionetes
- memoria feroz
- muertos insupultos
- tétrica paisagem
- de vida y de muerte
- florecer
- alfombra
- el tempo, nuestro implacable
- sufrida ilusión (SANTIAGO, 2007, 00:05:32).

A seguir, vemos imagens de um lutador de boxe, um trem elétrico e uma flor. O diretor informa: “[Narrador]: Filmei inúmeras cenas em estúdio”⁴⁴, imagens que servirão para ilustrar a fala de Santiago, como podemos constatar na exibição da única sequência que sobrara da montagem de 1992:

SANTIAGO

[Plano de Santiago sentado na cozinha]

Lo que me fascinava de todos esos entierros, de todos esos muertos, no eran los muertos, era lo caixón ...

[Imagens do trem elétrico em movimento]

Con los hombres que dirigiam aquellos cavalos, con cartola e todo vestido de preto, e todas aquelas cortinas nel carros fúnebre... Era impresionante...

[Plano médio de Santiago tocando castanholas. Close de Santiago]

El trem fantasma...

[A sequência finaliza com as imagens do mesmo trem em movimento agora soltando fumaça] (SANTIAGO, 2007, 00:08:28).

Nessa sequência interessa-nos particularmente o *close-up* de Santiago, que permanece na tela por apenas três segundos, por ser o único plano fechado do filme. Geralmente não lembramos dele no momento em que, mais para o final do documentário, o narrador declara não existir planos fechados e *close* de rosto da personagem. Identificamos aqui uma das “mentiras da narração”, as quais JMS se refere na faixa comentada do DVD. O diretor revela que há no material bruto outros planos fechados do rosto de Santiago que chegaram a fazer parte de

⁴⁴ SANTIAGO, 2007, 00:07:27.

montagens prévias, mas que não foram aproveitados na versão final. A aparente contradição do cineasta não é gratuita. Vale ressaltar que mesmo em um filme que se propõe uma reflexão sobre os limites do documentário na construção da representação do mundo histórico, não se deve tomar tudo como “verdade”, como visto no relato biográfico, onde o que mais importa não é tanto a “verdade” do ocorrido, mas as estratégias ficcionais da construção narrativa (ARFUCH, 2010). Como afirmação semelhante sobre a recorrência à ficcionalização do real efetuada por Dosse (2009, p. 55), onde “o recurso à ficção no trabalho biográfico é, com efeito, inevitável na medida em que não se pode restituir a riqueza e a complexidade da vida real”.

Novamente aparece o elevador que fecha a porta e desce. O tratamento da ação se concentra em dois espaços: o apartamento do Leblon e a casa da Gávea. A primeira alternância dos dois ambientes se dá pelo antigo elevador do apartamento de Santiago que, ao subir, desloca a narrativa para a pequena moradia do mordomo onde estão presentes os depoimentos da personagem e as reflexões do cineasta sobre a sua relação com o documentado. Quando o elevador desce, somos transportados de volta à vazia e ampla casa da Gávea, resgatada pelo narrador por suas memórias de infância, sempre marcada pela presença do antigo mordomo: “[Narrador]: Passei treze anos sem mexer nessas imagens. Em agosto de 2005, decidi tentar de novo. Era um modo de voltar à casa da minha infância, e a Santiago”⁴⁵.

Com a impossibilidade da montagem da obra pretendida nas filmagens de 1992, JMS abandonou o projeto para retomar treze anos depois. O que assistimos até agora se afina mais à ideia de produções biográficas construídas “em meio às flexibilidades que cercam o modo de ser subjetivo do sujeito atual, este que convive com o diagnóstico do descentramento e da fragmentação do eu, em uma sociedade que pouco ou nada se referencia na tradição”, como aponta Denise Tavares (2013b, p. 113). Ou seja, o início com uma música dolente seguida de um movimento lento em direção a três fotografias, as imagens do primeiro plano do filme (Claquete: Cozinha, take 1, rolo 1), as cenas ilustrativas filmadas em estúdio e a única sequência montada de 1992, tinham a proposta de revelar a trajetória do antigo mordomo, sem a pretensão de conter a totalidade. Como JMS tinha uma visão parcial e tendenciosa da personagem biografada, que influenciava sua relação com o antigo mordomo em cena, a representação de Santiago ficou prejudicada.

Após treze anos, ciente do desconforto causado pela relação de poder entre eles, JMS retoma o filme, contudo, com uma nova abordagem. O reencontro com Santiago irá ocorrer não

⁴⁵ SANTIAGO, 2007, 00:09:34.

apenas através das imagens contidas no material bruto, mas, acima de tudo, por meio das trinta mil páginas escritas pelo antigo empregado ao longo da vida, entre fichas biográficas, memórias e poesias.

5.2. SANTIAGO COMO BIÓGRAFO E ESCRITOR DE NARRATIVAS SOBRE SI

O filme recomeça com os créditos *Santiago - uma reflexão sobre o material bruto*. A condução do documentário é estabelecida por dois dispositivos narrativos⁴⁶: os depoimentos de Santiago e a narração em voz *over*, estratégia que conduz o espectador através do processo de resgate da memória do diretor, adicionando informações pessoais e descritivas sobre o que está em cena.

De volta ao apartamento, Santiago retoma seu depoimento ainda na cozinha. O filme investiga os principais aspectos que constrói a identidade do antigo mordomo: a origem estrangeira, a infância no campo, o primeiro trabalho como mordomo em Buenos Aires, sua vinda ao Brasil, as orações em latim. Ao recitar as orações para câmera, o antigo mordomo o faz de maneira rápida e automática, como um texto decorado. JMS então interrompe a cena e pede para que a personagem repita da maneira que o cineasta recordava, “pausadamente e de mãos postas”. O ex-mordomo obedece:

SANTIAGO

Pater noster qui es in caelis sanctificetur nomem Tuum, adveniat regnum Tuum, fiat voluntas Tua sicut in caelo et in terra, panem nostrum cotidianum da nobis hodie et dimitte nobis debita nostra, sicut et nos dimittimus debitoribus nostris, et ne nos inducas in tentationem sed libera nos a malo, amem. (SANTIAGO, 2007, 00:13:00).

Santiago segue seu depoimento. Ao mencionar o gosto por concertos e óperas, comenta ter conhecido a cantora Lili Pons. A partir desse momento ouvimos um trecho de trinta segundos da ópera *O barbeiro de Sevilla*, diante da tela totalmente escura, valorizando a fruição auditiva.

⁴⁶ Adotamos a definição de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008, p. 56) para *dispositivo narrativo*: um dispositivo que “remete à criação pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas – o que nega diretamente a ideia de documentário como obra que aprende uma realidade fixa e preexistente.”

O plano agora é de Santiago em outro cômodo do apartamento, seu quarto. Está sentado frente a uma estante onde guarda 30 mil páginas transcritas sobre a biografia de grandes personalidades do passado. Da nobreza de Hollywood à nobreza da França, o mordomo acreditava que nenhuma dinastia merecia o esquecimento. “[Escritos de Santiago]: Nobreza da Pafaglônia, Ásia Menor, 6 páginas. Nobreza da Etiópia, 73 páginas. Nobreza dos Hohenstaufen, 46 páginas em 29 anos”.⁴⁷

O trabalho de Santiago não era apenas mecânico. Enquanto copiava, ele fazia suas observações. Havia as personagens que gostava e outras nem tanto. De Lucrecia Borgia, por exemplo, gostava. Escreveu: “Lucrecia, grande mulher, bondosa, prudente e devota.” Já a família Pazzi se referia como “famosos miseráveis”. Apesar de se considerar um copista - “[Narrador]: a menção aos copistas não deve ter sido gratuita. Santiago se considerava um deles” – ao transportar suas impressões pessoais ao papel, o antigo funcionário da família Salles desempenha uma função que vai além do trabalho de copiador. Se podemos definir a biografia como “a interpretação dos acontecimentos de uma vida sob o ponto de vista do biógrafo” (VILAS BOAS, 2002, p. 34), o mordomo da família Salles, de alguma forma, exercia também esse ofício em suas fichas biográficas.

ESCRITOS DE SANTIAGO

[...] dopo tanti ammazzamenti, obizzo II da este venne strangolato nel letto dai figli Azzi e Aldobrandino, gelosi del fratello Francesco, minore ma prediletto dal padre.

(Trecho copiado por Santiago)

[...] Obizzo II fue estrangulado en la cama por sus hijos Azzo y Aldobradino, celosos del Hermano Francisco, el más joven pero preferido del padre. La violencia fue hereditaria a los hijos varones.

(Trecho interpretado de Santiago) (SANTIAGO, 2007, 00:21:25).

Em seus escritos, Santiago fala sobre as dinastias e as histórias dos grandes homens. Histórias que o transportava para diferentes lugares. Suas fichas existem para que as personagens biografadas não desapareçam. Para ele, aquelas pessoas não estavam mortas, como vemos no trecho a seguir:

⁴⁷ SANTIAGO, 2007, 00:20:28.

SANTIAGO

Por que morre essa gente? Esos que son bons no deveriam morir, no?

JOÃO

Mas eles estão mortos?

SANTIAGO

Para mí no estan mortos! Porque io todo tempo converso com eles, no? Sobretudo fim de semana, io los ventilos, los pongo ao sol, eles tomam ar... Apesar de tantas línguas, de tantos idiomas distintos, eles me comprenden. Io los adoro, porque durante tantos años io escrivi, los escrivi dentro de mí e los escrevo ainda, sobretudo las dinastias (SANTIAGO, 2007, 00:25:12).

De todas as histórias que Santiago escreveu, Francesca de Rimini foi sua personagem favorita. Casada com Giovanni Malatesta, Francesca se apaixonou pelo cunhado Paolo, o belo. Malatesta os surpreendeu em um encontro e os trespassou com uma só espada “para que morressem num abraço do qual não pudessem jamais se desvencilhar”.

ESCRITOS DE SANTIAGO

[...] este Giovanni llamado il Zoppo, fue contraeicho, giboso y petizambo desde que su madre lo pario, y en sus rasgos bestiales podía leerse el tipo de tormentos a los que estaba destinado. Asesino de su mujer - a la desventurada Francesca Da Polenta, hija de los señores de Ravenna - y de su proprio hermano, Paolo Malatesta il Bello, sorprendidos amandose desnudos, el monstruo asesinó en realidad en ellos la belleza que le ocuparía, tiempo más tarde, una veintena de tercetos en un libro famoso (SANTIAGO, 2007, 00:55:40).

Foi através de Santiago que JMS conheceu a história de Francesca de Rimini. Filha do governante de Ravenna, sua morte é retratada no segundo círculo do Inferno da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Abraçada a Paolo, paga pelos pecados do adultério praticado. Como castigo, o casal permanecerá suspenso em uma espécie de tempestade permanente. Francesca e Paolo jamais pousarão os pés no chão novamente. No documentário, a metáfora usada como ilustração da história de Francesca é o registro de dois sacos plásticos levitando no ar, única cena ilustrativa gravada em 2005⁴⁸. O filme, que nega a princípio a ideia inicial da produção de 1992 em reconstruir um fato através da ilustração de cenas filmadas, ao usar as imagens das sacolas de plástico voando, traduz uma camada de ambiguidade.

O destaque dado ao papel datilografado original, que perduram na tela ao longo do tempo de leitura do narrador, também foi uma forma encontrada na versão final do documentário

⁴⁸ Ver faixa comentada disponível nos extras do DVD.

para evitar as cenas ilustrativas. Quem comenta a decisão da equipe é um dos editores do longa Eduardo Escorel:

Quando você tem um texto escrito, você pode simplesmente transformá-lo numa voz, que é um recurso muito usado. Eu poderia ter diferentes vozes lendo aqueles textos, e ter imagens um pouco arbitrarias. Mas uma vez que há esse esforço de minimizar o ilustrativo da imagem, o texto é o texto, é o papel datilografado, manuscrito. Se eu estou citando o texto, porque não mostrá-lo? Ele até, em geral, é graficamente muito interessante. Por que isso não teria um valor visual? Acho que tem um valor visual, é um elemento a mais que permite expressar uma visão mais subjetiva dos fatos (ESCOREL *apud* SILVA & MOUSINHO, 2013, p. 457).

As fichas de Santiago possuem datas e algumas indicam que ele passou mais de 50 anos preenchendo as páginas. Quando dava certa linhagem por concluída, o antigo mordomo organizava as páginas por ordem cronológica e com uma fita vermelha (que mandava vir de Paris) amarrava as folhas. Todas do mesmo tamanho, demonstrando rigorosa disciplina.

ESCRITOS DE SANTIAGO

Câmera fixa das fichas datilografadas por Santiago

- Pequena história da nobreza romana:

Anotações feitas em Buenos Aires (1936-1945), no México (1845-1951), nos Estados Unidos e no Rio de Janeiro, de 1956 até hoje, junho de 1986.

- Reinados de: Agadé. Auro-Uk. (Allad),
Babylonie. Elam. Isin. Kish. Lagash. Larsa.
Mari. Nippour. Our.
Páginas: 249.

Desde el año de 1936 en Buenos Aires...
(SANTIAGO, 2007, 00:20:30).

Através dos “abortos mentais” de Santiago compreendemos seu mundo, sua identidade. Como afirma o pesquisador Guilherme Hass (2011, p. 24): “Não apenas estes escritos contêm notas particulares do personagem sobre as histórias do passado; Santiago usa igualmente da palavra escrita como forma de expressar seu pensamento”.

Santiago também confessa segredos em seus escritos: “Scherzo ben sostenuto; *Sonhei* que pertencia, somente por um dia, da França, a real nobreza. De pronto, *acordei* assustado... trechos da famosa Marsellesa”. Nessa lógica, sua narrativa apresenta também relatos em direção ao vislumbre do íntimo – como a angústia, o medo – aquilo que não é dito inteiramente em

nenhum outro lugar. Uma escrita que promete mais proximidade à profundidade do eu e a marca do autêntico, encontrada mais nos diários íntimos do que em relação a outras formas biográficas.

Arfuch (2010, p. 143) considera esse cânone biográfico como uma escrita “desprovida de amarras genéricas, aberta à improvisação, a inúmeros registros da linguagem e do colecionismo - tudo pode contar lugar em suas páginas: contas, bilhetes, fotografias, recortes, vestígios, um universo inteiro de ancoragens fetichistas, sujeita apenas ao ritmo da cronologia”. Santiago ao guardar uma nota de jornal escrita pelo jornalista Ibrahim Sued anunciando que o consulado do Uruguai acabava de comemorar o centésimo “niver” da poeta com uma festa de gala “ [...] da maior poetisa do Uruguai, Juana de Ibarbourou, cujo talento alcançou até outros países latinos, daí ser conhecida também como Juana de América” e um recorte tirado da embalagem de bolo, no qual ficamos sabendo que os Visconti são responsáveis pela invenção do panetone, registra as vivências de um *eu* face ao mundo que o rodeia, em que “o interesse reside precisamente em sua insignificância e que sua suposta liberdade termina na armadilha dos dias, essa repetição perniciosa que obriga a encontrar algo para registrar” (ARFUCH, 2010, p. 144).

Na filmagem de 1992, os escritos empilhados em uma pequena estante aos pés da cama de Santiago parecem não interessar ao documentarista. O antigo mordomo se preocupa sobre o destino de suas histórias e confissões depois que partir. “[Santiago]: Solo me restar pensar, quando eu parta en que manos cairón todas eses poveras páginas. Páginas que fiz com tanto cariño, con tanto amor [...] Tomara que caía en una persona que goste, do contrário que se quemem todas”.⁴⁹ Santiago morreu sozinho pouco tempo depois das filmagens. Ele deixou seus escritos para o diretor. Treze anos depois, as histórias contadas pelo antigo mordomo merecem uma especial atenção no documentário e se torna um percurso chave para a compreensão da personalidade do biografado. Santiago vale mais pelo o que diz por meio de sua escrita do que através de seus depoimentos.

Nosso olhar agora é novamente direcionado à casa da Gávea, que se transforma na casa de suas memórias. Imagens coloridas em S-8, que registram momentos de intimidade da família na piscina da casa, traduzem o afeto do cineasta. Não há som nessas imagens, apenas o silêncio da lembrança.

De volta ao apartamento de Santiago, ele aparece sentado no mesmo banco, agora na sala, cômodo ainda mais apertado, apoiado em sua bengala. JMS pede para o antigo funcionário descrever a casa da Gávea nos dias de festa. Ao relatar, Santiago se aproxima das histórias da

⁴⁹ SANTIAGO, 2007, 01:02:30.

aristocracia que escrevia. “[Santiago]: La casa da Gávea. Nel princípio quando cheguei, mi imaginación fazia desta casa o *Palazzo Pitti*. Solamente que lhe faltavam dois andares, no?, porque el palácio tem três andares.”⁵⁰ Ao mesmo tempo, percebemos um entusiasmo na voz do documentarista por Santiago trazer à tona as lembranças do menino que vestido de copeiro brincava de servir os convidados.

Santiago pediu para que o diretor filmasse a dança de suas mãos. Mais uma vez somos levados à infância de JMS. “[Narrador]: Uma das boas lembranças que eu e meus irmãos guardamos da nossa infância.”⁵¹ No fundo preto, uma luz suave incide sobre as mãos de Santiago. Durante aproximadamente quatro minutos ele interpreta a dança das mãos em dois longos planos. Apesar de ser uma cena considerada longa pelo diretor, sua força expressiva está no fato de Santiago querer compartilhar com o espectador esse ritual diário como uma parte importante de sua personalidade. JMS também apresenta o mordomo da infância como uma personagem sensível, que via arte nos mais gratuitos atos cotidianos, como os refinados arranjos de flores que fazia, intitulados “baile de máscaras”, e os pequenos poemas que escrevia.

5.3. JOÃO MOREIRA SALLES COMO DIRETOR BIÓGRAFO E PERSONAGEM AUTOBIOGRAFADA

A terceira parte do documentário inicia com um plano da piscina da casa da Gávea. JMS relata que fez vários planos iguais a esse. No terceiro, uma folha cai no fundo de quadro. No *take* seguinte, outra folha cai no meio da piscina, e mais uma. Numa tentativa de refletir sobre o documentário, são mostrados alguns questionamentos do diretor quanto à representação da realidade histórica, problematizando a montagem do documentário. “[Narrador]: Neste dia ventava realmente? Ou a água da piscina foi agitada por uma mão fora de quadro?”⁵² Como evidenciado no item referente à análise da montagem, ao chamar a atenção para que tudo seja visto com uma “certa desconfiança”, somos convidados a questionar o processo de construção do documentário, refletindo as possibilidades de edição do material bruto.

⁵⁰ SANTIAGO, 2007, 00:28:43.

⁵¹ SANTIAGO, 2007, 00:36:41.

⁵² SANTIAGO, 2007, 00:40:16.

NARRADOR

E aqui? O que havia de fato? Uma cadeira e um abajur?

[Plano do abajur em cima da mesa, uma cadeira e uma cortina ao fundo]

O abajur e uma garrafinha?

[Plano do abajur e uma garrafinha em cima da mesa, sem a cadeira e uma cortina ao fundo]

Ou somente o abajur, sem a garrafinha?

[Plano do abajur em cima da mesa, sem a garrafinha e a cadeira, e uma cortina ao fundo] (SANTIAGO, 2007, 00:41:27).

Vemos o mesmo plano de Santiago sentado num banco na sala. Ele fala sobre as madonas na parede, seus objetos de afeto: “E aqui, el canto de mis queridas madonas, aqui está Rafael, Rafael Sanzio de Urbino, Gentile da Fabriano. Son todos del Quattrocento, final de la edad Média. El gran Giotto, el monumento de la pintura! Como Bach en la música”. O diretor interrompe e pede para que Santiago fale encostado no vão da porta. Santiago recomeça. “No quero deixar passar este canto das madonas! No sejam que las madonas cantam, sino que, donde elas están, están descansando.” O antigo mordomo é interrompido novamente: “[JMS]: Encosta de novo, encosta. E não olha pra gente, não olha pra gente, não. Vai. Vai”. Santiago fala sem estar à vontade. Parece estar preocupado em não decepcionar o diretor, a quem chama de “Joãozinho”. A constante submissão ao cineasta demonstra que mesmo aposentado ainda o via como o filho do patrão. JMS interfere mais uma vez e pede para que Santiago fale dos arranjos de flor que o mordomo fazia e sua mãe tanto gostava. De pé e olhando para parede, é como o ex-funcionário falasse das flores, mas ao mesmo tempo sobre a mãe do diretor. Nesse momento, o cineasta se identifica com os detalhes do relato (ou da sua própria memória), pedindo com entusiasmo algumas vezes: “[JMS]: Fala. Fala isso pra gente.”⁵³

Os escritos de Santiago voltam a ocupar a tela, dessa vez em planos mais fechados:

ESCRITOS DE SANTIAGO

Allegro agitato ma no molto - quase finale. Creio render-lhes uma pequena e simples homenagem, ao ler seus breves passos por esse planeta. Já completados os 40 anos de idade, toda mudança é o símbolo detestável da passagem do tempo. Minha atividade mental é contínua apaixonada, inconstante e de todo insignificante (SANTIAGO, 2007, 00:59:51).

⁵³ SANTIAGO, 2007, 00:44:02.

O antigo mordomo passou a vida lutando para que suas personagens não fossem esquecidas. Como não tinha descendentes, o que sobrou de Santiago está no filme. Como biógrafo, Santiago preservou a história das grandes personagens e JMS a história de Santiago.

O plano dos escritos de Santiago é seguido por outro plano fixo. No enquadramento vemos Santiago sentado na beirada da banheira no banheiro de frente para câmera, espremido entre toalhas, pia e porta. O diretor pede que repita uma frase do diretor sueco Bergman: “Somos mortos insepultos, apodrecendo debaixo de um céu cruel e completamente vazio”. Após cinco repetições, o ex-funcionário demonstra certo desconforto. Talvez pelo fato do diretor ter pedido uma reflexão sobre a morte a uma pessoa que já estava no fim da vida. JMS comenta que não havia compreendido os sinais sobre a passagem do tempo emitidos por Santiago durante os cinco dias de filmagem. Após treze anos, ao refazer o documentário que havia filmado, o cineasta inclui um trecho de *Roda da fortuna* (1953), de Vicente Minelli. Como falado anteriormente, a sequência da transição entre a caminhada e a dança de Fred Astaire e Cyd Charisse é usada pelo documentarista como símbolo da aceitação de que o tempo é implacável e com ele mudamos de ciclo de vida, da infância à adolescência, da vida adulta à velhice. Transformação “sutil e sem alarde”, como diz JMS no trecho referido.

Outra referência da passagem do tempo incorporada ao documentário é o uso de restos de material do primeiro filme. Ao invés de apagar tais “sobras” como seria de praxe, o diretor decide mostrar o quanto pode ser significativa as imagens que não chegam aos olhos do espectador. Enquanto JMS cita uma frase do cineasta Werner Herzog, aparecem vários planos do antigo funcionário enquanto esperava o início da filmagem da cena: Santiago fazendo gestos com as mãos, encostado na poltrona, sentado com a cabeça baixa, recebendo instruções do diretor.

O cineasta faz uma observação final: “[Narrador]: Essa é a última filmagem que fiz com Santiago [...] Ele está sempre distante. Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição, entendi o que agora parece evidente.”⁵⁴ O diretor toma consciência sobre a maneira como conduziu as entrevistas e a distância com a qual tratou sua personagem. A barreira social não foi superada pelo processo de filmagem. Santiago com uma atitude respeitosa e formal comportou-se como o mordomo da casa. E JMS não deixou de ser o filho do patrão. Até no momento em que Santiago espontaneamente tenta falar do que lhe era mais íntimo, o diretor se recusa a escutar e a câmera permanece desligada:

⁵⁴ SANTIAGO, 2007, 01:12:18.

SANTIAGO

Escuta Joãozinho, Joãozinho...

JMS

Eu vou fazer ainda uma última coisa que a gente...

SANTIAGO

Pero hay también un pequeno sonet... de esses pequenos...eerh... que é muy simpático. Que io pertenezco a un grupo... a un núcleo de seres malditos...

JMS

Não, isso não precisa (SANTIAGO, 2007, 01:14:06).

Em seguida, Santiago denuncia espontaneamente a presença do filho do antigo patrão na locação: “[Santiago]: Ah! Quando... Bueno, que engraçado... Porque ahora eu senti tanta satisfacción, tanta, tanta alegria que Joãozinho, maravilhoso Joãozinho Moreira Salles”. Manifestação que é rapidamente reprimida pelo cineasta: “[JMS]: Fala de novo sem citar o meu nome, vai lá, vai. Conta a história logo que a gente tá com pouco filme.”⁵⁵

Santiago conta sua última história:

SANTIAGO

Estos dias en que eu fiz este pequeno depoimento... Una mañana de la semana pasada io descí, el jornaleiro, que es amigo meu, me preguntó: “Santiago, por que todo eso? Me disseram que em seu apartamento... Que están fazendo? Película? Digo: “Están preparando mi embalsamento, me van a embalsamar, están preparando todas las cosas... Vocês dicen “embalsamar” ou “empalhar”? La misma cosa? C’est la même chose, non? C’est tout” (SANTIAGO, 2007, 00:15:01).

O trecho nos revela que a personagem quando conta sua história para câmera sabe que seu depoimento fará parte de um filme e que sua imagem será transmitida a incontáveis espectadores, sendo eternizada como “o ato de empalhar”. Marina Baltar (2010) define tal conhecimento como “saber midiático”, isto é, a consciência do sujeito filmado de que o aparato cinematográfico é uma mediação entre si e o público, o espectador.

O documentário termina com uma pergunta que aparece em *Viagem a Tóquio* (1953), um filme de Yasujiro Ozu: “a vida é uma decepção”? Ao responder a mesma pergunta em uma entrevista ao jornalista Armando Antenore, realizada na época de lançamento de *Santiago*, JMS diz: “como a personagem de Ozu, eu deveria responder “sim” e dar um grande sorriso depois.

⁵⁵ SANTIAGO, 2007, 01:12:18.

Porque a inteligência é encontrar o júbilo de um sorriso diante do que não se pode evitar.” O jornalista pergunta se o cineasta o havia encontrado. Ele responde: “Estou sorrindo agora, não estou?” (ANTENORE, 2007).

Com o propósito de se aproximar novamente da casa da infância e de Santiago, o diretor remonta o filme ciente de sua participação também como personagem e se constrói como tal, assumindo uma perspectiva autorreflexiva sobre a estrutura narrativa: “[Narrador]: Aqui *eu* apareço ao lado de Santiago. De todo o material é uma das duas únicas imagens que *fui* filmado ao lado dele. Foi feita por acaso. Começava ali um novo tipo de relacionamento.”⁵⁶ (O destaque em itálico é nosso). Para Lejeune (2008, p. 15), para que haja autobiografia “é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem”, relação facilmente observada na fusão entre autor-narrador-personagem concentradas na figura de JMS.

Ao falar do *outro*, JMS aborda sua própria vida, sua infância e a convivência em família. “[Narrador]: Tive vontade de voltar à casa, e por isso retomei o filme. Gostaria que essa história fosse de meus pais e também de meus irmãos, Pedro, Walter e Fernando. A memória de Santiago e da casa da Gávea é nossa.” Ao desenvolver seu relato autobiográfico coexistente à trajetória da personagem do mordomo, *Santiago* passa a fazer de uma produção, que amplifica as formas narrativas da biografia, inserida no *espaço biográfico*, como atenta Arfuch (2010), expressando um aspecto característico da subjetividade contemporânea em que a construção discursiva está centrada no encontro de muitas vozes e no seu valor aberto, inacabado que é atravessado por experiências e memórias múltiplas, na qual participa tanto biógrafo e biografado como também o espectador. Como define a autora, não há nada “dado” em uma vida, e nela várias histórias e vários sentidos são possíveis. Assim, Santiago, personagem, transforma-se na metáfora ideal, servindo de alicerce para que o cineasta desenvolva seu relato autobiográfico.

Santiago é o eixo do filme, porém está longe de ser o único tema. O filme montado em 2005 é, também, sobre o tempo. Treze anos separam o período da filmagem e o da edição. Nesse intervalo, JMS mudou. Passou a compreender melhor as reflexões de Santiago sobre o tempo, o envelhecimento, a morte.

Se 13 anos se passam, você tem de incorporar a passagem do tempo. Na verdade, o que deu liga para o filme foram os 13 anos que ele ficou parado. Estranho seria se eu fizesse o mesmo filme que queria realizar em 1992. O que mudou no tempo? Mudei eu (CAMELO, 2006).

⁵⁶ SANTIAGO, 2007, 00:11:30.

O que diferencia *Santiago* é a relação entre biógrafo e biografado, a forma como compartilham memórias e, juntos, constroem a narrativa do filme. O resultado demonstra a habilidade do cineasta de reavaliar o material bruto e amarrar os conteúdos com clareza. Por isso, a narração em voz *over* do diretor funciona bem como fio condutor da narrativa, apresentando os temas e pontuando os diferentes momentos do discurso. Para concluir seu único filme inacabado até então, JMS abandona a ideia original da construção biográfica de Santiago e assume a intenção autobiográfica. Ao se inserir na obra como autor, narrador e personagem, que protagoniza a obra ao lado de Santiago, assume que sua história seja compreendida como parte de um processo de construção de sua identidade e maturidade profissional. Em *Santiago*, João Moreira Salles além de se autobiografar, biografa-se também como documentarista.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A valorização da biografia, da história de vida, do relato individual é uma particularidade da contemporaneidade que tem sido objeto de estudo das mais diversas áreas do conhecimento. Com o reconhecimento do passado e o resgate da memória, a crescente produção de documentários cinematográficos encontra na biografia um campo fértil que ganhou fôlego depois da “retomada” do cinema brasileiro.

O escritor argentino Jorge Luis Borges lembra que o cinema já foi chamado de biógrafo. Na recuperação etimológica de uma expressão já em desuso, Borges chama a atenção para as potencialidades da sétima arte, sua capacidade de criar biografias e reinventar vidas na tela⁵⁷.

Sabemos que no processo de construção de uma biografia os cineastas se deparam com uma série de fatores determinantes da forma e do conteúdo da obra. Do contrato autoral à disponibilidade de material de arquivo, esses fatores podem interferir no resultado final. As biografias e autobiografias citadas nesse trabalho transitam por caminhos distintos, desde a motivação inicial que levou os diretores a empreender os projetos até a estrutura final adotada para a narrativa. O cineasta opta por formas e estilos diversos, numa escala variada de possibilidades de “tratamento criativo das atualidades”, como definiu John Grierson, na década de 1920.

A partir do documentário *Santiago* - representante da produção documentária contemporânea, onde o investimento em narrativas fragmentárias como representação da realidade diagnostica um “quase-consenso” em torno do conceito do documentário (TAVARES,

⁵⁷ O ensaio *El cinematógrafo, el biógrafo* foi publicado em la Prensa, em 28 de abril de 1929, e é considerado o primeiro texto de Borges dedicado ao cinema.

2013a) - tentou-se dar conta de um *espaço biográfico* em que as formas tradicionais biográficas começam a se entrecruzar e a hibridizar aos mais recentes gêneros.

Com base na formulação teórica de Leonor Arfuch (2010), a notável expansão do biográfico nos faz pensar num fenômeno que ultrapassa a simples proliferação de formas dissimilares da narrativa, tanto escrita quanto visual, encontrado nas biografias e autobiografias, para expressar uma característica específica da subjetividade contemporânea, onde a confluência e a circulação simultânea de formas adquirem sentido nesse *espaço/temporização*. O texto fragmentário coloca em cena mais do que uma lembrança do tempo vivido, uma vez que a renúncia ao desdobramento canônico de acontecimentos e temporalidades, bem como a mistura de modos narrativos, permite ultrapassar a óbvia distinção entre modalidades biográficas para alcançar um modo de leitura onde o “*espaço*, como configuração maior do que o *gênero*, permite uma analítica transversal, atenta às modulações de uma trama interdiscursiva que tem um papel cada vez mais preponderante na construção da subjetividade contemporânea” (ARFUCH, 2010, p. 132).

Como se narra uma biografia? Como se tece o que de outro modo seria uma mera enumeração de eventos ou anedotas? Para a autora não há modo de narrar uma biografia, em termos meramente descritivos, expondo simplesmente uma lógica do devir ou uma trama de causalidade. A questão da subjetividade, o modo de narrar e a razão dialógica são relevantes para o pensamento contemporâneo, como já citado.

Em sintonia com a proposta de Arfuch, o diretor João Moreira Salles propõe diferentes modos da narrativa biográfica em *Santiago*. A cambiante presença de cinco modalidades (Santiago como personagem biografada, como biógrafo e como autor de narrativas sobre si e João Moreira Salles como autobiografado e diretor biógrafo) presentes na estrutura fílmica, possibilita a percepção de diferentes discursos representativos do biográfico. As formas narrativas que estes assumem na constituição dos sujeitos, subjetividades e memórias compartilhadas - mesmo sendo divididas de forma desigual na estrutura fílmica, uma vez que o destaque dado a autobiografia de João Moreira Salles, por exemplo, é maior que o ressaltado dos escritos de Santiago sobre si - quebram com a abordagem tradicional da apresentação temporal linear, problematizando os limites do documentário na construção da representação do mundo histórico ora através de soluções narrativas consolidadas – o testemunho, a narração em voz *over* – ora por novos caminhos – o destaque dado ao papel datilografado original.

A busca pela historicidade dos fatos insere tanto a biografia quanto o documentário no campo do real. No entanto, em *Santiago*, não é a referencialidade dos fatos o que mais conta,

mas preferencialmente, as estratégias de instauração do *eu*, as modalidades da autorreferência e a valorização e o resgate da memória, uma opção que ratifica a força do sujeito no atual momento histórico e que encontra na construção biográfica enquanto ordem narrativa e atribuição de sentido à (própria) vida.

NARRADOR

Me lembro que, certo dia, meus pais disseram a Santiago que iam jantar fora, que ele podia fechar a casa e se recolher. *Eu era menino*, dormia cedo. Por volta da meia-noite *acordei* com uma música [...] Me levantei e na ponta dos pés fui até lá. A casa estava escura. Quando eu cheguei no salão, vi que era Santiago. (SANTIAGO, 2007, 00:10:04). (Os destaques em itálico são nosso).

Verificamos que a construção biográfica em *Santiago* se dá por meio da interferência de elementos que constituem tanto a pesquisa biográfica em suporte literário quanto a narrativa cinematográfica. Ao unir e analisar tais possibilidades narrativas constatamos que por meio da negociação do contrato autoral biográfico, da condução ética do diretor João Moreira Salles, do contexto entre o surgimento da ideia da produção e o intervalo de treze anos, das imagens obtidas em material de arquivo, da interpretação minuciosa dos escritos de Santiago, da ideia formal de um espelho como apresentação da história, do uso da narração em voz *over* como elemento indispensável na elaboração do discurso, da interação entre documentado e documentarista através da entrevista, do uso da encenação como reconstrução de um fato, da constante indagação da montagem, João Moreira Salles alinhava uma estrutura narrativa coerente tanto com a busca objetiva em que o realizador está empenhado – a construção de um documentário – quanto uma busca subjetiva por suas memórias de infância guiada pelos relatos do antigo mordomo de sua família, ou seja, a construção biográfica.

Por fim, a noção de documentário biográfico parece oferecer um bom indício e caminho para a realização de uma consistente investigação e análise que contemple tanto a construção documentária quanto a biográfica, onde a câmera funciona como um instrumento visual de escritas de vidas, transpondo, para a tela, memórias, afetos e sentimentos de biógrafos e biografados.

7. REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. “O teatro e a ideologia da nacionalidade”. In: *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Editora Ática, 1984.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- _____; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- AVELLAR, José Carlos. *Eu sou trezentos*. In: *Cinemais n. 36 – Objetivo Subjetivo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- BADDELEY, W. H. *The technique of documentary film production*. Nova York: Hastings House, 1973.
- BAKTHIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BALTAR, Mariana. Cotidianos em performance: Estamira encontra as mulheres de *Jogo de cena*. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- BERNARDET, Jean Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro*. In: MOURÃO, M.D. & LABAKI, A. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz, a encenação no cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. *Textos Recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In FERREIRA, Marieta de M. & AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo, Editora Unesp, 2011.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. São Paulo, Livraria Martins Editora S.A., s/d.

CINEMAIS. n. 25, mar./abr. 2000, p. 18 *apud* HOLANDA, Karla. *Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história*. In: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. N. 1 (Jan.- Mar. de 2006). Vol. 3 Ano III.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: Cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

CRUZ, Graziela Aparecida. *A construção biográfica no documentário cinematográfico*. Belo Horizonte, 2011. Dissertação de Mestrado, UFMG.

DAMASCENO, Diana. *Entre múltiplos eus: os espaços das complexidades*. Tese de Doutorado em Letras. PUC-Rio. 1999. p. 97, *apud* PENA, Felipe. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

DA-RIN, Silvio. *O espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DOSSE, F. *O Desafio Biográfico – escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 1995.

GUZMÁN, Patricio. *El guion en el cine documental*. In: VILCHES, Lorenzo. *Taller de escritura para televisión*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990. A edição original é de 1925.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. 8ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. *apud* TAVARES, D. Cotidiano, memória, devaneios e tristezas do cidadão comum nos documentários *Carta para o futuro e Mataram meu irmão*. In: XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2013.

HOLANDA, Karla. “Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história”. In: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. N. 1 (Jan.- Mar. de 2006). Vol. 3 Ano III.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000. *apud* RIBEIRO, A.P.G. e BARBOSA, M. *Memória, relatos autobiográficos e identidade institucional*. In: *Comunicação e sociedade*, n. 47, p. 100-114, 2005.

LABAKI, Amir. *É tudo verdade. Reflexões sobre a cultura do documentário*. São Paulo: Francis, 2005.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. Aspectos do cinema documentário contemporâneo. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. *O cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papyrus, 2008.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à internet. Organização de Jovita Maria Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMF, 2008.

_____. *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1980.

MATTOS, Carlos Alberto. Heróis do real. In: *Revista Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 51, p. 24-28, jul. 2010.

MESQUITA, Cláudia. Outros retratos – ensaiando um panorama do documentário independente no Brasil. In: *Sobre fazer documentários*, São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada, depoimento de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus Editora, 2008.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo, um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PENA, Felipe. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2004.

POLLACK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, a. 5, n. 10, 1992.

PUCCINI, Sérgio. *Roteiro de Documentário: Da pré-produção à pós-produção*. Campinas: Papyrus, 2009.

_____. *A voz over e modos de usar: Santiago, de João Moreira Salles*. No prelo.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Senac, 2008.

_____; MIRANDA, Luiz Felipe. (orgs). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa. Tomo I. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

RONDELLI, Elizabeth & HERSCHMANN, Micael. —Os media e a construção do biográfico: a morte em cena *apud* SCHMIDT, Benito (Org.). *O biográfico – Perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing, and producing documentary films and vídeos*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2002.

SCHEFER, Raquel. *El autorretrato en el documental*. Buenos Aires: Catálogos, 2008.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SILVA, Patrícia Rebello. *Forma-ensaio e documentário-biografia: contaminações, jogos, estética e política*. Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Vol. 2/ Organizadores: Laura Cánepa, Adalberto Muller, Gustavo Souza e Marcel Silva. São Paulo: Socine, 2001.

VILAS BOAS, Sergio. *Biografias e biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002.

XAVIER, Ismail. “O cinema brasileiro dos anos 90”. In: Praga – estudos marxistas. São Paulo: Hucitec, n. 9, jun. 2000. p. 97-138.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Artigos consultados em site

ARANTES, SILVANA. *João Moreira Salles filma retrato não-verbal de Nelson Freire*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u32488.shtml>>. Acesso em 13 dez. 2014.

ANTENORE, Armando. *Fiz o filme para me curar*. Disponível em <<https://experienciaoralidadeperformance.wordpress.com/2012/07/24/santiago-de-joao-moreira-salles>>. Acesso em 16 nov. 2014.

AVELLAR, JOSÉ CARLOS. *Textos e notas críticas*, 2003. Disponível em: <http://www.escrevercinema.com/planejando_o_acaso.htm>. Acesso em 21 set. 2014.

ALMEIDA, F. E. A. Plutarco e as biografias vitorianas no século da história. In: *Revista de História Comparada*, v. 2, n. 2, 2008. Disponível em: <http://www.hcomparada.historia.ufrj.br/revistahc/artigos/volume002_Num002_artigo002.pdf> Acesso em 19 de fev. 2014.

CAETANO, Maria do Rosário. Entrevista - João Moreira Salles. *Revista de Cinema*, 2003. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao38/entrevista/index.shtml>>. Acesso em: 05 out. 2014.

CAMELO, Thiago. *O filme e o filme de João Moreira Salles*. Disponível em: <<https://experienciaoralidadeperformance.wordpress.com/2012/07/24/santiago-de-joao-moreira-salles>>. Acesso em: 09 fev. 2015.

FUX, Jacques. *As muitas artes de Santiago, de João Moreira Sales*. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/2175-7917.2012v17n1p156/22488> Acesso em 11 de mar. 2014.

HASS, Guilherme Volkmann. *Representações de memória: a linguagem como ausência em Santiago*. Disponível em: <www.razonypalabra.org.mx/N/N74/VARIA74/14VolkmannV74.pdf>. Acesso em 15 de out. 2013.

LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração. In: FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael. *Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. Disponível em: <http://www.academia.edu/4786641/O_ensaio_no_document%C3%A1rio_e_a_quest%C3%A3o_da_narra%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em 28 de mar. 2015.

MARQUES, cláudio; HUGHES, Marília. *Entrevista com João Moreira Salles*. Coisa de Cinema, 23 jan. 2005. Disponível em: <<http://www.coisadecinema.com.br/matEntrevistas.asp?mat=1867>>. Acesso em: 03 out. 2014.

MATTOS, Carlos Alberto. 2013. Docs: uma questão de foco. Disponível em: <<http://carmattos.com/2013/09/10/docs-uma-questao-de-foco>>. Acesso em 15 de mar. 2014.

MIRANDA, André. 210. *Produção de documentários dobra no Brasil, mas público se mantém em 2,5%*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/producao-de-documentarios-dobra-no-brasil-mas-publico-se-mantem-em-25-3026226>>. Acesso em 25 de mar. 2014.

SILVA, Suéllen, MOUSINHO, Luiz Antônio. *Santiago: uma reflexão sobre o cinema-documentário*. In: Doc On-line, n. 15, dezembro 2013. Disponível em: www.doc.ubi.pt, pp. 449-468. Acesso em 30 de mar. 2014.

SPULDAR PINTO, Rafael. *Personagem e autoria no documentário de João Moreira Salles*. Porto Alegre, 2006. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, PUCRS. Disponível em: <http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=600>. Acesso em 18 de fev. 2015.

SAAVEDRA, Candy; MIGUELOTE, Carla. *Por Trás da Cena*. Cena por Cena, 2003. Disponível em: <<http://www.cenaporcena.com.br/entrevista4.asp>>. Acesso em: 25 set. 2014.

TAVARES, D. Linguagens cruzadas em busca do “Eu”: A construção biográfica no documentário brasileiro atual. In: *Razón y palabra*, n. 76 (maio-julho 2011). Disponível em: <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N76/monotematico/17_Tavares_M76.pdf>. Acesso em 15 de fev. 2014.

_____. Cotidiano, memória, devaneios e tristezas do cidadão comum nos documentários *Carta para o futuro* e *Mataram meu irmão*. In: XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2013a. Disponível em:

<<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1541-1.pdf>>. Acesso em 22 de abr. 2014.

_____. Subjetividades transbordantes: apontamentos sobre o documentário biográfico, memória e história. In: *Doc On-line*, n. 15, dezembro 2013b, p. 111-131. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/15/dossier_denise_tavares.pdf>. Acesso em 14 de mai. 2014.

VILLAÇA, Pablo. *João Moreira Salles - Documentarista*. Cinema em Cena, 2003. Disponível em: <<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=720>>. Acesso em: 28 set. 20

8. FILMOGRAFIA

A título de interesse, cito os documentários brasileiros lançados e produzidos no pós-retomada do Cinema Brasileiro, que tratam de biografias. Os dados utilizados nesse levantamento foram extraídos do site do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), órgão ligado à Ancine, onde disponibilizam uma listagem dos filmes brasileiros lançados no circuito comercial entre 1995 e 2014:

- *Carmen Miranda: Bananas is my business* (1995), de Helena Solberg;
- *Um certo Dorival Caymmi* (2000), de Aluizio Didier;
- *Nelson Gonçalves* (2001), de Eliseu Ewald;
- *Viva São João* (2002), de Andrucha Waddington, sobre Gilberto Gil;
- *Poeta de sete faces* (2002), de Paulo Thiago, sobre Drummond;
- *Passaporte húngaro* (2003), de Sandra Kogut;
- *Paulinho da Viola – Meu tempo é hoje* (2003), de Izabel Jaguaribe;
- *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles;
- *Pelé eterno* (2004), de Anibal Massaini;
- *Glauber o filme, Labirinto do Brasil* (2004), de Silvio Tandler;
- *Evandro Teixeira – instantâneos da realidade* (2004), de Paulo Fontenelle;
- *33* (2004), Kiko Goifman;
- *Vinicius* (2005), de Miguel Faria Jr.;
- *A pessoa é para o que nasce* (2004), de Roberto Berliner e Leonardo Domingues, sobre as cantoras cequinhas de Campina Grande;

- *Um craque chamado Divino* (2006), de Adalberto Penna, sobre o jogador de futebol;
- *O homem pode voar – a saga de Santos Dummond* (2006), de Nelson Hoineff;
- *Moacir arte bruta* (2006), de Walter Carvalho;
- *Helena Meireles* (2006), de Francisco de Paula;
- *Família Alcântara* (2006), de Lilian Santiago e Daniel Solá Santiago;
- *Estamira* (2006), de Marcos Prado;
- *Dom Hélder Câmara – o santo rebelde* (2006), de Erica Bauer;
- *A odisséia musical de Gilberto Mendes* (2006), de Carlos Mendes;
- *Santiago* (2007), de João Moreira Salles;
- *Person* (2007), de Marina Person;
- *Maria Bethânia – Pedrinha de Aruanda* (2007), de Andrucha Waddington;
- *Oscar Niemeyer – a Vida É um Sopro* (2007), de Fabiano Maciel;
- *O Engenho de Zé Lins* (2007), de Vladimir Carvalho
- *Mestre Bimba – a Capoeira Iluminada* (2007), de Luiz Fernando Goulart;
- *Fabricando Tom Zé* (2007), de Décio Matos Júnior;
- *Cartola – Música para os olhos* (2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda;
- *3 Irmãos de Sangue* (2007), de Ângela Patrícia Reiniger;
- *Zico na rede* (2009), de Paulo Roscio;
- *Waldick, sempre no meu coração* (2009), de Patrícia Pillar;
- *Um homem de moral* (2009), de Ricardo Dias, sobre compositor Paulo Vanzolini;
- *Titãs: A vida até parece uma festa* (2009), de Branco Mello e Oscar Rodrigues Alves;
- *Simonal: Ninguém sabe o duro que dei* (2009), de Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal;
- *Paulo Gracindo - o Bem Amado* (2009), de Gracindo Júnior;
- *Patativa do Assaré - Ave Poesia* (2009), de Rosemberg Cariri

- *O Diário de Sintra* (2009), de Paula Gaitán, sobre Glauber Rocha;
- *Lóki – Arnaldo Baptista* (2009) de Paulo Henrique Fontenelle;
- *Herbert de Perto* (2009), de Roberto Berliner e Pedro Bronz;
- *Eliezer Batista - o Engenheiro do Brasil* (2009), de Victor Lopes, sobre ex-presidente da Vale;
- *Coração Vagabundo* (2009), de Fernando Grostein Andrade, sobre Caetano Veloso;
- *Cidadão Boilesen* (2009), de Chaim Litewski, sobre Henning Albert Boilesen, ex-presidente da Ultragaz;
- *Batatinha Poeta do Samba* (2009), de Marcelo Rabelo, sobre o sambista baiano Batatinha;
- *Alô, Alô, Terezinha!* (2009), de Nelson Hoineff, sobre Chacrinha;
- *Rita Cadillac, a Lady do Povo* (2010), de Toni Venturi;
- *Programa Casé – o que a Gente Não Inventa, Não Existe* (2010), de Estevão Ciavatta, sobre o radialista Ademar Casé;
- *O homem que engarrafava nuvens* (2010), de Lírio Ferreira, sobre o compositor Humberto Teixeira;
- *José e Pilar* (2010), Miguel Gonçalves Mendes, sobre José Saramago e sua esposa Pilar;
- *Jards Macalé – Um morcego na porta principal* (2010), de Marco Abujamra e João Pimentel;
- *Elza* (2010), de Izabel Jaguaribe e Ernesto Baldan, sobre Elza Soares;
- *Dzi Croquettes* (2010), de Tatiana Issa e Raphael Alvarez;
- *Cildo* (2010), de Gustavo Moura, sobre o artista plástico Cildo Meireles;
- *Caro Francis* (2010), de Nelson Hoineff, sobre o jornalista Paulo Francis;
- *B1 - Tenório em Pequim* (2010), de Felipe Braga e Eduardo Hunter Moura, sobre o judoca Antônio Tenório;

- *Acácio* (2010), de Marília Rocha, sobre o etnólogo português Acácio Videira;
- *Vips - Histórias Reais de um Mentiroso* (2011), de Mariana Caltabiano, sobre Marcelo Rocha;
- *Tancredo Neves - a Travessia* (2011), de Silvio Tendler;
- *Reidy – a Construção da Utopia* (2011), de Ana Maria Magalhães;
- *Mamonas pra sempre* (2011), de Cláudio Kahns;
- *Família Braz – Dois Tempos* (2011), de Dorrit Harazim e Arthur Fontes;
- *Eu Eu Eu José Lewgoy* (2011), de Claudio Khans;
- *E Aí Hendrix?* (2011), de Pedro Paulo Carneiro e Roberto Lamounier;
- *Domingos* (2011), de Maria Ribeiro;
- *Diário de uma busca* (2011), de Flavia Castro;
- *Chantal Akerman, de Cá* (2011), de Gustavo Beck e Leonardo Luiz Ferreira;
- *Raul Seixas: o início, o fim e o meio* (2011), de Walter Carvalho e Evaldo Mocarzel;
- *Onde a coruja dorme* (2012), de Marcia Derraik e Simplício Neto, sobre Bezerra da Silva;
- *Marighela* (2012), de Isa Grinpum Ferraz;
- *Marcelo Yuka no Caminho das Setas* (2012), de Daniela Broitman;
- *Espia Só* (2012), de Saturnino Antonio da Rocha, sobre o maestro Octávio Dutra;
- *Construção* (2012), de Carolina Sa Vasconcellos;
- *Clementina de Jesus - Rainha Quelé* (2012), de Werinton Kermes Telles Marsal;
- *Argus Montenegro e a Instabilidade do Tempo Forte* (2012), de Pedro Lucas;
- *Kátia* (2012), de Karla Holanda;
- *Meu amigo Cláudia* (2013), de Dácio Pinheiro de Andrade, sobre o travesti e performer Cláudia;
- *Xico Stockinger* (2013), de Frederico Mendina, sobre o escultor Xico Stockinger;

- *Cuica de Santo Amaro* (2013), de Joel de Almeida/Josias Pires Neto, sobre o cordelista Cuica;
- *Paulo Moura - Alma Brasileira* (2013), de Eduardo Escorel;
- *Margaret Mee e a flor da lua* (2013), de Malu de Martinho, sobre a botânica inglesa Margaret Mee;
- *Francisco Brennand* (2013), de Mariana Brennand Fortes, sobre o artista plástico Francisco Brennand;
- *Laura* (2013), de Fellipe Barbosa;
- *Sobral, o homem que não tinha preço* (2013), de Paula Fiuza, sobre o jurista Sobral Pinto;
- *A luz do Tom* (2013), de Nelson Pereira dos Santos;
- *Jorge Mautner - O Filho do Holocausto* (2013), de Sergio Heitor D'Alincourt Ribeiro e Pedro Bial;
- *Elena* (2013), de Petra Costa;
- *Tim Maia* (2014), de Mauro Lima;
- *Conversa com JH* (2014), de Ernesto Rodrigues, sobre João Havelanche;
- *Em busca de Iara* (2014), de Flávio Frederico, sobre a guerrilheira Iara Iavelberg;
- *Um filme para Dirceu* (2014), de Ana Johann, sobre o músico Dirceu Cieslinski;
- *Mazzaropi* (2014), de Celso Sabadin;
- *Gretchen – filme estrada* (2014), de Eliane Brum e Paschoal Samora;
- *Nélida Piñon, mapa dos afetos* (2014), de Julio Lellis;
- *Outro Sertão* (2014), de Adriana Jacobsen e Soraia Vilela, sobre Guimarães Rosa;
- *Ozualdo Candeias e o cinema* (2014), de Eugenio Puppó;
- *Revelando Sebastião Salgado* (2014), de Betse de Paula e Juliano Salgado;
- *O universo Graciliano* (2014), de Sylvio Black;
- *Clodoaldo Silva, o tubarão das piscinas* (2014), de André Baseggio.