UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

DANIEL VELASCO LEÃO

SONS DE SALLES E SANTIAGO

Niterói
2013

DANIEL VELASCO LEÃO

SONS DE SALLES E SANTIAGO:
ANÁLISE DOS ELEMENTOS SONOROS DE *SANTIAGO – REFLEXÕES SOBRE O MATERIAL BRUTO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Fernando Morais da Costa

Niterói
2013

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

L437 Leão, Daniel Velasco.
Sons de Salles e Santiago: análise dos elementos sonoros de *Santiago – reflexões sobre o material bruto* / Daniel Velasco Leão. – 2013.

144 f. ; il.

Orientador: Fernando Morais da Costa.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2013.
Bibliografia: f. 133-144.

1. Som. 2. Salles, João Moreira, 1962. 3. Documentário (Cinema). 4. Melodrama no cinema. 5. Representação. I. Costa, Fernando Morais da. II. Universidade Federal Fluminense.

para anna

Agradeço

ao Programa de Pós Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, por ter acreditado no projeto e feito todo o possível para seu desenvolvimento, principalmente na figura de Simone, Sílvia e Juliana;

aos meus professores – Hilda Machado, Simplício Neto, Simone Pereira Sá, Ana Enne, Marildo Nercolini, Antônio Jr., Benjamin Picado, Miguel Freire, Cezar Migliorin, José Leocádio, João Luiz Vieira, Marcela Amaral, Antônio Serra – por sua importância durante o percurso acadêmico;

aos organizadores do I Seminário Internacional Ouvir o Documentário, por abrir suas mesas e por Salvador, pelo Recôncavo e por Glauburu;

aos meus colegas de curso pelas conversas e os tempos mortos;

à Patrícia Rebello por gentilmente aceitar participar desta banca;

à Mariana Baltar pela generosidade e inestimáveis considerações;

à Tunico Amâncio pela disponibilidade, pelos conselhos e por uma provocação;

à Fernando Morais da Costa pelo óbvio fundamental e por nunca ter desistido;

e à minha companheira, minha mãe, meu pai, meu irmão, minha família e meus amigos.

Mentir a seu modo é quase melhor do que falar a verdade à moda alheia; no primeiro caso és um ser humano, no segundo, não passas de um pássaro!

Razumíkhin, dostoievskiano

LEÃO, Daniel Velasco. *Sons de Salles e Santiago:* análise dos elementos sonoros de *Santiago – reflexões sobre o material bruto.* 2013. Dissertação (mestrado) – Instituto de comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

RESUMO

A presente dissertação estuda o modo como os elementos sonoros são dispostos e utilizados em *Santiago – reflexões sobre o material bruto*, documentário dirigido por João Moreira Salles, para construir uma auto-reflexão ensaística e uma narrativa melodramática. Ela perpassa questões fundamentais do estudo teórico dessa forma de fazer filmes (a partir de Jean-Louis Comolli, Guy Gauthier e Bill Nichols) e do estudo do som cinematográfico (notadamente a partir de Michel Chion), além de manter um diálogo crítico com as numeras resenhas que o filme mereceu quando lançado.

Palavras-chave:
Som. Santiago – reflexões sobre o material bruto. João Moreira Salles. Documentário. Auto-reflexividade. Representação melodramática.

ABSTRACT

This dissertation examines how the sound elements are prepared and used in *Santiago*, a movie documentary directed by João Moreira Salles, to build an essay self-reflective and a melodramatic narrative, adressing the fundamental issues of the theoretical study of this form of making movies (Jean-Louis Comolli, Guy Gauthier and Bill Nichols) and the study of the cinematic sound (most notably from Michel Chion), in addition to maintaining a critical dialogue with the numbered reviews the film deserved when released.

Key-words:
Sound. Santiago. João Moreira Salles. Documentary. Self-reflexivity. Melodramatic representation.

APRESENTAÇÃO

Quando iniciei o mestrado, queria estudar os diferentes modos de representação documentária gerados por diferentes intenções fílmicas: a forma como se imagina e idealiza um filme antes de se começar a filmá-lo, durante a filmagem e na montagem sempre me pareceram igualmente essenciais para sua conformação final. A ideia era abordar o assunto a partir da cinematografia de João Moreira Salles, em cujos poucos filmes parece percorrer à sua maneira a história do documentário. O percurso acadêmico, entretanto, me distanciou profundamente disso.

Elegi as disciplinas do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense que pareciam as mais adequadas para minha abordagem mas, durante o correr dos meses, meu objetivo permaneceu quase sempre latente, desenvolvendo-se quando muito horizontalmente. Durante um ano, dediquei-me inteiramente a elas, num esforço para o qual não estava verdadeiramente preparado. Posso assegurar que, nesses termos, o mestrado foi a segunda experiência mais desgastante que escolhi por mim mesmo viver.

Esse estudo me levou, lá pelas páginas 14, a acreditar que poderia definir o que fosse o documentário. Sempre me pareceu, é preciso que se diga, algo lamentável abordar uma forma de representação que me parecia específica sem que conseguisse expressar em que consistia essa especificidade. Desenvolvi minha hipótese de que o cinema documentário era específico e diferenciava-se tanto no cinema dito ficcional quanto do cinema ensaístico e daquele mais artístico e associado a diversas vanguardas, apesar de Werner Herzog. Certo dia dei-me conta que sua especificidade apenas era informulável na medida em que se considerava como marco fundador do documentário *Nanook of the North*, filme que, se hoje fosse realizado (ou mesmo nos anos 1960, caso de *A batalha da Argélia*) seria considerado romanesco. Assim, parecia-me que o primeiro passo para definir o cinema documentário seria identificar o que consideramos o filme documentário hoje.

Era uma atitude de certa forma anacrônica – já que os conceitos adquirem outros significados com o passar do tempo e tudo se transforma. Esquecer disso seria tomar como pressuposto que o que outras pessoas de outras épocas entendiam por documentário ou democracia ou amor não deveria ser levado em consideração. Mais do que isso, porém, parecia-me uma atitude iconoclástica. Mas se por vezes é preciso mudar para permanecer

o mesmo, como afirmou Visconti (a frase não consta no livro de Lampedusa em que se baseia *O leopardo*), algo deve ser esse "mesmo", esse "documentário". O que importa o que um dia se considerou como documentário para definir o que hoje se considera documentário? Busquei entender isso, mesmo que isso mudasse no próximo festival, se complicasse no próximo jogo de cena.

O que me incomodava em *Nanook of the North*, o que me parecia interditá-lo como um documentário, era que o esquimó não representava a si próprio, mas a uma entidade construída no imaginário de Robert Flaherty a partir de seus contatos anteriores com aquele povo e, também, de seus conhecimentos ou ideias a respeito da nascente representação cinematográfica hollywoodiana. A escolha do ator central, a escolha de uma mulher que não aquela com quem ele vivia para representar sua esposa, além de outras alterações (adulterações) conhecidas, fazia com que, para mim, o filme não pudesse ser considerado um documentário. Essas questões não foram investigadas por mim apenas por um incômodo pessoal; o próprio estudo de *Santiago – reflexões sobre o material bruto*, que iniciei ao final da graduação e retomei no mestrado, me levava a questioná-lo enquanto documentário.

Na esteira do estudo acadêmico que me conduziu por vias não previstas a um contato com a obra de Charles Peirce, passei a considerar que o documentário deveria ser o filme em que os seres representados mantivessem as três relações que esse filósofo identificou possíveis entre as imagens e seus objetos: a indicial, a icônica e a simbólica. Ainda que para Alberto Cavalcanti tenha parecido, quando o assistiu pela primeira vez, "la vie elle même", Nanook não simbolizava Allakariallak, mesmo que mantivesse uma relação indicial e icônica com ele.

A partir disso, cheguei a considerar que essas relações poderiam ser mantidas individualmente com uma figura em diferentes filmes de múltiplas e cambiáveis maneiras. Quase por acaso, na mesma época, assisti ao faroeste *Pat Garret & Billy the Kid* e ao filme *I'm not there*. No primeiro, o cantor e compositor Bob Dylan atua como um personagem misterioso, enquanto no segundo, baseado em sua obra, é quase sempre referido, sem nunca aparecer. Pareceu-me que no primeiro caso, mantinha-se uma relação icônica e indicial com Bob Dylan, enquanto no segundo haveria apenas a relação simbólica (salvo pela notável interpretação de Cate Blanchett). Já havia assistido a dois documentários sobre o cantor, o clássico *Don't Look Back* e o fundamental *No direction home.* Nestes, parecia-me que havia uma síntese dos três modos de relação entre objeto e imagem. Isso para mim configuraria aquilo que seria o específico do documentário.

Não era ingênuo a ponto de pensar que a relação entre Bob Dylan e sua representação (ou entre os seres e suas imagens documentárias) fosse definido por ele: mesmo antes de sua imagem ser registrada, todo o processo de enquadramento, escolha de lentes etc., até o modo como se relacionava durante as filmagens e o modo como se escolhiam os planos para a composição do filme, estava marcado por escolhas do diretor e de sua equipe que, em muito, independia do próprio sujeito. Mas grande parte decorria dele, uma quota significativa, e que diferenciava definitivamente os espectros documentários (documentarizados) daqueles compostos para o cinema romanesco.

Por um lado fiquei satisfeito. Mas, evidentemente, outras questões surgiram: se é fácil imaginar essa representação tal como expusemos a partir de uma pessoa, o que se dirá de uma situação histórica? A questão então se complicava e apontava outras direções possíveis. A realidade em disputa, o modo como mesmo um filme de entrevista pode ser inteiramente manipulado de modo a dar a entender que um sujeito disse algo diametralmente oposto ao que realmente falou (parece que algo assim ocorreu em *Not evil, just wrong*), e todas essas coisas assaltavam minha mente.

Teria poupado tempo se percebesse que nada disso realmente me despertava tanto interesse, que queria mesmo era descobrir em que se diferenciava a representação das pessoas no filme documentário. Essa outra questão era mais complexa embora pudesse ser considerada a partir do questionamento que Arnheim a respeito do valor documentário de uma fotografia: é ela correta? é ela verdadeira? é ela autêntica? Por mais que me custe admitir, é exatamente isso que eu, como teórico e espectador, espero de um documentário num primeiro nível: que sua representação não seja falaciosa, mendaz. Mesmo que ela lide com a realidade a partir do duplo filtro da filmagem e da edição, como identificou Gauthier, e que tenha a seu dispor todo o repertório das técnicas cinematográficas, que seja feita para ser exibida de forma mais próxima do sonho, a representação documentária parece ter uma vocação para a justiça. Esses termos, usados no senso comum com tanta desenvoltura, quando colocados no papel soam infantis, porém (em parte por isso, desloco-os para esta apresentação).

De todo modo, enquanto refletia sobre essas questões e sem sucesso tentava sistematizar esse pensamento algo anárquico, em verdade, os meses passaram e 2013 estava próximo de seu filme. Já havia adiado minha qualificação duas ou três vezes, tentando dar uma forma a essas reflexões, ou “abortos mentais”, como diria Santiago. Recusava-me a apresentar o trabalho sem essas considerações e não conseguia sistematizá-las a contento. Perdi a bolsa de estudos da Capes. Ameaçado de ser jubilado

e portanto sem nada a perder, apresentei o texto dá maneira que dava. Na última semana de janeiro de 2014, os professores Fernando Morais da Costa, Tunico Amâncio e especialmente Mariana Baltar foram de uma generosidade sem fim em suas ponderações críticas, sempre construtivas – mesmo quando empunhavam suas machadinhas. E acreditaram que, apesar do trabalho apresentado ser totalmente inadequado, haveria tempo para transformá-lo. Meu agradecimento a eles por suas considerações e confiança não pode ser expresso adequadamente.

Já há muitos meses, havia firmado com meu orientador que a dissertação trataria dos usos do som no cinema de João Moreira Salles, tema que despertou meu mais vivo interesse ainda nos primeiros meses do mestrado, na disciplina que a Professora Simone Pereira de Sá e o próprio Fernando ministraram. Estudei-o com afinco durante os seis primeiros meses, e sempre que conseguia me desvencilhar de minha obsessão pela definição do que fosse o documentário, no ano seguinte.

A banca sugeriu que fizesse algumas modificações e aceitei-as certo de que não haveria caminho melhor a seguir. Comecei a escrever a respeito do som em *Santiago – reflexões sobre o material bruto*, a obra-prima de João Moreira Salles. A ideia era abordar as relações reflexivas e melodramáticas existentes neste filme. Depois, passaria a escrever sobre a música em *Nelson Freire* relacionando-a à forma expositiva de representação da realidade e de um ideal cultural. Por fim, abordaria os ruídos e a voz em *Entreatos*, abordando a auto-resepresentação de Lula e os efeitos de real que os ruídos tinham neste filme e no cinema moderno em geral. Mas à medida que escrevia meu primeiro capítulo, refletindo sobre a estrutura fílmica e as relações que o som guardava com ela, com as imagens e com seus elementos constituentes em *Santiago – reflexões sobre o material bruto*, ele tomou toda a dissertação. Acredito que, apesar desse trabalho representar menos do que propus-me a fazer no início e durante todo o desenvolvimento do mestrado, contém em si as potencialidades não exploradas.

De certa forma, estudo *Santiago – reflexões sobre o material bruto* desde o final da graduação. Tenho um forte apreço pelo filme por diversas circunstâncias – calhou de assisti-lo em circunstâncias pessoais muito favoráveis e quando eu havia acabado de iniciar meus estudos a respeito do cinema documentário com a intenção de me tornar um documentarista. O fascínio que senti ao assiti-lo de certa maneira ainda permanece. Gosto de escrever sobre os filmes de que gosto, seguindo o conselho de Alan Bergala (ou dado a ele por Serge Daney?).

Teria sido melhor se desde o princípio tivesse perspicácia de escolher esse filme como meu único objeto e de abordá-lo a partir de sua estrutura e de sua sonoridade. Foi uma grande lição que aprendi nesses anos, expressa pelo professor Tunico (com quem, aliás, tive minhas primeiras lições de documentário, no primeiro semestre da graduação na disciplina *Estudos do cinema latino-americano*) como a indispensável disposição de se partir sempre do objeto. Demorei a aprendê-la, mesmo que meu orientador já tivesse me indicado esse caminho muitas vezes. Se a tivesse compreendido, teria talvez realizado essa dissertação em menos tempo, chegado a um resultado superior e com pelo menos alguma tranquilidade.

Não achava justo iniciar esse trabalho sem essa apresentação. Não para justificar as falhas daquilo que segue, mas porque sem essa exposição, parece-me, o percurso acadêmico que se materializa neste escrito, estaria insuficientemente materializado. De certa forma, o que se segue é, na melhor da hipóteses, fora uma ou outra consideração, a verdade pela boca alheia; essa apresentação, minha própria mentira. Pensei até colocá-la como conclusão, seguindo, assim, a estrutura de *F for Fake* de Orson Welles. Receiei, porém, que a academia não recebesse bem essas liberdades cinematográficas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 13

1 A HISTÓRIA DO FILME.....16

1.1 A FILMAGEM – PRIMEIRO PROJETO 17
1.1.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A MEMÓRIA 22
1.2 PRIMEIRO RETORNO – SEGUNDO PROJETO.....25
1.3 PROJETO EM CONSTRUÇÃO *SANTIAGO – REFLEXÕES SOBRE O MATERIAL BRUTO*.....26
1.3.1 SALLES E O CINEMA DIRETO.....28
1.3.2 REPRESENTAÇÃO REFLEXIVA.....37
1.3.3 NARRATIVA 43
1.3.3.1 O MELODRAMÁTICO.....47

2 SONS E REFLEXÕES 51

2.1 RELAÇÕES DO SOM CINEMATOGRÁFICO.....53
2.1.1 RELAÇÃO ESPACIAL.....53
2.1.2 DIEGESE.....54
2.1.3 MÚTUAS INFLUÊNCIAS VALORATIVAS ENTRE SOM E IMAGEM.....55
2.2 ANÁLISE DOS ELEMENTOS SONOROS.....59
2.2.1 A VOZ E AS VOZES.....59
2.2.1.1 NARRAÇÃO 60
2.2.1.1.1 O MELODRAMÁTICO NA VOZ 70
2.2.1.1.2 SIMULAÇÃO DO DISCURSO-TEXTO DO PERSONAGEM.....73
2.2.1.2 DISCURSO-TEATRO (A VOZ DIRETA) 75
2.2.1.2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENCONTRO 76
2.2.1.2.2. RESÍDUOS (CONSTITUIÇÕES E SIGNIFICADOS EM RELAÇÃO AO PRIMEIRO PROJETO E AO FILME) 83
2.2.1.2.2.1 A DIMENSÃO TÉCNICA.....84
2.2.2 A MÚSICA E AS MÚSICAS.....90
2.2.2.1 EMOTIVA 94
2.2.2.2 INFORMATIVA 96
2.2.2.3 TEMPORAL.....97
2.2.2.4 RETÓRICA 97
2.2.3 RUÍDO E RUÍDOS 98
2.2.4 SILÊNCIO E SILÊNCIOS 102
2.5 O EQUILÍBRIO E SUA RUPTURA 108

3 **RETOMANDO QUESTÕES** 114

3.1 SANTIAGO NO FILME 114
3.2 ROTEIRIZAÇÃO E O QUE ESCAPA 120

CONCLUSÃO..... 129

BIBLIOGRAFIA..... 133

INTRODUÇÃO

A presença cambiante dos quatro elementos sonoros (a voz, a música, o ruído e o silêncio) em *Santiago – reflexões sobre o material bruto* desempenha um importante papel narrativo e retórico, engendrando reflexões a respeito do processo documentário e da passagem do tempo e, insidiosamente, uma narrativa que caracteriza personagens, suas relações e desenvolvimentos.

Essa duplicidade é alcançada pelo emaranhamento de diferentes práticas de representação[1] do cinema documentário, que embora desenvolvidas de forma mais ou menos criativas ao longo do século remontam às cinematografias de Dziga Vertov e Robert J. Flaherty e, portanto, às primeiras formulações práticas e intencionais do que chamamos cinema documentário.

O objetivo central desta dissertação é descrever a partir dos elementos sonoros e suas relações audiovisuais como João Moreira Salles embaraça, neste filme, essas estratégias e seus objetivos. Em seu decorrer, abordaremos algumas das principais questões levantadas pelo filme – como o tratamento de Santiago em 1992 e em 2005, o protagonismo do diretor, a roteirização e aquilo que a escapa – que mereceram polarizadas recepções críticas.

Santiago – reflexões sobre o material bruto é o último filme da *troika* cinematográfica do diretor de *Nelson Freire* (2003)[2] e *Entreatos* (2004)[3]. Por diferentes razões, a sonoridade é essencial aos três filmes, constituindo-se em todos como elemento essencial para a representação de seus personagens: não poderíamos imaginá-los sem a música de Nelson Freire e o silêncio de sua solidão (pontualmente interrompidos por diálogos e ovações), nem sem os ruídos e o falatório da vida em campanha do loquaz Luis Inácio. Neles, a montagem tenta render conta da experiência vivida por seus personagens. Se a sonoridade expressa algo da existência desses sujeitos é em parte porque aquela é a sonoridade de suas vidas e delas decorre: pela música, o tímido e solitário Nelson Freire ocupa lugar no mundo; pela verborragia Lula faz seu lugar político, lugar que se espalha por sua vida privada e é tomada por ruídos e outras vozes.

---

[1] Entendemos a representação aqui da forma mais simples possível, como o processo através do qual algo assume o lugar de outra coisa em um dado contexto. Essa definição pode ser encontrada, com diversos aprofundamentos, em Jacques Aumont (2006), Nelson Goodman (2006) e Charles Sanders Peirce (2005).
[2] *Nelson freire.* João Moreira Salles, Brasil, 102 min., 2003.
[3] *Entreatos.* João Moreira Salles, Brasil, 117 min, 2004.

Se tampouco Santiago e João Moreira Salles poderiam existir sem seus sons, há aí, entretanto, uma diferença: enquanto artista e político são representados a partir do registro intencional de eventos naturais ou fílmicos de suas vidas, João Moreira Salles e Santiago são representados a partir de dois registros: um duro, restrito, bruto e outro esvoaçante. No primeiro, vozes, músicas, ruídos e silêncios foram decorrências de situações acústicas para as quais se estava preparado, que foram provocadas para existirem; no segundo, de uma intenção aberta às sugestões do acaso, às casualidades do registro, à associação memorialística.

A maior parte do registro de *Santiago – reflexões sobre o material bruto* não foi realizado para ele e nem poderia representar seus personagens de modo semelhante aos filmes anteriores do diretor por não ser o produto de um acompanhamento, de uma observação-gravadora de aspectos da vida quotidiana (mesmo quando extraordinária) de seus personagens. Como se sabe, este filme foi realizado a partir de um material bruto em grande parte registrado anos antes da edição para um outro filme. Esse projeto não foi retomado em 2005, mas transformado em outro, para o qual o material bruto, apesar de essencial, não era suficiente. Nem a representação do encontro entre os dois personagens centrais, nem a representação da passagem do tempo, nem a representação de Santiago realizadas pelo documentário poderiam ser alcançadas sem se agregar outras imagens e sons. Como em seus dois filmes anteriores, Salles segue tematizando trajetórias individuais.

Através dos elementos sonoros João Salles situa historicamente seu material, engendra reflexões éticas a respeito de sua própria postura e questiona (moderadamente) a autenticidade de seu registro. As circunstâncias desse serão expostas no primeiro capítulo, em que que traçamos a história do filme, apontando as diferentes intenções fílmicas do diretor – da alegoria ao ensaio reflexivo e melodramático, passando por um filme biográfico de Santiago – e suas consequências cinematográficas. Aí veremos como diferentes intenções propulsoras geram diferentes dispositivos e a importância, para uma das teses centrais do narrador, de mascarar o percurso de seu material.

Esse narrador terá seu discurso analisando num dos subcapítulos do capítulo 2, onde serão analisados os quatro elementos sonoros: a voz, a música, o ruído e o silêncio. Além de expor suas características intrínsecas, iremos buscar suas relações com a imagem – dada a indiscernibilidade perceptiva do audio-espectador identificada por Michel Chion – e a narrativa traçando, quando pertinente, relações com a utilização desses elementos pelos filmes anteriores de João Moreira Salles e pela tradição documentária. Veremos

como esses elementos contribuem para a representação do filme, tanto para a reflexão sobre os processos documentários (seja pela exposição de certas condições da filmagem, por chamarem a atenção para a tessitura fílmica ou pelas auto-referências do narrador) quanto para a construção dos personagens e de seus lugares numa trama engendrada em parte na realidade histórica, em parte na realidade da imaginação.

O terceiro capítulo se propõe como síntese da difusa percepção que a análise desses elementos traz sobre os aspectos representacionais do filme. Nele, retomaremos questões surgidas no correr da análise que não poderiam ser discutidas sem que antes outros elementos fossem deslindados, como os efeitos das intervenções do diretor em seu material sobre a representação de Santiago, o tom do discurso do narrador frente ao filme que realiza, a questão de classe, a roteirização da experiência e aquilo que parece escapar.

CAPÍTULO 1. A HISTÓRIA DO FILME

As numerosas resenhas recebidas por *Santiago – reflexões sobre o material bruto* expõem certo conjunto de fatos relativos à história de sua produção. Pela particularidade apontada no subtítulo do filme, não estranha que isso tenha parecido imprescíndivel aos críticos que, muitas vezes, assim iniciam suas análises. Quer por seus múltiplos temas, quer pelos íntimos relacionamentos com o tempo anterior à montagem final essa parece ser a melhor abordagem. Ao segui-lo, entretanto, deslindaremos um percurso diferente daquele que se propagou por diários nacionais e revistas eletrônicas, especializadas ou acadêmicas.

Tomando por guia o narrador do filme e declarações de igual teor de seus produtores (incluíndo sinopses, *releases* e entrevistas), os críticos apreciaram o filme como se ele fosse inteiramente constituído por um material bruto registrado treze anos antes de sua conclusão, quando o jovem diretor João Moreira Salles fracassa naquela que seria sua estreia no cinema[4] ao tentar um documentário sobre o antigo mordomo de sua família, Santiago.

Mas há uma importante quota de astúcia e desonestidade nesses discursos, da qual decorre uma apareciação incorreta a respeito das razões que levaram ao fracasso do primeiro filme[5]. Sua desonestidade está em substituir a intenção do documentarista ao rodar a maior parte de seus registros (as imagens de sua casa e as entrevistas de Santiago). Sua astúcia, em fazê-lo pelo encobrimento de um retorno ao material seis anos mais tarde.

O narrador de *Santiago – reflexões sobre o material bruto* não é uma entidade de todo confiável, como veremos adiante. Mas se outras de suas teses e asserções são passíveis de serem questionadas por planos que o filme exibe, numa interessante jogo de luz e sombra, essas fatos só podemos conhecer por duas declarações públicas de João Moreira Salles.

Significativamente, a primeira vez em que contradisse seu narrador e a si próprio foi quando não lhe perguntaram sobre o tempo em que ficou afastado de seu material ou sobre sua intenção, mas a respeito de como propôs à Santiago filmá-lo.

---

[4] Até então, João Moreira Salles havia realizado apenas três documentários sem grande reverberação para a TV Manchete: *China – o império do centro* (1987), *América* (1989) e *Blues* (1990) e o curta-metragem experimental em tributo à memória da poeta Ana Cristina Cesar *Poesia é uma ou duas linhas e atrás uma imensa paisagem* (1990). Em 1992 realiza *Jorge Amado* para um canal francês de televisão.

[5] O imediatismo que marca as primeiras resenhas, o caráter privado da história e as expectativas dos espectadores quanto à honestidade do documentarista (cf. Nöel Carroll, 2005) também têm aí sua quota.

> Faz tanto tempo que não sei se me lembro direito. Eu pretendia fazer um filme sobre a casa em que cresci. Quando filmei, a casa estava abandonada, tinha perdido o sentido, o que refletia, pelo menos para mim, a trajetória da cidade e do país.
>
> Pretensiosamente, achei que a casa abandonada podia ser uma espécie de alegoria, porque era um esqueleto. Podia representar esse Brasil sem sentido. Evidentemente, não era uma boa idéia: filmes alegóricos são de amargar.
>
> Santiago seria o segundo personagem do filme, e o único em carne e osso. Caberia a ele preencher a casa com as suas histórias e a sua imaginação. O filme alternaria a decadência do presente com o esplendor do passado. Até onde me lembro, ele aceitou na hora (Salles, 2007)[6]

Ano e meio depois, na faixa comentada do DVD do filme (2009), o diretor desenvolve a ideia comentado aspectos icônicos da fotografia de seus dois personagens centrais. Aí ele informa que o material registrado em 1992 restrigia-se aos planos de sua casa e de Santiago. Aqueles registrados em estúdio (um trem elétrico, um boxer, um casal valsando, uma mesa posta, um vaso com flores) datam de 1998. Durante a edição acrescentaram-se planos dos papeis de Santiago e das sacolas plásticas pelos ares.

Essa supressão da primeira intenção pelo transferência de uma segunda deslocada no tempo será importante para sustentar uma das teses do narrador, segundo quem o fracasso de seu primeiro filme pode ser atribuído a uma inaptidão em ouvir seu personagem.

1.1 SOBRE A FILMAGEM – O PRIMEIRO PROJETO FÍLMICO

O papel reservado à casa no primeiro projeto de João Salles encontra fundamento por ela ser considerada um exemplar da arquitetura moderna carioca (ela foi construída em 1948 e 1950), pela "presença marcante de várias características (...) provenientes do racionalismo de Le Corbusier traduzido para a nossa realidade por Lúcio Costa" (Dutra & Menezes, 2013, pp. 2-3)[7].

---

[6] Note-se que alguns críticos perceberam que mesmo em 1992 o filme não era sobre Santiago. É o caso de Juliana Panini Silveira: "O filme parece, sim, ser sobre um erro, mas um erro de intenção. Nem em 1992, nem em 2007, o mordomo fora o verdadeiro alvo da câmera do diretor. *Santiago* nunca foi um filme sobre Santiago, e nem poderia ser. João Moreira Salles não procurava uma figura de seu passado, mas uma figura-*chave* que lhe abrisse os portões para suas lembranças, um norteador" (Silveira, 2007)

[7] A casa, projetada por Olavo Redig de Campos possui "a pureza das formas simples e geométricas organizadas segundo um senso de proporções clássicas, e a riqueza plástica como consequência do contraste entre panos lisos, esquadrias de vidros contínuos, brises, treliças, pedra bruta e mármore. Na fachada principal, um pórtico monumental de inspiração clássica contrapõe-se ao painel de cobogós gigantes. O pátio central, onde a arquitetura é ritmada por delgadas colunas revestidas de mármore, pelos panos contínuos de vidros formando desenhos retangulares e pelo de brises, descortina-se subitamente para os

Longe da efervescência cultural do movimento modernista e já depois das utopias tropicalistas, afastado das pretensões culturais que marcaram a vanguarda do país, Salles vê a decadência do país sem efervescência. A casa, cujos espaços internos e externos remetem à alta classe e aos grandes encontros, foi registrada quando não havia mais pompa, bailes, orquestras ou passos. Ela é o símbolo da danosa passagem do tempo, do fim da inocência, do envelhecimento e suas privações. Foi registrada de forma sóbria e rigorosa: há planos fixos em que a plasticidade das formas é destacada, outros em que cria-se um sentido de ausência pela exploração de componentes icônicos que simbolizam-na (uma pequena cadeira escura ocupando o 2º quadrante de um plano, afora isso, completamente vazio e branco, folhas caindo sobre uma piscina escura) e *travellings* lentos e precisos, em geral claros e de larga profundidade de campo, deixando-lhe algo espectral. Na faixa comentada do DVD do filme, o diretor afirma que a casa seria o eixo horizontal de seu filme e, estando como que à deriva, encontraria esteio em Santiago, eixo vertical. A associação não deve ser gratuita dada a clássica associação da linha horizontal com a morte e da vertical com a vida ou a ressureição (cf. Arnheim, 2005, p. 445).

Mas dificilmente Santiago Bardariotti Merlo continuaria a prestar serviço à casa como fizera durante trinta anos. Instigado a falar de sua infância, de seus interesses e da casa da Gávea (preenchendo o solene vazio com suas lembranças de John Rockfeller, João Goulart, grandes festas e suas orquestras) ele se revela uma personagem atraente, de gostos peculiares, dotada de uma estrambótica dramaturgia natural e de uma pródiga – e queridíssima – memória composta por fatos biográficos seus e de dinastias aristocráticas que ele relata – visivelmente satisfeito – em um dialeto que amalgama sotaques e palavras de ao menos três línguas, além de expressões francesas que usa vez por outra à maneira dos personagens russos de fins do século XIX[8].

A fotografia de seu registro é oposta àquela da casa. Parte da tela está sempre escura diminuindo a zona (de luz e sombra) que Santiago habita, circunscrito por diversos objetos (muitas vezes deformados e fora de foco): maçanetas, portas, cortinas, estátuas, móveis, pias, relógios e paredes se interpõe entre ele a objetiva enquanto panelas, armários abertos, pratos decorativos e máquinas de escrever circunscrevem-no. Isso decorre do papel que lhe fora reservado de antemão.

---

jardins da piscina onde se tem, de um lado o rio Rainha e de outro, o espelho d'água com o magnífico painel de azulejos de Burle Marx" (Dutra & Menezes, 2013, p. 2)

[8] O fascínio pelo personagem marca quase todos os críticos, à exceção de Daniel Caetano (2007) e Marcelo Coelho (2007). Para este Santiago estaria melhor em *Edifício Master*: sozinho, não seguraria um longra-metragem.

Que isso denote o sufocamento do velho depoente, centralizado, e um certo sentido de decadência e desamparo é explicado pela iconografia da representação, mas também pelas propriedades da tela de cinema. Conforme Aumont, Bergala, Marie e Vernet a imagem cinematográfica tem por características materiais a planeza e a delimitação pelo quadro, que "representam os traços fundamentais de onde deriva nossa apreensão da representação fílmica" (2008, p. 19). Em seu clássico *Práxis do cinema*, Nöel Burch sustenta que a tela cinematográfica "reflete tudo o que nela é projeto de uma forma sempre 'presente' aos nossos olhos; mesmo as partes difusas da imagem são perfeitamente nítidas, visíveis, tangíveis, enquanto matéria" razão pela qual objetos que sequer notariamos se estivéssemos *in loco*, chamam atenção quando projetados: "o olho que olha para a tela vê tudo ao mesmo tempo e atribui a todas as formas e a todas as linhas uma importância plástica igual" (Burch, 1992, pp. 54-55).

> Diante da tela de cinema (como diante de um quadro ou de uma fotografia) a função "olhar" [função da mente] não comanda mais a função "ver" [função do olho], como acontece na vida real: a seletividade do "olhar"' não afeta absolutamente a não-seletividade do "ver" (*op. cit.*, p. 58)

Adiante o autor afirma que uma dialética de parâmetros fotográficos opostos pode ser "sistematicamente utilizada na feitura de um filme, quase sempre em conjunção com uma alternância narrativa entre interiores e exteriores (...); entre presente e passado (...); entre sonho e realidade, verão e inverno etc." (*op. cit.*, p. 77). Esses parâmetros, muito utilizados nessa fotografia de Walter Carvalho, referem-se tanto à profunidade de campo quanto "aos valores luminosos propriamente ditos: o contraste e a tonalidade", são erigidos também em função de escolhas "do ângulo e altura da câmera, direção e velocidades (consideradas no interior do plano) dos movimentos da câmera e das personagens" (*op. cit.*, p. 74).

Não foi apenas pela fotografia que João Salles tentou fazer com que Santiago se conformasse em um papel, porém. Santiago não esteve livre para agir ou falar sobre o que queria – deveria responder a perguntas e estímulos do diretor e seguir certa norma de conduta. Mais tarde João Salles dirá que enquanto filmava "achava que os documentários eram feitos de certezas", que dirigiu seu personagem exaustivamente e que esse material "sofria do excesso de 'controle', que baniu a possibilidade do 'acaso', e também de 'certo império do formalismo – tinha de ser bonito'" (*apud* Arantes, 2007).

Apesar dessa direção e daquele minucioso trabalho de oposição fotográfica, que faz de Santiago o sobrevivente amazelado de um passado de promessas frustradas,

dissemos que dificilmente o mordomo continuaria a servi-la. Por dois motivos. Primeiro, a casa opulenta e triste, bela e sem função, é sempre casa, lugar que evoca um passado familiar e íntimo. A utopia das nações e dos ideais sucumbe diante da cama de solteiro a nos lembrar da criança. Segundo, e principalmente – há Santiago. Ilana Feldman, que o chamou de "memorioso e nobre personagem, a um só tempo borgeano e viscontiano", descreveu-o de forma precisa e equilibrada:

> Misto de copista medieval e colecionador moderno, Santiago viveu a vida por meio de um bovarismo às avessas. Ao invés de consumir avidamente folhetins burgueses, tal como a personagem de Flaubert, Emma Bovary, cuja imaginação a levou a desistir da vida, Santiago escolheu viver, ainda que como mordomo, a vida que imaginava. Vinculou sua existência não aos valores burgueses – baseados, sobretudo, na valorização do âmbito privado da vida, com sua crença na idéia de intimidade e autenticidade –, mas aos atributos de um momento histórico, de certo modo, já pretérito[9].
>
> O mundo nobre e aristocrático de Santiago era erigido por uma noção oitocentista de "homem público", fundada no valor da arte, dos artifícios e dos rituais. Admirador da distinção, do decoro, da harmonia de formas belas e perfeitas e, sobretudo, da ritualística dos gestos – uma reza em latim, uma dança com as mãos, a liturgia frente ao texto e a contrição diante do passado –, Santiago era um homem da tradição. E a tradição, para Santiago, significava uma ligação afetiva com um tipo de ancestralidade que transcendia sua história familiar. A tradição, para ele, identificava-se aos sentimentos de permanência e de lentidão. Toda mudança, ele dizia, é "o símbolo detestável da passagem do tempo"[10].
>
> Em um mundo cada vez mais acelerado, pautado pelo curto prazo e tiranizado pela intimidade, Santiago permanecia em seu apartamento como uma espécie de guardião da memória e da perenidade. Lá, mantinha 30 mil páginas datilografadas, transcritas de bibliotecas, públicas e privadas, dos três continentes e em suas línguas originais.
>
> Durante mais de 50 anos, Santiago inventariou a aristocracia da humanidade, do Oriente ao Ocidente, de seis mil anos atrás até a modernidade. Mas sua posição não era assim tão ortodoxa, e Santiago incluía em seu inventário estrelas de Hollywood e chefes tribais[11].
>
> Construindo propósitos para a sua existência a partir de algo aparentemente inútil, Santiago passou a vida lutando para que seus personagens não fossem esquecidos. Guardava "sua" memória como quem conserva amigos,

---

[9] Mencione-se ainda, conforme Camila Fink, que "foi um dos vários seres invisíveis da nossa sociedade. Longe da família e de amigos, viveu na companhia de um passado que não lhe pertencia" (2008). De fato, é possível que ele, como declarou o diretor, gostasse "de ter vivido na Florença do Renascimento. Mas nasceu na ponta da América do Sul [Argentina], no início do século 20" (*apud* Arantes, 2007)

[10] Diga-se também que Santiago não era, como escreveu Marcelo Coelho (2007), "alguém profundamente impregnado pelos gostos e maneiras de seus patrões: pintura renascentista, ópera, leituras nas mais diversas línguas...". A coleção de pintura moderna de Walter Moreira Salles era transfigurada em coleção Renascentista pelo mordomo, seus primeiros patrões nunca viajavam, seu gosto pelo boxe adquiriu ele mesmo e seu gosto pela música, em grande parte por influência da tia.

[11] Que dessa falta de ortodoxia não se entenda que Santiago os colocava no mesmo patamar. Das estrelas de Hollywood, não há mais que enumerações em ordem alfabética seguido pelo ano-data de seu nascimento e morte. Ao contrário, às dinastias – sejam "egípcios, persas, italianos, ingleses, franceses ou indígenas" eram dedicadas por vezes centenas de páginas em que relatava suas biografias – não sem alguns adjetivos (ou envolvimento afetivos e julgamento morais).

> ainda que distantes. “Não estou só porque estou rodeado dessa gente”, ele dizia. Ou ainda: “Eles me compreendem” (Feldman, 2007).

A memória de Santiago era constituida de batalhas, amores e assassinatos que continuavam a se repetir: mortos há cinco séculos ainda vertiam sangue pelo golpe inesperado e recém-nascidos há mil anos, soltavam seus vagidos. É possível que sua percepção do estado das coisas ao seu redor fosse influenciada por um imaginário singularmente mistificador. Bernardo Carvalho escreveu:

> Sua erudição enciclopédica se confundia com a ficção e com o sonho que projetava à sua volta, no cerimonial doméstico a serviço de uma família da alta burguesia, num país de desigualdades sociais extremas, na periferia do capitalismo (Carvalho, 2007)

Nessa projeção, a mansão dos Moreira Salles se torna um palácio italiano (de fato, o arquiteto fez sua formação em Roma), o arranjo de flores atinge a perfeição de uma estátua de Michelângelo, não importando a perenidade evidente do que o circunda:

> É com fascínio por esse mundo [aristocrático e distante] que [Santiago] conta as histórias dos grandes jantares e festas na mansão da Gávea, as tarefas que envolviam a arrumação da casa, as mesas, as flores, a orquestra, os nobres e distintos que as freqüentavam (Lins, 2008).

A capacidade memorialística e a habilidade narrativa de Santiago ainda impressionam pelas apaixonadas descrições de suas sensações diante de músicas, pinturas e lutas de boxe. Também é possível perceber o afeto que guarda por seus parentes: a avó com que viveu no interior da Argetina, a tia com que passou uma temporada na Europa e um relato autobiográfico de sua vida profissional (de uma família aristocrática argentina aos Moreira Salles) que, conforme observado por Consuelo Lins, desvela “aqui e ali a dureza do trabalho contínuo, a dificuldade de uma vida privada, a submissão do mordomo a uma ordem estabelecida” (idem, *ibidem*).

A impressão de Bernardo Carvalho de que nada do que Santiago diz é pessoal ou íntimo se dá pela primazia de assuntos que abordam eventos (sociais, profissionais, culturais) de que Santiago participa, mais do que aqueles que dizem respeito a sua história privada. Daí a afirmar que seu mundo está reduzido ao que não é seu, como faz o escritor, há uma distância que não poderia ser transposta a partir do que o filme apresenta: não é preciso citar o diretor quando ele afirma que “estava disposto a ouvir somente aquilo que desejava escutar e não o que ele [Santiago] queria dizer” (Salles, 2008): a experiência

existencial de Santiago é, em larga medida, imponderável a não ser nos termos que o filme coloca (e mesmo aí continua a ser).

1.1.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A MEMÓRIA

Todos os projetos concebidos por Salles a respeito de Santiago envolvem a memória. Segundo Agostinho, para quem passado e futuro se incluem num presente alargado, a memória é o "presente do tempo passado" (XI, 20,26). Para Henri Bergson, o passado que se distancia de nós no tempo como o longínquo se distancia no espaço (2007, pp. 159-163), se conserva por duas memórias distintas: a memória-hábito, relativa ao presente e constituída pelos mecanismos motores e a memória-acontecimento, relativa ao passado, também chamada memória pura, e que é a memória verdadeira (*op. cit.,* p. 94). Para que o passado assim conservado se torne presente (isto é, "imagem, e por consequência sensação ao menos nascente"), ele

> deixa o estado de lembrança pura e se confunde com uma certa parte de meu presente. A lembrança atualizada em imagem difere profundamente dessa lembrança pura. A imagem é um estado presente, e não pode participar do passado a não ser pela lembrança de onde é retirada (*op. cit.,* p. 156)

A memória que imagina e repete e o corpo, com "seus mecanismos que simbolizam o esforço acumulado das ações passadas" (*op. cit.,* p. 168), se fundem a cada momento, na medida em que nosso corpo é "a parte invariavelmente renascente de nossa representação", um contínuo golpe "transversal do devir universal" (*op. cit.,* pp. 168-169).

> De fato, é preciso para que uma lembrança passe à consciência, que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se executa a *ação*. Em outros termos, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é aos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança empresta o calor que lhe dá vida (*op. cit.,* pp. 169-170)

Parece-nos que a memória-pura referida por Bergson denomina-se *memória declarativa* em Iván Izquierdo (2011). Constitui-se em geral por "fatos, eventos ou conhecimentos (...) que podemos declarar que existem e podemos relatar como as adquirimos" (*op. cit.,* p. 30), essa memória se se referir a conhecimentos gerais, isto é, a eventos cuja existência não assistimos de modo algum, ele as denomina *memórias semânticas* para distinguir das outras, as *memórias episódicas ou autobiográficas* (idem).

A distinção é interessante se entendermos sua distinção com base na participação afetiva. É o que sugerem Michel Pollak quando afirma que nossa memória pode ser composta tanto por contato direto, quanto por tabela, quando ocorrem em nosso tempo e nos dizem respeito intimamente, ou, ainda, por herança, quando resultam de nossa projeção ou identificação com certo passado (1992, p. 2), e Maurice Halbwachs, para quem se tivermos nos esquecido de algum acontecimento de que participamos, nenhum relato – mesmo o mais vivo – transformaria em uma lembrança nossa (2001, p. 8).

Será importante não perder de vista, no correr deste trabalho a construtividade da memória e a fragilidade intrínseca a que ela está sujeita. Se é através de um "trabalho de oganização" que a memória se constrói (Pollak, 1992, p. 4-5)[12], o passado deve ser considerado como conflictivo (Sarlo, 2005, p. 9), o que "se torna evidente na memória de organizações constituídas, tais como as famílias políticas ou ideológicas" (Pollak, *op. cit.*, p. 6)[13].

Isso demonstra a impossibilidade da "recordação-pura": assim como a percepção-pura se impregna de lembranças (cf. Bergson, *op. cit.*, pp. 110-111 e 274-275 e Izquierdo, 2011, p. 42), a recordação se impregna pelo presente (sensação e movimento): "a lembrança é a representação de um objeto ausente" (Bergson, *op. cit.*, p. 265), representação percebida sob a forma atual de uma imagem-memória. Ela "sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa" (Pollak, 1992, p. 4), afinal "o tempo *próprio* da recordação é o presente" (Sarlo, 2005, p. 10)[14]. Quando a recordação se transforma em relato, ao passado se refere "mediante os procedimentos da narração e, por eles, de uma ideologia que transforme-o em um *continuum* significativo e interpretavável de tempo" (*op. cit.*, p. 13):

> Do passado se fala sem suspender-se o presente e, muitas vezes, implicando também o futuro. Recorda-se, narra-se ou remete-se ao passado através de um tipo de relato, de personagens, de relações entre suas ações voluntárias e involuntárias, abertas e secretas, definidas por objetivos por vezes inconscientes (idem).

Veremos adiante, quando analisarmos a voz do narrador em *Santiago – reflexões sobre o material bruto*, como este relato se constrói.

---

[12] O que não quer dizer que possamos dispor livremente do passado e atribuí-lo um sentido qualquer; sem dúvida, há muito de arbitrário aí, mas há certas exigências que precisam ser alcançadas para que essa organização seja bem-sucedida (cf. Pollak, 1992, p. 2 e 1989, p. 11).

[13] Quanto as causas biológicas do esquecimento e da alteração da memória cf. Izquierdo, 2010, pp. 41-46.

[14] A memória aí é considerada como uma operação de conservação e releitura das lembranças (Changeux, 1972, p. 356 *apud* Le Goff, 2003, p. 420).

A dificuldade daquela primeira alegoria pretendida por João Salles se agrava pelo conteúdo das falas de Santiago. Suas recordações nunca se ligam aos momentos históricos do Brasil ou de qualquer país. As antigas glórias e audácias a que se refere são antigas demais, suas referências muito dificilmente poderiam ser transfiguradas. Seu desencanto parece decorrer de sua decadência física e de seu confinamento, espacial e social. Ademais, para Santiago não é que as coisas tenham perdido o sentido – elas perderam a beleza. Sentido nunca tiveram, como emblematiza ao citar Ingmar Bergman para dizer que "*Somos mortos insepultos, apodrecendo debaixo de un céu cruel e completamente vacío"*. Trataremos disto adiante, quando abordarmos sua concepção da memória e da beleza como formas de escapar da morte e dignificar a vida.

Assistindo ao que o filme mostra do material bruto, tudo parece indicar que apenas a audácia de um diretor iniciante poderia servir como fundamento de tal projeto. Mas é possível tanto que outros planos existam e nos contradigam, quanto que outra montagem, privilegiando a casa e mesmo elidindo completamente de Santiago sua imagem (mas não sua voz), resultasse num filme assim. Consideramos pouco provável. Mesmo assim, comprovando que as imagens têm potências e propriedades icônicas que não devem ser reduzidas à um significado ou mensagem que por ventura alguém busque por elas transmitir, ao filósofo Marcos Nobre ocorreu um sentido político na representação da casa:

> A mansão modernista do filme prometia a transparência da luz do dia com que aparece todo o tempo. O cubículo em que Santiago está encerrado pelo enquadramento está longe dessa promessa dos anos 1950. Não há luz mundana que possa trazê-la de volta.
>
> Sim, porque há paragens místicas no filme de Moreira Salles. Afinal, a ilusão real de toda a história brasileira dos últimos 50 anos, a da transparência absoluta, tem como única contrapartida no filme a idéia (explicitada em um "epílogo edificante") de que as coisas não fazem mesmo muito sentido (Nobre, 2007)[15].

1.2 PRIMEIRO RETORNO - SEGUNDO PROJETO FÍLMICO

Parece-nos, portanto, que tanto a representação da casa quanto as narrativas de Santiago impossibilitaram (por suas características intrínsecas e por propiciarem

[15] Também Ilana Feldman aborda essa caráter, embora sem se demorar nele mais do que onze palavras, ao dizer que no filme de 2005 Santiago (em 2005) é o mediador "entre uma promessa modernista de país e o esvaziamento dessa promessa" (Feldman, 2007). Note-se também que Nobre escreve por volta de um mês depois da citada entrevista de Salles à Folha de S. Paulo (o mesmo jornal do filósofo).

associações mais imediatas em outras direções) a criação da alegoria pretendida. Tenha sido este ou não o motivo para o abandono do primeiro projeto, quando seis anos depois João Salles volta a seu material tenta realizar um filme-biografia de seu personagem, o que demonstra o reconhecimento de algumas dessas potencialidades de seu material bruto.

Neste projeto, o filme seria realizado ao redor de Santiago que permaneceria como única voz fílmica. Planos relacionados ao imaginário de Santiago – um trem elétrico, um boxeador desferindo golpes, um casal valsando, uma mesa impecavelmente arrumada, um vaso com flores – são registrados em estúdio, também em preto e branco, para desempenhar funções lúdicas (evitando o enfado do espectador diante de um homem falando ininterruptamente) e possibilitar a motagem insidiosa de diferentes momentos de sua entrevista que, mais uma vez, não deveria ser percebida como tal. Uma sequência remanscente desta montagem foi incorporada à *Santiago – reflexões sobre o material bruto*. Santiago aparece aí como se estivesse num monólogo, recordando as sensações que teve em um cemitério.

Parte daquilo que João Salles e seu narrador afirmam a respeito do fracasso de seu filme de 1992 (o modo autoritário como tratou seu personagem) se refere ao que não tornou possível a conformação daquele material neste projeto de 1998. O material bruto não se conformou a essa investida, resistiu. Mas dizer aí que o fracasso deriva da incapacidade do diretor em ouvir seu personagem – ou da ausência do diretor como personagem – é anacronismo[16], e também fazer tábua rasa do passado: a filmagem não foi inadequada à intenção (como fora no primeiro projeto), mas o contrário.

Essas considerações são importantes para situar o filme em sua própria história e como subsídio para nossa futura descrição do modo como esses ciclos de filmagem e montagem são transfigurados em 2005, mesmo que as razões de seus fracassos não se restrinjam às questões que levantamos – como lembra um narrador kafkiano, "os motivos para o êxito e o fracasso são sempre múltiplos" (Kafka, 2002, p. 21).

[16] Apenas em parte concordamos com Fernão Ramos quando ele afirma que Salles debruçou-se "sobre o primeiro filme através de um movimento reflexivo de má consciência", e demandando de si mesmo que "já tivesse a consciência crítica do documentário moderno (...) 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" (Ramos, 2008, p. 126). Elucidaremos adiante os termos de Ramos bem como aquilo que ele não considera, mas é fundamental para a apreensão do filme: a distância que há entre Salles e seu narrador, entre a realidade e o relato.

1.3 PROJETO EM CONSTRUÇÃO – *SANTIAGO – REFLEXÕES SOBRE O MATERIAL BRUTO*

Mais sete anos se passam até que João Moreira Salles volte à sua cinemateca e retire de uma das estantes de ferro os rolos do material bruto, agora acrescidos dos planos registrados em 1998. Os intervalos entre abandonos e retornos assemelham-se na fria cronologia dos calendários e só: durante esse último afastamento, o diretor consolidou uma respeitável carreira documentarista com os celebrados *Futebol* (série co-dirigida por Arthur Fontes para o GNT em 1998), *Notícias de uma guerra particular* (co-dirigido por Kátia Lund em 1999 para o mesmo canal), *Nelson Freire* (2003) e *Entreatos* (2004). Aos 43 anos fora (e estava) lançado à deriva ao tomar consciência, de "forma profunda" e "com as tripas (...) de que as coisas realmente passam e de que não conseguimos recuperá-las" (Salles, 2008). Como se uma aragem o tivesse levado até lá, João Salles retirou seu material bruto, áspero, malfeito da estante – sem confiança, sem ideia de como conformá-lo e sem vontade de terminá-lo mais do que de revê-lo e, auscultando-o, enfim conhecê-lo.

Não importa se essa aragem fora soprada pela consciência ("as imagens remetiam à minha infância e juventude, às minhas memórias, portanto eram um modo de pensar sobre o tempo e a maneira como ele passa" (Salles, 2007b) ou pela intuição ("quando decidi resgatar as imagens, não fazia idéia do que iria encontrar ali. Não me recordava das cenas" (Salles, 2008). Não importa a aragem ou a crise – importa a disposição.

Sintetizada pelo diretor ao afirmar que a única ideia que tinha era que "documentários que têm muitas certezas são chatos, prepotentes ou, na melhor das hipóteses, um bom panfleto" (*apud* Arantes, 2007), essa disposição se espalhou pela ilha de edição onde trabalharam Eduardo Escorel e Lívia Serpa, cuja importância para o filme dificilmente poderia ser superestimada[17].

Eduardo Escorel tem uma concepção mística do trabalho de montagem: segundo ele, consiste em decifrar no material bruto o único filme que nele está contido e escondido

[17] Lívia Serpa nunca havia editado um longa-metragem. Eduardo Escorel já era o mais importante montador do cinema brasileiro, responsável por 32 filmes – incluindo *Terra em transe* (Glauber Rocha, Brasil, 111min., 1967), *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, Brasil, 120 min., 1985) e *São Bernardo* (Leon Hirzsman, Brasil, 113min, 1972).

(*apud* Bernardet, 2005, p. 154)[18]. Diz João Moreira Salles: "o Escorel tem um talento que eu não tenho 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). O perscrutamento de Serpa e Escorel descobriu uma potência latente naquilo que seria jogado fora – as bordas, os restos, as sobras, o casual e o causal que não interessava ao registro, o que Alcino Leite Neto designou por *residual* (cf. Feldman, 2007 e Alcino Leite Neto, 2009). Naquilo que margeava as respostas de Santiago desnudava-se a relação do diretor com seu personagem – em termos, é claro, mas desnudava.

Incorporando-os ao material editável, os editores iniciaram um movimento de transformação de João Salles em personagem. Ele mal aparece naqueles planos: a seletividade da câmera é mais violenta que a do microfone – pelo menos num espaço pequeno. Apenas sua voz reverbera pelo espaço, ele permanece nas trevas. É suficiente, porém, para introduzi-lo como habitante do espaço fora da tela que, apenas então, passa a fazer parte ativamente do filme (cf. Nöel Burch, 1992, p. 48 e Chion, 1997, p. 75). Por atravessar a distância diametral que há entre esconder e abordar as condições da experiência, entre entricheirar-se contra o acaso e saudá-lo como parte do filme, o gesto pode ser percebido como autocrítico (mesmo assim, há que se relativizar: treze anos não são treze dias).

Essas incorporações poderiam encaminhar o filme para um tipo de documentário observacional a respeito da relação entre um jovem documentarista e seu personagem. O modo de representação observacional da realidade compõe a taxonomia de Bill Nichols, que vislumbrou a possibilidade de agrupar os filmes documentários por proximidades e distâncias no tratamento que dispensam às pessoas e aos eventos registrados pela objetiva e pelo microfone e no tratamento que dispensam às suas imagens ao apresentá-las, como tema e evidências, aos espectadores. Além dele, existem outros cinco modos – os expositivo, poético, interativo, reflexivo, performático – de representação da realidade (cf. Nichols, 1991 e 2001). O modo observacional corresponde (e, em verdade, é a sistematização das práticas do) ao cinema direto estadunidense surgido no início dos anos 1960 (sobre o qual falaremos logo abaixo).

Mas pareceu aos editores insuficiente desvendar deste modo o material bruto. Considerando as circunstâncias tão tardias da edição, a experiência não ficaria completa:

[18] Em conversa depois de uma pequena sessão na PUC-RJ, anterior ao lançamento do filme, João Salles afirma que embora Escorel tenha o talento de "olhar e imagens soltas e dizer se aquilo dá filme ou não dá", ficou na dúvida quando pela primeira vez viu o material (Camelo, 2013).

o encontro entre Santiago e João Salles em 1992 era dado, agora, pelo encontro do diretor com esse encontro e com as imagens desoladas de sua casa. Não obstante a insistência do par, o documentarista recusou-se a criar uma narração em primeira pessoa que refletisse a passagem do tempo e o atual estado das coisas.

Passando ao largo de questões extrínsecas levantadas pela possibilidade de uma narração subjetiva (a personalidade do diretor, em geral descrito como tímido e discreto, e as dúvidas sobre a pertinência de se expor – talvez para um público sem interesse), restam as estéticas.

1.3.1 SALLES E O CINEMA DIRETO

Em seus dois filmes anteriores, o diretor dialogara com duas das escolas documentárias modernas surgidas na virada da década de 1960, possibilitadas pelo advento do chamado "grupo sincrônico leve": câmeras leves e sincronizadas com gravadores de som portáteis[19]. Apesar de quebrar alguns dos dogmas do *direct cinema* com uma ocasional disposição ao diálogo e uma edição que não cria uma rígida estrutura narrativa, sendo mais episódica do que dramática (especialmente em *Nelson Freire*), características que podem evocar filmes do *cinéma vérité* francês, é o cinema direto estadunidense aquele com que Salles flerta abertamente.

O grupo do direto (incluindo Richard Leacock, D. A. Pennebaker, Albert Maysles) se formou ao redor da produtora Drew Associates, fundada por Robert Drew no início dos anos 1960. Robert Drew considerava que quase todos os documentários eram falsos (cf. Da-Rin, 2006, p.137):

> O que tornava os documentários falsos, na visão de Drew e Leacock, não era somente a encenação, prática e corrente no jornalismo audiovisual, mas principalmente a interpretação verbal do comentário, a música e os ruídos que costumavam ser acrescentados para dar mais espessura dramática ao filme.
>
> Em nome de um respeito absoluto à autenticidade das situações filmadas, o grupo de Drew Associates adotava o princípio do "som sincrônico integralmente assumido": qualquer acréscimo à imagem e ao som originário da locação era considerado incompatível com a "realidade captada ao vivo". Seu método de filmagem interditava todas as formas de intervenção ou interpelação: "nós não pedimos às pessoas para agir, não lhes dizemos o que devem fazer, não lhes fazemos perguntas" [Robert Drew, em MARCORELLES, 1936b: 19]. A equipe devia ser reduzida ao mínimo indispensável, os

[19] Conferir sobre isso Da-Rin, 2006 e Costa, 2011. Esses equipamentos facilitaram o registro em som direto fora dos estúdios, que já havia sido realizado, entretanto, em *Housing Problems* (Arthur Elton, Edgar Anstey, John Taylor e Ruby Grierson, 1935) e por Dziga Vertov.

> equipamentos adaptados à maior portabilidade e agilidade possíveis: "queríamos suprimir os diretores, a iluminação, as equipes técnicas habituais e tudo o que pudesse alterar a realidade que nós desejamos filmar" [idem, p. 20]. (Da-Rin, 2006, pp. 137-138)

D. A. Pennebaker, diretor de um dos clássicos do movimento *Don't look back* (1967)[20] afirma, em consonância com seus colegas, que "Filmes devem ser antes de tudo algo de que você não duvide. Você confia naquilo que você vê" (in Mekas, 1961, p. 20 *apud* Da-Rin, 2006, p. 140) e, poderíamos acrescentar, seguindo Mariana Baltar, naquilo que você escuta – já que nesses filmes há uma "valorização dos ruídos como traço de autenticidade e transparência" (Baltar, 2008, p. 38).

O cinema direto foi sistematizado como modo de representação que possui "uma forma particularmente vívida da representação do tempo presente" (Nichols, 1991, p. 40) e que tem por ideal que não haja nenhuma intervenção da equipe no ambiente e no comportamento das pessoas registradas.

> Sua estratégia na direção procurou obter performances altamente naturalistas que transmitisse a impressão vívida das pessoas "sendo elas mesmas". Isso exigia uma forma sofisticada de não-intervenção que, como as técnicas de observação participativa ou trabalho de campo sociológico e antropológico, colocava consideráveis demandas sobre o cineasta para exercer um tipo de controle que foi em grande parte imperceptível. (1991, p. 13)

Isso combinado com a habilidade dos cineastas em sugerir uma sensação de presença física e um "engajamento com o imediato, íntimo e pessoal comparável com o que um observador/participante real poderia experimentar" (Nichols, 1991, p. 40) e sua perícia ao criar, na edição, uma sensação de "observação exaustiva" proveniente de sua habilidade de "registrar momentos particularmente reveladores" (Nichols, 1991, p. 43) – é como se dissessem: "veja-por-você-mesmo" – gera uma experiência aproximada daquela "da maior parte da ficção. Em relação às expectativas do espectador para o documentário, isso pode parecer mais manipulador porque mais oblíquo (Nichols, 1991, p. 126).

A sensação de apreensão do mundo de forma próxima daquela experimentada na vida quotidiana é criada a partir de práticas de realismo, verossimilhança e impressão de realidade. Derivada de índices de autenticidade e evidência da imagem-máquina a serviço

[20] *Don't look back*. D.A. Pennebaker, EUA, 96min, 1967.

do documentário, ela decorre também da linguagem, da tematização do conflito envolvendo o personagem, de suas complicações e resoluções (cf. Nichols, 1991, p. 19)[21].

Não é por acaso que os dispositivos criados pelos cineastas do direto comumente seja acompanhar tão discretamente quanto possível uma pessoa (ou um restrito grupo de pessoas) em um período dinâmico de sua vida ou pessoas cujas atividades têm intrinsicamente um potencial dramático: Bob Dylan em sua primeira turnê londrina (*Don't look back*), Jonh F. Kennedy e Hubert Humphrey durante as primárias do partido democrata estadundidense (*Primary*[22]), quatro vendedores de bíblia *(Salesman*[23]*)*, o quotidiano de uma delegacia (*Law and order*[24]).

Esses filmes, sempre de enunciação indireta (ao contrário dos documentários clássicos e de outras escolas do documentário moderno, aqui a não-intervenção e o princípio do sincronismo absoluto restringem a emissão sonora aos atores sociais em sua interrelação ou em eventuais monólogos), cultivam a ideologia do visível (Aumont, 2006, p. 210) e a utopia da transparência já que a presença do cineasta como ausência encoraja a crença na não-mediação. Muitos já situaram as possibilidades de não-intervenção dos cineastas, quer na filmagem (pois a percepção da câmera sempre altera o comportamento das pessoas e ela mesma é construída de tal modo que a representação a captação luminosa e sonora já se inscreve em um modelo de representação determinado), quer na edição em que dezenas de horas reduzem-se a algo entre uma e duas.

Depois de estreiar no cinema com *Nelson Freire*, filme de convivência episódica – e quase sempre observacional – com o pianista durante algumas turnês e seu período de descanso, em que há a leitura em voz over de uma carta escrita pelo pai do pianista (restrita a um dos blocos, e não disseminada pelo filme) e algumas interações da equipe com o pianista (e o contrário), João Salles realiza *Entreatos*, filme que segue à risca os dogmas do cinema direto: observação exaustiva e contínua de um personagem (Luis Inácio Lula da Silva) vivendo uma situação em si dramática (a eleição presidencial). À exceção de rápidas conversas da equipe com os personagens, o filme é estritamente observacional.

---

[21] Há implicações éticas nestes filmes quanto à utilização dos atores sociais que, comumente, são usados como significante cujo significado depende de uma cadeia de interações que pode ser construída à sua revelia e ter implicações em suas vidas.
[22] *Primárias* (Primary). D.A. Pennebaker e Richard Leacock (Produzido pela Drew Associates), 60 min., 1960.
[23] *Salesman*. Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin. EUA, 86min., 1968.
[24] *Law and order*. Frederick Wiseman, EUA, 81min., 1969.

Em 2005, com a incorporação dos planos residuais ao material editável, João Salles, Eduardo Escorel e Lívia Serpa poderiam ter feito um filme que se situasse nessa tradição. É possível que ele atingisse, por suas características inauditas, o "ideal direto" da não-intervenção: um documentário realizado a partir de imagens registradas semi-intencionalmente sobre a relação entre um jovem documentarista e seu personagem[25]. Evidentemente, a invenção de uma narração subjetiva interdita este caminho. Talvez também por isso João Salles tenha hesitado em colocá-la.

Deve-se notar, antes de avançarmos, que essa adesão de João Moreira Salles (que coincide com sua passagem da televisão ao cinema) constitui um primeiro ponto de ruptura em sua carreira. Na década que separa a filmagem de Santiago de *Nelson Freire*, João Salles realizou 6 documentários e em nenhum deles dirige seus personagens. E se, *grosso modo*, até 1998, seus filmes seguem as convenções televisivas[26], o acaso e o fracassso colocram-lhe no caminho do documentário moderno.

O acaso é a entrevista de Rodrigo Pimentel, então capitão do Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar do Rio de Janeiro. Na faixa comentada deste DVD, João Salles demonstra seu encanto com o fato de que aquele entrevistado não-previsto pareça elaborar pela primeira vez para a câmera – e pela a câmera, que propiciou aquele momento – seus pensamentos. Apesar de sem esta intenção e de se valer de outros métodos, esse encontro propicia algo semelhante àquelas metamorfoses singulares que Jean Rouch buscava, pela interação da equipe com os personagens, em seus filmes (cf. Lins, 2004, p. 42).

O fracasso se deu na edição da série documentária que realizou anteriormente também para o GNT, *Futebol*.

> eu fui aprender a gramática do documentário quando eu percebi que eu era um analfabeto. E percebi que era analfabeto quando tentei fazer um filme [*Futebol*, 1998] e não consegui fazer como queria, porque ele não montava. [...] E aí, sentei para estudar. Onde? Nos manuais de cinema de não-ficão, que são todos americanos. Comprei, li, comecei a assistir os filmes, fiz um curso de – sei lá – um ano (Salles, 2001)

[25] O olhar da câmera seria "acidental", mas sem os "signos da acidentalidade" identificados por Vivian Sobchack nos registros da morte (2005) e explorados por Bill Nichols: "Os signos da "acidentalidade" são os mesmos signos que significam geralmente contingência e vulnerabilidade para o documentário: enquadramento caótico, objeto fora do foco, baixa qualidade de som – se há som sincrônico –, o súbito uso de zoom, bruscos movimentos de câmera, falta de habilidade para pressupor ou perseguir a maioria dos eventos essenciais, e uma distância câmera-sujeito que talvez apareça muito distante ou muito próxima" (1991, p. 82).

[26] Mencione-se, entretanto, a interessante estrutura remetente aos círculos do Inferno de Dante Alighieri que ele é capaz de junto com Kátia Lund criar em *Notícias de uma guerra particular*,

Quando aceita incorporar a narração, não meramente informativa como em seus filmes anteriores[27], mas de modo substancial e ensaístico, ele rompe com esse modelo. Podemos perceber o modo como Salles pensa o documentário nos prefácios que ele escreve a duas obras fundamentais da historiografia brasileira sobre o documentário. Neles, vemos tanto aquilo que o distancia da primeira filmagem, controlada e autoritária, de Santiago quanto algo que aponta para sua última transformação. Não parece ter sido por acaso que um deles tenha sido publicado um ano antes do início da montagem de *Santiago – reflexões sobre o material bruto* e o outro no ano seguinte.

Abrindo o livro de Consuelo Lins a respeito de Eduardo Coutinho, Salles expressa uma compreensão – por parte de Coutinho – a respeito de como os personagens devem ser tratados. Pode-se ler nas linhas que elogiam este documentarista, uma crítica ao modo como entrevistou Santiago. O cinema de Eduardo Coutinho, escreve,

> dedicou-se a reunir um conjunto de histórias fragilíssimas, oferecendo a cada uma delas aquilo que, em outros filmes e outras circunstâncias, elas não teriam: proteção. Nada mais frágil do que palavras ditas por quem não costuma ser escutado. Elas são bens perecíveis por definição, coisas sem luz de eternidade, na expressão de Simone Weil. O cinema de Coutinho pode ser percebido como uma tentativa bem-sucedida de não permitir que elas desapareçam.
>
> Mas como fazer isso? Um espectador mais desatento talvez pense: é simples, basta apontar a câmera na direção de alguém e entabular uma conversa. O segredo parece ser o de não se deixar seduzir pela parafernália do cinema. Ao adotar uma espécie de franciscaniismo cinematográfico, Coutinho teria descoberto as virtudes estéticas da escassez (Salles, 2004, p. 7).

Prossegue afirmando que embora seja Coutinho quem determine o que estará no filme, a força de seu material não existiria "sem a dimensão autoral dos personagens":

> Face a face com seu personagem, Coutinho vai construindo uma história a dois – a voz e o ouvido comandando em partes iguais a narrativa –, cujo desfecho não há como conhecer de antemão. Desde os anos 70, como mostra Consuelo, Coutinho já fazia filmes "*com* os outros, e não *sobre* os outros" (Salles, 2004, p. 8).

Salles reconhece ainda outros méritos de Eduardo Coutinho e seus desdobramentos: a renúncia à parte de sua autoridade como diretor e a falta de generalizações em sua obra que

> não contém raciocínios sobre categorias gerais – a fé, a classe média, o morador de favela –, mas apenas sobre indivíduos. (...) Como escreve Consuelo, no cinema de Coutinho

[27] Em *Notícias de uma guerra particular*, ela acontece sobre os primeiros planos do filme e partilha informações gerais sobre o combate público ao tráfico de drogas; em *Nelson Freire* é uma interpretação oral (por Eduardo Coutinho, aliás) de uma longa carta escrita pelo pai do pianista restrita a um bloco; e em *Entreatos* esclarece aspectos do dispositivo de filmagem também nos primeiros minutos do filme.

> ninguém está previamente condenado a nada. Todos são livres para *não* caber nos limites das sínteses (Salles, 2004, p. 9).

Compare-se essa valorização com a autocrítica que João Salles faz em 2008 à seu comportamento durante suas entrevistas de Santiago:

> Em 1992, talvez devido à onipotência juvenil, cultivava idéias extraordinariamente pretensiosas sobre cinema. Desejava conceber um filme de uma beleza absoluta, de um rigor absoluto, glorificando o que existe de pior no formalismo estéril. E enxergava qualquer documentário como sinônimo de controle. O diretor elimina do mundo todos os imprevistos e manda os personagens repetirem 15 vezes a mesma seqüência até alcançarem 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. O fortuito, a surpresa, o acidental. Há documentaristas que saem para a rua com um mapa, sabendo o que procuram. E há aqueles que saem sem mapa nenhum e sem saber direito o que querem. Estes me interessam mais hoje em dia. Eu, antigamente, carregava um mapa. E o mapa só indicava uma autoban, uma rodovia plana; não considerava atalhos ou estradas vicinais. (Salles, 2008)

É possível que naquele elogio à obra de Coutinho, a valorização do respeito à individuação, da proteção aos personagens frágeis, da renúncia à autoridade e da modéstia técnica, em suma de tudo aquilo que ele mesmo não praticou (ou praticou muito pouco) em sua primeira filmagem tenham tido uma quota não desprezível à realização, no ano seguinte, de *Santiago – reflexões sobre o material bruto*.

Um ano depois de iniciada a edição, quando escreve o prefácio à *Espelho partido: tradição e transformação do documentário* (2006) de Sílvio Da-Rin, é justamente um desdobramento desse pensamento que Salles ressalta:

> Todo documentarista enfrenta dois grandes problemas, os únicos que de fato contam na profissão. O primeiro diz respeito à maneira como ele trata seus personagens; o segundo, ao modo como apresenta o tema para o espectador. O primeiro desses problemas é de natureza ética; o segundo é uma questão epistemológica. O documentarista pode filmar e editar seu filme sem tomar consciência da ética e da epistemologia. É uma inconsciência perigosa, pois o filme conterá necessariamente as duas dimensões e será medido, em grande parte, pelas soluções específicas que adotar.
>
> 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 sua vida depois que o filme ficar pronto – e ninguém deveria se dar ao luxo de esquecer isso. A dimensão epistemológica é igualmente vital: o documentário é uma representação do mundo e toda representação precisa justificar seus fundamentos. De forma apressada, alguém poderia resumir essas duas preocupações dizendo que o documentarista deve ser decente e ser honesto. (...) [Mas] Não se trata tanto de honestidade quanto de abandono de certa ingenuidade, da crença no cinema não-ficcional como evidência irrefutável do mundo. (Salles, 2006, p. 7)

Depois das primeiras filmagens, de seu fracasso e de um segundo fracasso, do estudo teórico, do experimento prático, depois de Eduardo Coutinho e de treze anos de

envelhecimento, João Salles era outro. De forma suscinta, escreveu Pedro Butcher: "João Moreira Salles mudou, bem como sua visão do cinema e do documentário. Só então falar sobre Santiago, mesmo a partir daquele material que tanto o incomodava, se tornou possível mais uma vez" (2013). Mas para que isso fosse possível, uma correspondência teve de atravessar a madrugada do Rio de Janeiro levando nada mais que uma frase "*Contrariamente ao que dizem, usar a primeira pessoa em filmes tende a ser um sinal de humildade: tudo que tenho a oferecer sou eu mesmo"* e um nome, Chris Maker. O efeito do e-mail enviado por Eduardo Escorel encerrou a refusa de João Salles (Arantes, 2007), e assim fez-se a narração[28]. E a partir dela, aquele que seria um filme sobre um momento histórico nacional (1992), sobre a vida e o envelhecimento de homem (1998), sobre a filmagem de um filme anterior e seu fracasso, transforma-se num filme de mil faces e sem dogmas.

> Quis fazer um filme sem ortodoxia. Quem realmente disse que não pode colocar trilha? Se acho uma música bonita, por que não posso colocar? O filme não tem imposição. Vale tudo! Acabaram as regras. Tudo o que eu tentei eliminar em "Entreatos" pus aqui. A única coisa que eu não queria era ser convencional. E isso, acho que consegui. Acho que o filme realmente apresenta alguma proposta nova. (Salles *apud* Camelo, 2006)

Com a narração subjetiva, de teor dramático e reflexivo, o filme adquire novas potencialidades e o material bruto passa a ser espaço tanto de conflitos entre os dois personagens (Santiago e o Salles dos planos residuais) quanto de reflexões e devaneios que o narrador, a partir de relatos memorialialísticos (quer se refiram à Santiago, às circunstâncias por vezes ficíticas da filmagem ou à um passado íntimo e familiar), estrutura a partir da autocrítica a respeito dos procedimentos utilizados por ele (e da distância que não soubera percorrer até seu personagem) em 1992.

Elaborada em primeira pessoa, ela nos conduz pelos planos do filme com o mesmo sentido de pertencimento com que João Salles abriria (e abre, pela objetiva) as portas de sua casa e nos guiaria pelos corredores até a sala sem grandes bailes, até o quarto onde ninguém mais dorme. É a narração que devolve à casa seu lugar (íntrinseco?) – casa abandonada onde uma família viveu durante décadas. Não mais um projeto de nação, mais mais um espaço a orbitar as narrativas de Santiago. A casa-útero, de grandes bailes e acontecimentos prosaicos. É o narrador, mais que Santiago, que lhe dá lugar. Agora

[28] A citação não foi localizada e provavelmente é imprecisa, já que foi transcrita pela jornalista a partir da declaração de Salles. Verbalizada por Salles na entrevista à Bravo, ela soa assim: "O uso da primeira pessoa num filme equivale a um ato de humildade. Tudo o que tenho a oferecer sou eu mesmo".

Santiago pode voltar a servi-la (em sua representação do que ela era) e ser por ela servido (em sua representação de si). Sim, pois com essa outra entrada de João Salles no filme, não apenas a casa se transforma (naqueles aspectos mais próximos da realidade imediata e daquilo que sua representação icônica poderia simbolizar): a representação de Santiago que já se transformara quando a entrevista tornara-se encontro (embora seus relatos permanecem importantes e sejam ainda responsáveis pelo fascínio que o filme provoca) é mais uma vez alterada (pelo narrador e por novos planos que talvez não tivessem sido registrados sem a entrada em cena do narrador, pela expansão de possibilidades que o filme conhece a partir dele).

Grande parte da crítica percebeu nesse movimento a transformação de João Salles em protagonista do filme. Isso gerou uma forte polarização a seu respeito, também alimentada pela incorporação dos planos residuais e do (suposto) desnudamento autocrítico da relação que se estabeleceu entre o documentarista e Santiago. Carregando um pouco nas tintas, poderia-se dizer que onde os críticos positivos admiraram a ousadia do diretor em expor seu comportamento e suas intimidades como sinal de amadurecimento e homenagem ao mordomo, os negativos perceberam uma apreciação equivocada e idealista da representação documentária e, mais grave, uma reincidência no erro que ele ("serena" e "pretenciosamente") critiva-se por ter cometido. Trataremos disso adiante.

Mas se em todos os apenas-projetos-anteriores a memória pertencia apenas a Santiago, agora ela é também partilhada pelo narrador. O material bruto passa a ser lugar (espaço-tempo) de memória, talvez mais próximo ao monumento que ao documento (cf. Le Goff, 1990, p. 463), de um passado ainda mais distante e propicia lembranças que levam pra longe. Os planos do filme lhe evocam recordações: sobre si, a casa, o mordomo, os pais. A passagem do tempo passa a ser o tema central de um filme multifacetário.

Alcino Leite Neto perguntou-se em 22 de março de 2009, por ocasião do lançamento de *Santiago – reflexões sobre o material bruto* em dvd:

> Mas que coisa ele quer "documentar"? As extravagâncias de Santiago Badariotti Merlo (1912-1994), o ex-mordomo da família Moreira Salles? A arrogância do diretor quando jovem e, depois, o seu mea-culpa feito na meia-idade? O declínio de uma época, de uma família e de um personagem? A busca do tempo perdido? A persistência e a inutilidade da memória? A vacuidade da vida? As margens tênues entre o falso e o verdadeiro no documentário? (Neto, 2009)

Consuelo Lins em artigo publicado em março de 2008, afirmou:

> É um filme contém muitas histórias: um documentário sobre um mordomo, mas também uma carta filmada dirigida aos irmãos compartilhando memórias, um "ensaio" fílmico sobre como fazer (ou não fazer) um documentário e uma homenagem póstuma ao mordomo (Lins, 2008).

Já Ilana Feldman assim se expressa a esse respeito:

> Filme sobre o processo equivocado de um primeiro documentário, cujo material bruto fora produzido 13 anos antes, em 1992; filme sobre a memória prodigiosa do ex-mordomo Santiago; filme sobre memória da família Moreira Salles, acessada por meio do encontro, ou da tensão, entre a memória de Santiago e a memória de João Salles; filme sobre a suspeita de um documentarista, que desconfia, não desprovido de certezas, de seu material filmado, de sua memória, de si mesmo e da própria vida; e, ainda, filme cujo tema último é o tempo e o desaparecimento, mas cuja forma crê na imagem como antídoto para o esquecimento. (Feldman, 2007)

Outros preferiram, sem negar essa multiplicidade, chamar atenção sobre um tema dominante: Amir Labaki referiu-se a ele como "um documentário sobre um filme inacabado" (2006); Inácio Araujo afirmou se tratar de "um extenso questionamento sobre o próprio autor e as razões que o levaram a filmar os locais que filmou e a pessoa que filmou, já que Santiago evoca a casa onde Salles passou sua infância e adolescência" (Araujo, 2007); Pedro Butcher assevera que tem por tema central "a possibilidade de transformação que existe graças à passagem do tempo (...) tema que encontra a melhor metáfora na própria obsessão de Santiago" (2013). No mesmo sentido o próprio diretor referiu-se a ele "como uma reflexão sobre 'a morte, a passagem do tempo e como retê-lo'" (Arantes, 2007).

Com o sentido direcionado por uma narração que organiza a experiência do princípio ao fim (mas que o próprio filme tratará de infiltrar provocando rachaduras), o que mantém o filme continua a ser, segundo Ilana Feldman,

> Gestos de Santiago, expressões faciais, aflições, silêncios, hesitações. Falas do documentarista, recusas, pedidos de repetição, afeto dominador, impaciência e prepotência. Repetições para a câmera, variações de ângulo de um mesmo plano, rastros de imagem e de vida, anteriores e posteriores aos comandos de "ação!" e "corta!", e, até, a presença de uma seqüência integral da primeira montagem de 1992, ainda com o "time code" na tela, a nos lembrar que o tempo, além de uma experiência que dura, é uma medida com a qual não se negocia (2007)

1.3.2 REPRESENTAÇÃO REFLEXIVA

A narração autoreferente e os planos residuais situam o filme na tradição reflexiva, característica difusa de diferentes escolas documentárias. Ao lado da questão da autoria, a reflexividade esteve no centro do moderno pensamento cinametográfico anti-hegemônico nos anos sessenta. Era questão estética e política para Glauber Rocha, Jean-Luc Godard, Fernando Solanas e outros que buscavam se opor à linguagem clássico-narrativa hollywoodiana, definida por Roberto Moura como o cinema ilusionista que

> omite do espectador seu aspecto discursivo – seu axioma central: a câmera invisível, os personagens parecem não perceber sua presença pois nunca a olham diretamente. O cinema que se valeu da possibilidade da tecnologia audiovisual de reproduzir a situação cronotópica do "estar em realidade" para reconstruir a linearidade perdida pelo corte em cenas compostas por muitos planos ordenados relacionalmente, através de uma gramática que associa os códigos de construção da imagem e da edição com os códigos dramáticos herdados da literatura e do teatro, assumindo, assim, os acontecimentos narrados ilusoriamente uma temporalidade contínua e o comportamento dos seus personagens uma coerência psicológica linear, o que provoca reações emocionais profundas no espectador – que alucinatoriamente se torna o sujeito do discurso cinematográfico –, que se estabelecem através de reverberações empáticas com os protagonistas do filme. A gramática cinematográfica produzida sob o contexto da indústria cultural pelas grandes companhias norte-americanas, conquista coletiva de inúmeros diretores, produtores, fotógrafos, editores, atores, etc. sintetizada por Griffith" (Moura, 1999, p. 185).

E buscavam fazê-lo através da descontinuidade, operação – ou resultado de operações – que ressalta "as brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo" (Stam, 1981, p. 22). Algumas das estratégias reflexivas são

> a subversão das categorias espaço-temporais; o rompimento da narrativa linear; a utilização da incongruência e da dissociação; a reabilitação de certos tabus, a agressão deliberada contra o espectador e suas expectativas; a revelação dos segredos profissionais do ilusionismo e, finalmente, a recusa em contar histórias verossímeis (Stam, 1981, p. 114)

Obras reflexivas situam-se, conforme Stam, na tradição antiilusionista da história da arte e são motivadas por estímulos lúdicos, agressivos e/ou didáticos (Stam, 1981).

Cabe precisar ainda que no caso específico do "cinema documentário ilusionista" – de que são exemplos tanto filme expositivos à Grierson como filmes observacionais – o aspecto discursivo nem sempre tem por elemento central o drama, mas antes a exposição com bases factuais de situações cujo significado é alcançado através da justaposição dos planos, pela caracterização dramática (cinematográfica) e pela conjunção de todos os elementos em seu encadeamento, isto é, pela montagem entendida em sentido amplo.

Seu contrário seria aquele documentário que chama atenção para a mediação cinematográfica e para a impossibilidade de representar a realidade tal qual é, questão cara aos teóricos do documentário e que revebera em algumas críticas de *Santiago* –

reflexões sobre o material bruto que percebem que parte da autocrítica desenvolvida pelo narrador decorre de uma falta de compreensão da impossibilidade de pureza no documentário.

Guy Gauthier, Jean-Louis Comolli e Bill Nichols abordaram essa questão. Gauthier afirma que a criação individual tem uma "quota essencial" na representação documentária, já que o documentarista não pode ter um privilégio "incompreensivel" de acesso ao real, um olhar nulo e impassível, mas, ao contrário, "traz sua experiência, seu saber e, talvez até, seu imaginário mistificador" (Gauthier, 1995, pp. 112-122)[29]. Comolli, por sua vez, afirma que "Subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário" (2008, p. 173) que se distingue do jornalismo justamente quando afirma

> seu gesto, que é o de reescrever os acontecimentos, as situações, os fatos, as relações em forma de narrativas, portanto, o de reescrever o mundo, mas *do ponto de vista de um sujeito*, escritura aqui e agora, narrativa precária e fragmentária, narrativa confessa e que faz dessa confissão seu próprio princípio (Comolli, 2008, pp. 173-174)

Nichols seguindo o debate em termos de subjetividade/objetividade, afirma que a representação subjetiva "tenta resolver as limitações contidas na assunção de que a subjetividade e o posicionamento social e textual do *ego* (como cineastas ou espectador) não são, em última instância, problemáticos" (Nichols, 2005, p. 64).

O precursor do antiilusionismo no cinema documentário foi Dziga Vertov, cujas obras foram forjadas seguindo os pressupostos do construtivismo soviético. Conforme Annette Michelson

> O menosprezo de Vertov pelo mimético, sua sua preocupação com a técnica e processo, suas extensões, carimba-o como membro da geração construtivista. Ele compartilha com eles uma preocupação ideológica com o papel da arte como agente de perfectibilidade humana, uma crença na transformação social como meio para produzir uma transformação de consciência e uma certeza da consciência e uma certeza de acesso ao "mundo da verdade nua", paradoxalmente ancorando seu credo na aceitação e afirmação da técnica radicalmente sintética da montagem fílmica. (1984, p. xxv).

Dziga Vertov começou a trabalhar com cinema nos fronts da guerra civil russa, realizando cinejornais. Embora representassem a aparência externa do ocorrido com bastante acuidade, não transmitiam seu significado profundo, o que fez com que Vertov

[29] Conforme Ernest Gombrich: "A própria ideia de que seja possível observar sem uma expectativa, que se possa fazer da mente um vácuo inocente em que a Natureza inscreva os seus segredos, tem sido objeto das críticas mais severas. Toda observação, como acentua Karl Popper, é o resultado de uma pergunta que fazemos à Natureza, e toda pergunta implica uma hipótese tentativa. Esperamos alguma coisa porque a nossa hipótese nos faz esperar certos resultados" (Gombrich, 2007, p. 271).

passasse à produção de filmes (documentários) que funcionavam "mais do que como apenas crônicas" (Vorontsov e Rachuk, 1980, p. 33). Vertov "queria decifrar o mundo" e "ensinar a ver" (Da-Rin, 2006, p. 131), por isso sua obra "traz a marca do antinaturalismo" (Da-Rin, 2006, p. 120). Valendo-se de planos de cinejornais e de novos materiais, captados de maneira inovadora, com mudanças de perspectiva, movimento acelerado ou retardado, congelamento, etc. (Vorontsov e Rachuk, 1980, pp. 33-34), Vertov punha em prática seu postulado: "a cine-sensação do mundo" (Vertov, 1983, p. 253). Seu objetivo primeiro era auxiliar "cada oprimido em particular e o proletariado em geral em sua ardente aspiração de ver claramente os fenômenos vivos que nos cercam" (Vertov *apud* Da-Rin, 2006, p. 112). Um de seus pressupostos era que a percepção do homem é limitada, suas deformações psicológicas e sua "mobilidade restrita o impediam de apreender a estrutura dos processos naturais e sociais" (Da-Rin, 2006, p. 112), não dando conta, portanto, da tarefa proposta. Como "*a máquina possui aptidões que o ser humano não tem*"[30], o cinema poderia colocar-se à serviço de uma revelação da realidade, do mundo.

Essa revelação do mundo, como lembra Da-Rin, não era "especular", mas "analítica" (associava-se à decifração comunista da realidade): não pautando-se, portanto, apenas na captação das imagens, mas em sua associação e montagem. Nela baseava-se o que Vertov chamava a "cine-escritura dos fatos":

> Durante quinze anos eu aprendi a cine-escritura. Eu aprendi a arte de escrever não com uma caneta, mas com uma câmera. A falta de um alfabeto cinematográfico me perturbava. Eu tentei criar este alfabeto. Eu me especializei na 'cine-escritura dos fatos'. Eu me esforcei para me tornar um cine-escritor das atualidades. Eu aprendi este ofício diante de uma mesa de montagem (Vertov *apud* Da-Rin, 2006, pp. 126-127).

Para ele, a montagem não estava associada, no entanto, somente à moviola: compreendia todo o processo de elaboração do filme. As etapas da montagem eram quatro: (1) antes da filmagem, o diretor e sua equipe compunham "um inventário dos materiais que, de um modo ou de outro, tivessem relação com o tema", (2) prosseguiria na composição, a partir "das observações empíricas feitas por todos aqueles envolvidos no projeto", de um plano de filmagem – que não deve ser confundido com *roteiro*, (3)

[30] Segundo Da-Rin, "A relação complementar homem-máquina é uma ideia central do método vertoviano", estando um pouco "impregnado de excessos futuristas" (2006, p. 112). Quanto a isso, Da-Rin cita Vertov: "nós iremos, pela poesia da máquina, do cidadão desajeitado ao homem elétrico perfeito" ("Nous", 1972, p. 17 *apud* Da-Rin, p112)

durante a filmagem era entendida como a "orientação do olho armado da câmera", e, uma vez terminada a filmagem, (4) ocorria a "montagem central dos 'cine-objetos', até a obtenção de uma espécie de 'equação visual'" (Da-Rin, 2006, pp. 117-118).

O resultado era a produção de "uma percepção nova do mundo", "especificamente cinematográfica", que valia-se "organização do tempo e do espaço que o olho humano desarmado não tem condições de realizar" (Da-Rin, 2006, p. 114). Para isso, ele aspirava "libertar a câmera, [até então] reduzida a uma triste escravidão, submetida à imperfeição e à miopia do olho humano"[31], propondo, para isso, o uso "todos os meios cinematográficos, todas as invenções cinematográficas, todos os procedimentos e métodos, tudo o que podia servir para descobrir e mostrar a verdade"[32].

Tratava-se, portanto, de "tornar visível o invisível", explicitando "pelos meios próprios e únicos do cinema a estrutura da sociedade" (Da-Rin, 2006, p. 114). Esta prática, que Da-Rin chama de "pedagógica e científica", tinha como método o *kinoglaz*, o cinema-olho, o *cine-registro dos fatos*: "durante a filmagem, a câmera não deveria interferir no curso normal dos acontecimentos. Era preciso um registro espontâneo, donde a expressão 'a vida de improviso', para se registrar a vida como ela é" (Da-Rin, 2006, p. 115)[33]. Essas imagens, no entanto, não revelavam verdade alguma por si. Isso cabia a organização desses registros, isto é, ao *kino-pravda*, Cinema-Verdade: "a verdade expressa por todo o leque das possibilidades cinematográficas"[34]. Assim, verdade era encarada como o produto de uma construção permanente. Para ele, seus filmes eram feitos com materiais assim como casas são feitas com tijolos (Michelson, 1984, p. xxx)[35].

---

[31] *Kinoks-Révolution*, 1972, p. 26 *apud* Da-Rin, p. 112. O artigo de Vertov diz ainda: "O principal e o essencial é a cine-sensação do mundo. Nós assumimos então, como ponto de partida, a utilização da câmera enquanto cine-olho muito mais aperfeiçoado que o olho humano, para explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço. O cine-olho vive e se move no tempo e no espaço, reúne e fixa as impressões de uma maneira diferente do olho humano. A posição de nosso corpo durante a observação, a quantidade de aspectos que nós percebemos em tal ou qual fenômeno visual, não condicionam a câmera que, quanto mais aperfeiçoada, mais e melhor percebe".

[32] Vertov, Naissance du Ciné-Oeil, 1972, p. 61 *apud* Da-Rin, p. 114.

[33] cf. o filme *Cinema olho*. Dziga Vertov, URSS, 78min., 1924.

[34] Vertov, *L'Amour pour l'Homme Vivant,* 1972, p. 203 *apud* Da-Rin, p. 116. Para Vertov, um filme era construído sobre 'intervalos', ou seja, sobre uma correlação visual entre imagens – na verdade, soma de diferentes correlações, tais como a escala de planos, os diferentes ângulos de filmagem, o movimento no interior do plano, a escala de tons de cinza e a variação de velocidades de câmera" (cf. Da-Rin, 2006).

[35] Segundo Michelson, Vertov também deve ser entendido a partir de sua ligação com o construtivismo. Alex Gan refere-se aos três princípios fundamentais do movimento: *teotonic* (tectônico), *factura* (fatura) e *construction* (construção). Segundo ele, *teotônico* (a origem são as placas tectônicas e seus movimentos e choques) baseia-se no uso de materiais industriais e, como disciplina, deveria produzir uma nova forma de arte e compreensão, baseando isto num desejo de que o homem educado de acordo com o marxismo fruisse a arte dos materais industrias que fazem parte de sua vida cotidiana. A *factura* é o processo de trabalhar o material em todos os seus lados, e não apenas de um. E a *construção* seria a revelação do trabalho de transformação aplicado na obra de arte. (Michelson, 1984, p. xxix.)

Conforme Nichols, em sua forma moderna o cinema reflexivo (por vezes anti-ilusionista) tem uma enunciação que adota "a assunção epistemológica básica de que a posição do *ego* em relação ao mediador do conhecimento – enquanto texto – são social e formalmente construídos e devem se revelar como tal" e é feita diretamente ao espectador. Aborda-se a própria representação que se faz do mundo e a mediação cinemática: "trata da questão de *como* nós falamos sobre o mundo histórico" – seu foco desliza "do reino da referência histórica para as propriedades do texto", tanto as formais e estilíticas quanto aquelas que dizem a respeito a "estratégias, estruturas, convenções, expectativas e efeitos" (Nichols, 1991, p. 57). Esses filmes duvidam das "possibilidades de comunicação e expressão que [filmes de] outros modos [de representação da realidade] tomam como certas", tais como o "acesso realista ao mundo", a "habilidade de fornecer evidências persuasivas", a "possibilidade de um argumento incontestável", o "inquebrantável laço entre uma imagem índice e aquilo que ela representa" (Nichols, 1991, p. 48).

Alguns cineastas presentificam-se na tela como agentes de autoridade, deixando livre, e de certa forma pedindo, uma perscrutação do espectador a este respeito. Eles "têm consciência de sua diferença em relação àqueles que eles representam" e "posicionam-nos dentro do texto como ocupantes de um espaço discursivo histórico paradoxalmente incomensurável [com o de seus personagens]" (Nichols, 1991, p. 59). Ao contrário dos outros filmes documentários, especialmente dos expositivos, neles o conhecimento está em questão, é localizado e até "hiper-situado"

> (...) não apenas na relação com a presença física do cineasta, mas também na relação com questões fundamentais a respeito da natureza do mundo, da estrutura e função da linguagem, da autenticidade da imagem e do som documentário, as dificuldades de verificação e o status de evidência empírica na cultura ocidental (Nichols, 1991, p. 61).

Mais do que a presença do cineasta no mundo histórico, "o espectador experimenta um senso de presença do texto em seu campo interpretativo": o que deve ser vivido e examinado "não está mais localizado em outro lugar" e sendo "referido pelo documentário" (cf. Nichols, 1991, p. 61-62) – é, agora, a própria situação de olhar.

Em geral, documentários reflexivos enfatizam que as pessoas aparecem nos filmes como "significantes, como funções do próprio texto" e remetem ao espectador esse processo: "O espelho que um dia pretendeu refletir o 'mundo real' agora gira sobre seu próprio eixo para refletir os mecanismos usados na representação do mundo", dirá Sílvio Da-Rin (2006, p. 186). Problematizando-se a "representabilidade", chamam atenção para

o processo de filmagem e suas (im)possibilidades: “Como pode uma representação ser adequada para o que ela representa?” (Nichols, 1991, p. 77).

Segundo Bill Nichols estratégias reflexivas podem ser 1) *estilísticas*, quando “quebram convenções estabelecidas”, produzindo lacunas e inversões inesperadas que chamam “atenção para o trabalho do estilo enquanto tal”; 2) *desconstrutiva*, quando há um “objetivo de alterar ou contestar os códigos dominantes ou convenções da representação documentária chamando a atenção para sua convencionalidade”; 3) *interativas*, já que o modo interativo “possui um potencial de produzir um efeito de conscientização, chamando atenção para a singularidade da filmagem”; 4) *irônicas,* o que acontece mais comumente quando as estratégias convergem para uma autocrítica; 5) *paródicas*, quando provoca “um aumento da consciência a respeito de um estilo, gênero ou movimento”; e 6) *satíricas,* quando valendo-se de um “instrumento pontiagudo” busca-se levar à consciência uma atitude, valor ou situação social que é problemática” (Nichols, 1991, pp. 69-75).

Bill Nichols, apesar de em certo sentido reduzir os filmes a enunciados, seguindo a tradição de Christian Metz (2010) já criticada por Gilles Deleuze (2007), sistematiza bastante satisfatoriamente algumas das principais questões que fazem parte do documentário reflexivo. Nota-se uma série de questões aí que são abordadas em *Santiago – reflexões sobre o material bruto,* em especial aquelas que tratam da autenticidade das imagens, da pertinência de certas formas de representação e da exposição ao espectador destas questões. Ademais, o grande vencedor do *Cinéma du réel* de 2007 tem estratégias reflexivas estilísticas, desconstrutivas, interativas e, quiçá, irônicas: ele contesta e quebra convenções, chama atenção para a singularidade da filmagem e é autocrítico. Seus dois principais elementos reflexivos são a narração subjetiva, questionadora, e os planos residuais, que chamam atenção para a filmagem.

Por outro lado, apenas em um ou outro momento o foco do filme não desliza “do reino da referência histórica para as propriedades do texto”. Mesmo quando o narrador joga luz sobre determinado aspecto, a referência histórica – e deveríamos dizer, as propriedades icônicas e simbólicas mesmo dos planos em sua relação com o todo – persiste dominante. É precisamente quanto mais se tenta aplicar a abordagem de Nichols do cinema reflexivo a partir da primazia do texto, do questionamento, da perscrutação que mais o último filme de João Moreira Salles, curiosamente, escapa, desliza em sentido oposto.

Bill Nichols já havia anotado essa possibilidade, quando afirmou que filmes reflexivos podem e costumam explorar "a dificuldade da representação e suas conseqüências", expondo convenções e tornando estranhos o realismo e a referencialidade, sem necessariamente voltar para si sua reflexividade (cf. Nichols, 1991, p. 59). É uma forma de dizer que podem ser reflexivos, sem serem auto-reflexivos. Mas o caso de *Santiago – reflexões sobre o material bruto* é singular – a todo instante ele parece estar se questionando, representando a si próprio de forma turva, mas a bem da verdade nos conduz insidiosamente de uma narrativa que por pouco não se percebe. Equivale a dizer que na maior parte do filme, João Salles se apropriaria de estratégias ligadas à corrente auto-reflexiva e anti-ilusionista para, ironicamente, iludir.

1.3.3 NARRATIVA

Se o narrador de *Santiago – reflexões sobre o material bruto* afirma que todas as imagens de que o filme se vale foram registradas treze anos antes para um documentário sobre Santiago, é porque assim é necessário para a construção narrativa de sua história e para a validade lógica de uma de suas teses. Isso já indica que se Salles questiona seus procedimentos de filmagem e a autenticidade daquela representação pretendida, não lança demasiada luz sobre a representação agora urdida. Os procedimentos de montagem são evidentes apenas em suas propriedades físicas, materiais: cortes bruscos, telas negras, que não procuram simular continuidades. Em seus procedimentos narrativos, ela é magistral e insidiosa.

Paul Ricoeur analisa a narrativa a partir da célula melódica da *Poética* de Aristóteles, constituída por *muthos* ("agenciamento dos fatos em sistema", "a colocação em intriga") e *mimèsis* ("o processo ativo de imitar ou representar" no qual o que importa é o "senso dinâmico da colocação em representação) (1983, pp. 55-58). A lógica própria à narrativa se baseia na apreensão inteligível de universais poéticos que se caracterizam pelo *possível* e pelo *geral*, isto é, por aquilo que é possível acontecer por necessidade ou verossimilhança no agenciamento dos fatos, em oposição ao efetivo e ao particular que, conforme Aristóteles, concerne ao cronista (idem, ibdem, pp. 68-69 e Aristóteles, *Poética*, 51 b 4 e 51 b 7).

Os problemas que isso levanta ao estudo do documentário são evidentes. Analisando *Passaporte Húngaro* e *33*, que denomina de *documentários de busca*, Jean-Claude Bernardet chama atenção para o modo como eles contróem suas narrativas. Em

33 há uma cena em que Kiko Goifman está diante da mulher que fora sua babá e que é cartomante. Essa cena é colocada próximo ao final do filme, depois que o diretor vê frustradas várias estratégias investigativas para encontrar sua mãe biológica. Bernardet afirma que esse registro foi feito no ínicio das filmagens,

> mas em função da narrativa construída Kiko achou preferível deixá-la para o final, quando mais ou menos as hipóteses racionais vão se esgotando, quando os arquivos não estão dando informações que possam ser usadas. Então, há uma espécie de apelo às cartas. (...) Há, portanto, uma lógica narrativa para que essa babá tenha sido deslocada, na montagem, da posição que ela ocupava na filmagem. Por outro lado, era necessário que o espectador não percebesse essa alteração feita em relação à filmagem e, como ele mesmo diz, foram eliminados determinados indícios que poderiam levar o espectador a perceber que se encontrava, no final do filme, uma entrevista feita, na realidade, no início (2005, p. 147).

Considerando Goifman não uma pessoa mas um personagem por conta de suas operações ficcionais, Bernardet vai adiante e afirma que "tende a dizer inicialmente" que esses filmes

> são filmes de ficção elaborados com materiais extraídos de situações reais. Quer dizer, no fundo se trata de uma espetacularização da vida pessoal, com, certamente, duas facetas: como toda arte autobiográfica, é uma arte que expõe a pessoa, mas que, na mesma medida em que expõe a pessoa, a mascara. Nada como a arte biográfica para a pessoa não se revelar, enquanto os leitores (ou os espetadores) acreditam que ela se revela.
>
> Essas pessoas-personagens obedecem a uma construção dramática. Os personagens têm objetivos, os personagens enfrentam obstáculos (que eles superam ou não superam), alcançam seus objetivos ou não, exatamente como nos filmes de ficção, e tudo isso organizado numa narrativa. Então, creio que podemos falar de uma vida pessoal que se molda conforme as regras de ficção. Ou de uma ficção que se alimenta diretamente da vida pessoal; eu diria uma ficção que coopta a vida pessoal. (...)
>
> [alguém disse poder se tratar de] um documentário com desejo de ficção, e uma ficção com desejo de realidade. E para mim pareceu ser a coisa mais precisa dita sobre essa temática, porque, ao invés de usar categorias fixas, ela expressa vetores, tendências, tensões, e acho preferível trabalhar com essas ideias de movimento, de tensão, a pensar com base em categorias. (Bernardet, 2005, p. 149)

Parece-nos conveniente trazer essa discussão para cá em virtude das ressonâncias que se pode encontrar entre ela e a exposição de Paul Ricoeur. Segundo Ricoeur, a *Muthos* é caracterizado por três traços: completude[36], totalidade[37] e extensão apropriada[38].

---

[36] *completude* é a característica da ação que chega a um final (feliz ou não) através de incidentes assustadores ou lastimosos por meio do qual se opera a catarse; ela instaura a discordância na *muthos*, um modelo de concordância, por gerar uma surpresa que ocorre *contra todas as expectativas*, mas *por necessidade ou verossimilhança* (ou incidentes ocorrem um por causa do outro; (Ricoeur, *op. cit.*, p. 72).

[37] *totalidade* se define por ter um começo, um meio e um fim e é determinada pela lógica da composição poética e não pela sucessão temporal (o começo é aquilo que não precisa suceder coisa alguma, o fim aquilo que sucede o meio por necessidade ou probabilidade e o meio, determinado pela sucessão temporal – sim, mas de acordo com a lógica da reviravolta da fortuna ao infortúnio, conforme o modelo trágico;

[38] para que haja o desenvolvimento através das peripécias e as inversões.

De forma simples poderia-se dizer que o começo de *Santiago – reflexões sobre o material bruto* é algo fictício: em 1992, o jovem diretor queria fazer um filme sobre antigo mordomo, mas não soube ouvi-lo, tratou-lhe mal e perdeu uma boa oportunidade de ser amável e fazer um bom filme. O meio é o modo como se dá esse tratamento, a passagem dos anos, o retorno ao material, o reconhecimento de como agira errado, e o fim é o novo filme, um filme em que o diretor, amadurecido, faz tudo ao contrário: reergue seu personagem, entra no filme, se expõe – mas não consegue reverter o tempo. A ação é completa porque não há necessidade narrativa de nenhum fato anterior ou posterior. Sua extensão apropriada na medida em que tudo isso se revela com em seus fluxos e refluxos.

Em relação à *mimèsis*, Paul Ricoeur opera uma tripartição. Chama o processo que antecede a composição da obra, que consiste no enraizamento da narrativa numa "pré-compreensão do mundo da ação: suas estruturas, seus expedientes simbólicos e seu caráter temporal" (*op. cit.*, p. 87 cf. pp. 88-96) de *mimèsis* I.

A *Mimèsis* II é "o reino do como se" (*op. cit.*,p.101). Sua função mediadora, que "deriva do caráter dinâmico da *operação de configuração"* (*op. cit.*, p. 102), se manifesta de três modos: 1) é a mediação entre cada um dos episódios (ou incidentes) e uma história tomada como um todo (ela retira a história de uma diversidade de episódios ou transforma os episódios numa história de modo que o evento passe a se definir não mais por sua singularidade, mas pela "contribuição ao desenvolvimento da intriga"); 2) é mediação por compor a tessitura narrativa a partir de um conjunto também heterogênio entre os "agentes, os objetivos, os meios, as interações, as circunstâncias, os resultados não alcançados etc."; e 3) media os caracteres temporais "diretamente implicados no dinamismo constitutivo da configuração narrativa" ao combinar a dimensão temporal cronológica, que constitui sua dimensão episódica, e a dimensão temporal não cronológica, dimensão *configurante*, através da qual "a intriga transforma os episódios em história. Esse ato configurante consiste em amalgamar as ações singulares ou o que nós chamamos de incidentes da história; desses vários eventos, ele tira a unidade de uma totalidade temporal, promovendo, assim, a síntese do heterogênio.

A *mimèsis* III é o estágio que conduz a *mimèsis* II à inteligibilidade, marcando assim "a interseção do mundo do texto e da plateia ou do leitor". A interseção, então, do mundo configurado pelo poema e do mundo no qual a ação efetiva desdobra-se em "sua temporalidade específica" (*op. cit.*, p. 109)[39]. Essa condução é operada pelo ato de

[39] Segundo Ricoeur, não aí qualquer redundância ou violência interpretativa: o encadeamento progressivo das estapas da *mimèsis* que propõe tem um caráter circular que se eleva numa espiral sem fim, na medida

leitura/espectatorialidade, assim configurado como "o último vetor da reconfiguração do mundo da ação sob o signo da trama" (*op. cit.*, p. 117). Aí entra em cena, também, a referencialidade: "O que é comunicado em última instância, é, além do sentido de uma obra, o mundo que ela projeta e que consitui seu horizonte. Nesse sentido, a plateia ou o leitor recebe-o segundo sua própria capacidade que, também ela, se define por uma situação também limitada e aberta sobre um horizonte do mundo" (*op. cit.*, pp. 117-118). Quanto aos traços temporais do um mundo refigurado pelo ato de configuração, Ricoeur observa que é, justamente, "o *tempo* da ação que, mais que tudo, é reconfigurado pela colocação em ação" (*op. cit.*, p. 124)

Quando o documentário é narrativo, e ele frequentemente o é, pode engendrar sua história por três tipos diferentes de dispositivos de filmagem: o primeiro, àquele através do qual se filma elementos heterôgeneos que editados contarão, por exemplo, como é o dia numa cidade; o segundo, àquele através do qual se conta uma história a partir de material de arquivos e entrevistas; finalmente, àquele através do qual uma história passa a ser encarnada pelo próprio filme: é o o que ocorre em parte do *cinéma vérité* e mais comumente no *direct cinema* e no documentário performático. Esses últimos escolhem tratar de situações que são em si transitórias e trajetórias, que tem um começo, um meio e um fim e um desenvolvimento nos termos que a narrativa trágica concebe.

Considerando, portanto, que a narrativa documentária *possa obedecer*, e obedeça no caso de *Santiago – reflexões sobre o material bruto*, à lógica da colocação em intriga de episódios tais como se uns – não obstante sua heterogeneidade – decorressem de outros, passaremos a abordar algumas características dessa urdidura narrativa.

1.3.3.1 O MELODRAMÁTICO

É possível perceber neste filme e em parte significativa da produção documentária brasileira da última década operações/estratégias narrativas de antecipação, simbolização exacerbada e obviedade que são associadas à imaginação melodramática, conforme Mariana Baltar (2007, pp. 112-113).

Segundo Peter Brooks a "imaginação melodramática" é aquela para a qual "coisas significativas e gestos são necessariamente metafóricos em natureza porque devem se

---

em que tanto a narrativa quanto a experiência temporal humana comportam elementos concordantes e discordantes (*op. cit.*, pp. 111-112).

referir a e falar sobre alguma outra coisa" (Brooks, 1995, p. 10). Conforme observado por Mariana Baltar, esta noção "amplia as possibilidades de reflexão sobre as narrativas", de modo que mesmo aquelas "fora do escopo do gênero melodrama podem ser consideradas em sua relação de diálogo com a imaginação melodramática" (Baltar, 2007, p. 90).

Mariana considera que é justamente da aliança dessa imaginação melodramática com outra, a imaginação documental[40], que nasce o cinema documentário. Essa aliança teria sido estabelecida nas décadas de 1920 e 1930, entre os discursos fílmicos não-ficcionais (os filmes de fato)[41] e a recém estabelecida linguagem clássica-narrativa. Essa aliança

> estrutura as bases do processo de institucionalização do documentário, fazendo circular filmes que, de certa maneira, compartilham do apelo ao público e que, mais importante, assumem a herança do universo não-ficcional, preservando-se, assim, como discursos sobre o mundo real (Baltar, 2007, p. 42).

Baltar lembra que a ficção clássico-narrativa de onde os documentários buscaram elementos para compor sua narrativa, notadamente Robert J. Flaherty em *Nanook of the north*[42], havia por sua vez se apropriado "das estratégias de pedagogia das sensações do melodrama em seus formatos teatral e literário" (Baltar, 2007, p. 12). É o que nos conta Xavier:

> Na virada do século XIX para o XX, não surpreende que a técnica do cinema, então emergente, (...) tenha substituído o melodrama teatral na satisfação de uma demanda de ficção na sociedade. Quando falo em ilusionismo, reprodução das aparências, na verdade que advém do conflito de forças que se expressam e se revelam pelo olhar, estou afirmando princípios da representação aos quais o cinema vem se ajustar como uma luva. (...) Sua otimização do "olhar melodramático" é o ponto-limite de um projeto de expressão total da natureza na representação. Reflete um ideal de domínio e controle da aparência como sinal de "conhecimento da natureza", um ideal que inscreve a arte como espelho pedagógico que requer a competência tecnológica de "criar ilusão" e, por essa via, atingir a sensibilidade (Xavier, 2003, p. 39).

Para compreender a imaginação melodramática, devemos abordar ainda que rapidamente o melodrama, gênero teatral de grande importância em fins do séculos XVIII na França revolucionária, descrito por Arnold Hauser (1990, p. 191) como uma forma popularizada da tragédia que mantém em seu cerne o conflito do drama clássico. Segundo

---

[40] Segundo a autora, "uma matriz cultural que atravessa [na década de 1930] o contexto de institucionalização do gênero [documentário] e conforma as expectativas sociais de que seus discursos sejam explicações, definições e, mais especialmente, representações da realidade" (Baltar, 2007, p. 44))

[41] como os educativos, os travelogues e os cine-jornais.

[42] *Nanook, o esquimó.* (Nanook of the North, Robert Flaherty, 55 min., 1922.

Peter Brook, ele constitui-se como "fato central da subjetividade moderna" (1995, p. 21) o que ocorre, segundo Ismail Xavier, por sua vocação de "oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência econômica, pós-sagrado no terreno da luta política (sem a antiga autoridade do rei ou da Igreja) e sem o mesmo rigor normativo no terreno da estética" (Xavier, 2003, p. 91). Assim, coube a ele, nas palavras de Mariana Baltar, encenar "para uma esfera popular e massiva a constituição da subjetividade moderna e a desestabilidade dos tempos de revolução", (2007, p. 106). Aí reside o que Ismail Xavier chamou de sua "função moralizante" (2003, p. 67). Além do conflito do drama clássico, esse gênero teatral que atendeu a algumas das demandas teatrais de Denis Diderot (Cf. Xavier, 2003, pp. 38-39 e 90-91) caracteriza-se por mais dois elementos centrais: a moral oculta, isto é, sua característica de fazer com que tudo se torne "o veículo de metáforas cujo teor sugere outro tipo de realidade" (Brooks, 1995, p. 9); e o "desejo de expressar tudo" (Brooks, 1995, p. 4). Segundo Mariana Baltar, tanto esse "imperativo de mostrar e dizer tudo ao londo da narrativa", quanto a "reiteração de símbolos que carregam as polaridades" do que se constitui como moral oculta, estabelecem "uma estratégica relação com a obviedade" (2007, p. 89).

Os elementos narrativos de que o melodrama se vale são estratégias herdadas da matriz popular do excesso (Baltar, 2007, p. 88).

> Foi também essa certa associação com uma idéia de sentimentalismo que relegou o melodrama a um estatuto desqualificante, desvalorizando as estratégicas narrativas de que se vale, sobretudo a formulação com base no excesso, herança direta de uma matriz popular que vai desde espetáculos populares em feiras e praças, até uma certa literatura de almanaques e cordéis. Espetáculos pautados no engajamento do público, o povo ruidoso, exaltado, nunca contido diante da narrativa. (idem, ibidem)

Excesso neste sentido deve ser entendido como tudo aquilo que tem por objetivo afetar o espectador, "'ganhá-lo' para que ele entre num regime de credulidade maior diante do inverossímil", encher seus olhos e ganhar "sua cumplicidade, legitimando um estado de fé consentida na 'voz muda do coração' e na plena espontaneidade do gesto" (Xavier, 2003, p. 94) [43]. Nas palavras de Mariana Baltar,

[43]Distingue-se, assim, o *excesso melodramático* de outros "excessos" associados ao cinema, em especial para denominar elementos que não são homogeneizados pela narrativa. Neste sentido conferir Thompson (2004, em especial p. 513, 516-517 e 524), Xavier (2008, p. 194 e 2003, pp. 106-107) e, ainda que de modo distinto, Mulvey (2003), Gunning (2006, pp. 57-58) e Costa (2005, pp. 52-53 e 114). Quanto à inapropriada expansão que Thompson faz de Barthes, remetemos a sua exposição do *sentido obtuso* (1990, pp. 45-47 e 55-57) e, graças à Xavier (2008, p. 198), a do *punctum* (1984, pp. 46-48 e 67).

> [O] "modo do excesso" deve ser pensado como as específicas articulações da narrativa de maneira que seja possível mobilizar reações sensoriais e sentimentais da platéia. Nessa direção, funciona, por exemplo, a idéia da reiteração constante das instâncias da narrativa, como se cada elemento da encenação – desde a música, a atuação, os textos, a visualidade, as performances – estivessem direcionados para uma mesma função; ou seja, como se todas as instâncias dissessem, expressassem o mesmo. Assim, a expressão visual está a serviço de uma obviedade estratégica que toma corpo, na maioria das vezes, de maneira exuberante e espetacular (2007, pp. 91-92)

Ainda segundo a autora, "Os modos de organização da narrativa em torno do excessivo talvez sejam as maneiras mais eficazes de fazer o público fluir e fruir com a narrativa. Tais idéias – fluir e fruir – são fundamentais na construção da subjetividade moderna" (Baltar, 2007, p. 92). Segundo Mariana Baltar,

> Estruturar a narrativa a partir do excesso implica propor uma relação de engajamento, mais que de identificação. Engajar-se na narrativa pressupõe colocar-se em estado de "suspensão", ou seja, sentimental e sensorialmente vinculado a ela. Dessa maneira, a obviedade torna-se estratégica para que se reconheça "de pronto", de imediato, indubitável e sensorialmente, o que está colocado, do ponto de vista moral, pela narrativa. Num melodrama, até cabem ambigüidades – e, em geral, esta é a tônica em se tratando de todo um conjunto de releituras do melodramático –, mas não cabem distanciamentos (Baltar, 2006, p. 89).

Santiago – reflexões sobre o material bruto distingue-se dos demais documentários que se utilizam de estratégias melodramáticas por ser permeado por procedimentos associados ao cinema anti-ilusionista, como a auto-referência (o quadro dentro do quadro, a utilização criativa dos índices sonoros materializantes, as músicas retiradas de outros filmes, a narração subjetiva e ensaística). Nele, o engajamento sensível do espectador gerado pelo documentário pode obliterar o anti-ilusionismo, da mesma forma que a auto-referência por vezes serve para a construção daquele engajamento. A narrativa de *Santiago – reflexões sobre o material bruto* é insidiosa. Suas operações reflexivas certamente contribuem para isso, na medida em que dotam um dos personagens (Salles-narrador) de uma honestidade corajosa. Essa narrativa nos conduz ao longo de todo o filme, se apropriando de imagens e sons e lhes dotando de singificados específicos.

Todos os elementos sonoros do filme encontram-se a um só tempo à serviço da reflexividade e das estratégias melodramáticas. Analisaremos adiante como eles desempenham esses papeis. Essa narrativa desenvolvida pelo filme o aproxima, portanto, de uma outra escola documentária, ou melhor, de um outro modo de representação da realidade: o expositivo, numa forma insólita porém, que poderia ser descrita como uma curiosa simbiose entre Robert Flaherty e Jonh Grierson – o subtítulo do filme é mais

revelador do que parece. As reflexões são sobre o material bruto, não sobre aquilo que percebemos.

CAPÍTULO 2. SONS E REFLEXÕES

Evitemos falar em trilha sonora, pela qual se costuma entender apenas as músicas de um filme, e de banda-sonora, noção que Chion diz ser enganosa por postular "que elementos sonoros agrupados em um único suporte de registro (a pista ótica do filme) se apresentam efetivamente ao espectador como uma espécie de bloco de coalizão em face a uma não menos fictícia 'banda-imagem'" (Chion, 1993, p. 16). A definição de *banda-sonora* gera um engano sobre a natureza do processo perceptivo cinematográfico: supostamente decalcada mecanicamente "da ideia de banda-imagem" (cuja existência Michel Chion admite apenas no que se refere à unicidade do continente das múltiplas imagens, isto é, ao *quadro* (cf. 1993, p. 16 e 1997, pp. 36 2 59), ela dá a entender que "elementos sonoros agrupados em um único suporte de registro (a pista ótica) se apresentam efetivamente ao espectador como uma espécie de bloco de coalização" face à imagem (Chion, 1993, p. 16), quando na verdade (1) o som não tem "nem quadro nem continente preexistente" (Chion, 1997, p. 59) e por isso pode se compor de sons simultâneos que façam coexistir no tempo espaços independentes (Chion, 1988, p. 151); e (2) os sons não tem unidade interna, pois "cada elemento sonoro urde" com a imagem, em seus elementos narrativos ou de textura, "*relações verticais simultâneas* bem mais diretas, fortes e pregnantes que aquelas que esse mesmo elemento sonoro pode urdir paralelamente com os outros sons, ou que os sons urdem entre si em sua sucessão" (Chion, 1997, p. 36).

Chion aponta, assim, para a indissociabilidade perceptiva do espectador, que gera uma recíproca influência transformadora: "não 'vemos' a mesma coisa quando a ouvimos; não 'ouvimos' a mesma coisa quando a vemos" (1997, p. 3). Por algumas razões específicas, nas obras audiovisuais aquilo que o som acrescenta à imagem – e que lhe dá um "*valor agregado*, uma qualidade, um peso, uma densidade que lá não encontraríamos sem ele" (Chion, 1988, p. 23) – é "projetado pelo espectador (o audio-espectador, em verdade) sobre aquilo que vê, como se emanasse naturalmente da imagem" (Chion, 1995, p. 205). É com base nessa recíproca influência transformadora entre os planos visuais e os sons concomitantes que iremos analisar as propriedades do som em *Santiago – reflexões sobre o material bruto.*

Pela falta de termo adequado para referir-se aos sons, pensamos nos apropriar de *soundscape*, o neologismo inglês forjado por Murray Schafer (2001, p. 23), tratando-o

como a sonoridade percebida em uma dado ambiente: o coexistente sonoro de uma paisagem. Mas tampouco este termo satisfaz: além de não ser adequadamente traduzível, refere-se a ambientes geográficos e se transposto aos filmes haveria de incluir o pigarro do espectator ao lado ou os sons que invadem a sala de estar. Ademais, Emily Thompson se utilizou dele para abordar as propriedades acústicas dos cinemas (2002, p. 1). Depois, pensamos em valer-nos de *sonoridade.* Mas a sonoridade, característica do que é sonoro, tem acepções ligadas à harmonia, suavidade, nitidez e clareza (propriedades nem sempre marcantes dos filmes) além de ser comumente usado de forma metafórica – de modo que ao referir-se à sonoridade de um filme antes se entenderia uma conjunção dos planos visuais e de seus sons simultâneos ou algum abstracionismo. Deste modo, resta-nos chamar os sons de... sons.

Em nossa análise dos elementos sonoros, iremos considerar o modo como os sons do filme co-habitam o tempo, as relações que mantém com a paisagem do filme e os demais sons. Nesse sentido, iremos considerar quatro elementos sonoros: a voz, a música, os ruídos e o silêncio. Chion justifica esta separação[44] por estes elementos corresponderem a "ordens de fenômenos claramente distinguíveis ao nível da fabricação, realização e escuta do filme, de sua estrutura" (Chion, 1995, p. 199). Isso remete à sua ideia de *discontinuum* perceptivo, isto é, à existência de "saltos de percepção" (Chion, 1995, p. 200) – quer dizer com isso que existem três escutas (a musical, a causal e a linguística) impermeáveis umas às outras: não podemos ouvir uma voz como veículo de linguagem, como ruído e como música (idem, ibidem). Essa partição dos elementos sonoros

> põe em evidência a ausência de homogeneidade dos elementos que constituem a 'banda-som': há o texto, isto é a linguagem; as vozes que portam esse texto; os ruídos mais ou menos identificáveis e que remetem às escutas mais ou menos codificadas; e, enfim, uma música que possui seu próprio código, suas próprias referências estéticas, e que além disso nem sempre aparecem na diegese (Chion, 1988, pp. 150-151).

Antes de passarmos a análise da construção do som em *Santiago – reflexões sobre o material bruto*, será necessário lidar ainda com as relações espacial, narrativa e valorativa que os sons podem manter com as imagens e com os outros sons.

[44] Em verdade, Chion não chega a incluir o silêncio como um elemento. Nós, entretanto, o fazemos de acordo com Fernando Morais da Costa, 2004.

2.1 RELAÇÕES DO SOM CINEMATOGRÁFICO

2.1.1 RELAÇÃO ESPACIAL

Quando problematizamos a localização de um som, queremos saber, em verdade, a localização de sua fonte (Chion, 1997, p. 61). Nos sistemas de exibição sem o *surround* um som emitido por uma fonte fora do quadro só poderá ser percebido como tal pela análise visual do espaço. "Isso quer dizer que há no cinema uma *magnetização espacial* do som pela imagem. Um som percebido como fora-de-campo ou localizado à direta da tela o é sobretudo mentalmente" (Chion, 1997, p. 62). O fora de campo no cinema é "inteiramente um produto da visão combinada à audição" (Chion, 1997, p. 73), ao menos no cinema que não seja 5.1. No cinema é a imagem que confere ao som um lugar. Essa localização, o espectador estabelece não a partir da "natureza própria dos elementos" sonoros, mas pela percepção dos elementos sonoros em sua associação com a imagem (Chion, 1993, p. 16) – é o que Chion chama de "*magnetização espacial* do som" (1997, p. 62), noção que será de especial importância para nossa análise da voz. Há sete localizações possíveis para o som em relação à imagem.

A classificação tradicional do som em relação à posição de sua fonte sonora na tela é: som *in*, para elementos na tela; som *off* para elementos no espaço contíguo à tela; e som *over* para elementos cuja fonte não é apreensível pelo espaço representado na tela. Em parte pela adoção pelo franceses (e brasileiros) do termo *off* em referência ao que os estadunidenses chamam de *over*, há uma pluralidade eventualmente ambígua de termos usados para denominar tais localizações sonoras. Para evitar mal-entendidos, elegemos, com base nas indicações ou descrições de Michel Chion e Gilles Deleuze, os termos

a) *visualizado* para referirmo-nos ao som cuja fonte é situada em quadro – adotamos tal denominação a partir de Chion (1997, p. 60). Comumente é chamado *in*. Cf. Deleuze (2007, p. 280) e Chion, que também usa "sincrônico" (1997, p. 60);

b) *ao-lado* para aquele cuja fonte é situada ao redor do enquadramento – apesar de normalmente ser chamado *off*¸ adotamos o termo referido em diálogo com Deleuze que se refere a ele como *off* (mas, como isso não basta, se faz entender

ao associar sua fonte ao "extracampo ao-lado" (2007, p. 278). Chion o chama fora-de-campo (1997, p. 60) e acusmático (1997, pp. 63 e 65), dizendo escolher este pela ambiguidade dos termos "fora-de-campo" e "off" (1993, p. 31);

c) *desengajado*, para quele cuja fonte não esteja situada nem no quadro nem ao seu redor. Normalmente é chamado de *over*. Chion fala primeiro em "música de fosso" e "voz *off*" (1988, p. 90), depois em "fora da diegese" e "música *off*" (Chion, 1990, pp. 60 e 65), e usa o termo *desengajado* para descrevê-los. Deleuze novamente usa de "voz off", dessa vez a relacionando ao "extracampo absoluto" (2007, pp. 278-279).

Michel Chion observa ainda três outras possibilidades relacionais do som com sua fonte sonora. *Territorial*, será o som cuja fonte sonora é antes a soma de diversas manifestações de um espaço; *interno*, aquele cuja fonte sonora é o corpo humano e cuja percepção é situada como mediada subjetivamente por um personagem; *on the air* ou *sur las ondes*, para o som cuja fonte sonora é qualquer aparelho de transmissão elétrica (Chion, 1997, pp. 67-68).

É necessário acrescentar a impossibilidade de estabelecer tal relação espacial do som com a imagem numa circunstância específica encontrada em *Santiago – reflexões sobre o material bruto*: quando ouvimos um som "em sincronia" com uma imagem *desengajada* ou abstrata: é o que acontece quando por vezes ouvimos a voz do mordomo ou uma música sem qualquer luz ser projetada sobre a tela. Neste caso, falaremos de som *absoluto* ou *não-situado.*

2.1.2 DIEGESE

Os sons são comumente classificados como diegéticos, quando fazem parte do mundo representado pela história que o cinema conta, e não diegéticos quando fazem parte do aparato cinemático em sentido estrito (cf. Stilwell, 2007, p. 184). Stilwell apresenta ainda uma distinção entre os elementos sonoros que não são diegéticos: estes poderiam estar no espaço "abaixo" da diegese ou no espaço *over* – acima, ou sobre a diegese. O espaço *over* seria aquele controlado por um personagem que por sua vez

controla em algum grau nossa resposta. Esse espaço *over* pode ser chamado de *metadiegético* (*op. cit.*, p. 196) e é responsável pela quebra da "quarta parede" (*idem*, p. 197).

Claudia Gorbman (1987) propõe, a partir de Gérard Gennette, três níveis de narração: diegético (narração primária), extradiegético (intrusões narrativas na diegese, o que ela reitera ao chamar de "não-diegético") e metadiegético (pertence à narrativa através de um narrador secundário, um personagem por exemplo).

Chion distingue apenas dois níveis de narração: o dos elementos diegéticos ("aparecendo no universo da cena mostrada") e o dos elementos não-diegético (aqueles "fora do espaço da história, que são de diversos tipos: imagens simbólicas (...), cartelas e subtítulos (...) e, pelo som, música não diegética (que nós chamamos de 'música de fosso') e voz-off desengajada do tempo e do lugar da ação mostrada" (Chion, 1988, p. 90)[45].

Nenhuma dessas classificações se aplica à *Santiago – reflexões sobre o material bruto*; talvez o mesmo se dê com qualquer documentário que se mostre em construção. Qual é o seu nível de narração? O narrador primário, o enunciador do filme, se encontra apenas na ilha de edição. Em nenhum momento da filmagem ele está presente. As imagens que servem de base para o filme são tratadas como elementos para a elaboração desta narração, deste discurso, dessa representação e tem, neste sentido estrito, a mesma propriedade que as músicas dos filmes de Kieslowski que ele incorpora. Assim, a sequência de *Viagem à Tóquio*[46], a narração, a tela branca, o silêncio que ouvimos pela ausência da voz de Santiago em dado plano, a voz de Santiago que ouvimos sobre uma tela preta ocasionada pela praxe cinematográfica de se ligar o microfone antes da câmera, estão todas no mesmo lugar narrativo. Este lugar carece de nome.

2.1.3 MÚTUAS INFLUÊNCIAS VALORATIVAS ENTRE SOM E IMAGEM

Em geral, os sons são montados não entre si, mas por sua relação com as imagens. Suas relações entre si "são consideravelmente menos fortes, pregnantes e essenciais" que

[45] cf também Chion, em especial, 1997: 60
[46] *Viagem a Tóquio* (aka *Era uma vez em Tóquio*). Yasujiro Ozu, Japão, 136min.,1953.

aquelas mantidas verticalmente com a imagem (Chion, 1988, p. 140)[47]. A não existência da banda-som, neste sentido, significa também que

> os sons do filme não formam, tomadas a partir da imagem, um complexo em si dotado de uma unidade interna (...). Mas também que cada elemento sonoro liga-se aos elementos narrativos contido na imagem – personagens, ação – e aos elementos visuais de textura e decoração, *relações verticais simultâneas* bem mais diretas, fortes e pregnantes que aquelas que esse mesmo elemento sonoro cria ao ligar-se paralelamente aos outros sons, ou que os sons criam entre si em sua sucessão. É como uma receita: se você tiver misturado, à parte, os sons constituídos antes de lhes derramar sobre a imagem, uma reação química se produzira que os "dessolidariezará" e os fará reagir cada um individualmente ao campo visual (Chion, 1997, p. 36).

O fluxo sonoro pode ter, para Chion, uma lógica interna ou uma lógica externa. Lógica interna é o "encadeamento audio-visual" em que "o encadeamento das imagens e sons" são "projetados para parecer responder a um tipo de processo orgânico flexível de desenvolvimento, de variações e de crescimento, que nasceria da situação mesma e dos sons que ela inspira: a lógica interna privilegia, portanto, em seu fluxo sonoro, as modificações cotínuas e progressivas, e não se vale de rupturas bruscas senão aquelas que a situação sugere" (1997, p. 42). Contrariamente, a lógica externa é aquela "que acusa no som em particular os efeitos de descontinuidade e de ruptura enquanto intervenções externas ao conteúdo representado: montagem cortanto o fio de uma imagem ou de um som, rupturas, mudanças bruscas de velocidade, etc" (idem, ibidem). E ele acrescenta em seu glossário virtual que essas mudanças são "imputáveis à mise en scène e às decisões de instância narrativa". A alternância entre essas lógicas, essas montagens, é semelhante àquela entre o *legato* (ligado) e o *staccato* (destacado) da música.

A função mais conhecida do som no cinema "consiste em unificar o fluxo das imagens, a lhes ligar" (tanto ao nível temporal ao nível espacial) e em criar ambientes globais "que criam um quadro geral onde a imagem parece conter" e, finalmente, "pela presença eventual de uma música de fosso que, escapando à noção de tempo e de espaço reais, cola as imagens em um mesmo fluxo (1997, p. 43)

---

[47] A montagem *vertical* do som é uma noção dos russos e dos teóricos da terceira e quarta décadas do século passado e se refere a um desejo de contraposição audiovisual, isto é, um som que seja não sincrônico, que não seja "um complemento naturalista da imagem", como expressou Béla Balázs (*apud* Chion, 1988, p. 144). Deixemos de lado as noções de contraponto, que segundo chion não são aplicáveis ao cinema e não são um conceito vivo (1997, p. 34). Segundo Chion, "o contraponto audiovisual não se percebe (remarque) senão na oposição entre o som e a imagem de um ponto preciso, não de natureza, mas de significação; quer dizer se prejulgarmos da leitura que vamos fazer do som como aquela da imagem, porque ele postula uma certa interpretação linear do sentido do som, remetendo (en rabattant) além disso esse "sentido", em geral, a uma pura questão de identificação e de causa" (1997, p. 35).

Quanto a essas relações valorativas, devemos mencionar sobretudo aquilo que Chion denomina *valeur ajoutée.* Miranda sintetizou bem o pensamento de Chion: "informações sonoras e visuais, quando percebidas conjuntamente, mutuamente se influenciam" (Miranda, 2006, p. 53). O som não se reduz, como lembra Chion, "a ser o som de..." alguma coisa – "Ele tem um peso, uma massa, um grão, uma velocidade que lhe são próprias, e carregam em si um grande número de sentidos, de associações sensoriais". No cinema, Chion diz que essas cargas o som concede

> *à imagem,* ou antes à coisa, ao ser mostrado na imagem (...) se apagando enquanto som. Donde o estatuto bizarro que é aquele do som no cinema: aí onde ele é melhor trabalhado e melhor contribui ao filme, não é necessariamente quando ele se nota, mas quando concede aos objetos, aos personagens, às situações representadas na imagem um *valor acrescentado,* uma qualidade, um peso, uma densidade que lá não encontraríamos sem ele (Chion, 1988, p. 23).

A montagem vertical, a que os russos se referiram, é feita comumente hoje sem que percebamos: "Frequentemente, em efeito, é do som que o espectador recebe informações, impressões, sensações, visões que ele atribui à imagem, ou para ser exato, *que ele situa na imagem*" (Chion, 1998, pp. 144-145). Um dos mais importantes efeitos do *valeur ajouteé* "diz respeito *a percepção do tempo da imagem*¸ suscetível de ser consideravelmente influenciada pelo som" (1997, p. 16). Conforme Gilles Deleuze, "o sonoro são ouvidos, mas como *uma nova dimensão da imagem visual, um novo componente.* É sob esse estatuo, aliás, que são imagem" (2007, p. 269):

> É provável, portanto, que o cinema falado modifique a imagem visual: enquanto é ouvido, ele *faz* ver, nela, algo que não aparece livremente no cinema mudo. Dir-se-ia que a imagem visual está desnaturalizada. Com efeito, ela se incumbe de todo um domínio que poderíamos chamar de *interações humanas,* que se distinguem a um só tempo das estruturas prévias e das ações ou reações consequentes. É verdade que as interações se mesclam, estreitamente, com as estruturas, ações e reações. Mas estas são condições ou consequências do ato de fala, enquanto aquelas são o correlato do ato, e só dexiam ver nele, através dele, como as reciprocidades de perspectiva no Eu-Tu, com as interferências correspondendo à comunicação (idem, ibidem).

Note-se que levamos aqui em conta o fato do som só poder ser definido de modo antropométrico, isto é, em relação a nossa capacidade de ouvi-lo ou de nossa audição propriamente dita (cf. Sterne, 2003, p. 11 para quem o som é uma vibração ouvida ou que pode ser ouvida). A perceção do som também pode abrir problemas outros, como demonstra Gobrman, para quem esta é lenta, indireta e pouco abrangente se comparada com a percepção das imagens (Gorbman, 1987, pp. 11-12) e Chion, segundo quem "A

visão humana é *parcial* e *direcionada*, como aquela do cinema; a audição é omnidirecional. Nós não vemos o que está atrás de nós, mas nós escutamos de todos os lados" (Chion, 1993, p. 29). No cinema, como na vida quotidiana, o som é percebido com

> bordas flutuantes, tanto em sua duração quanto no espaço, e quando você escuta os sons *acusmaticamente* (sem imagem), você não sabe de modo algum onde estão as bordas dos sons. Podemos cortar um campo visual e saberemos,por exemplo,que uma mesa interrompida pela borda do quadro se prolonga além de seus limites; o conteúdo (a mesa interrompida) designando e colocando como tal o quadro continente. Isso não é possível com o som: um som, ou o entendemos, ou não o entendemos. O microfone, além disso, dificilmente pode enquadrar uma fatia de som de um continuum sonoro, e se nossa orelha pode isolar um objeto no fluxo acústico, ela continuara a entender ao redor deesta a totalidade do campo que se apresenta a ela sem poder lhe cortar (Chion, 1988, pp. 142-143).

Diga-se ainda que enquanto tomamos um som como o som de alguma coisa (emanação), temos a imagem pela coisa em si. Em geral, interpretamos o som ao seu sentido (língua) ou sua causa. As formas, matérias, densidades e volumes dos sons existem para nós, "nós os percebemos", mas logo os interpretamos segundo níveis de escuta particular (Chion, 1988, pp. 137-8). De outra distinção decorre que o som tenha o poder de criar uma unidade entre imagens descontínuas, uma das questões centrais da montagem. Essa continuidade é alcançada porque o som é apresentado como uma torrente ininterrupta (Chion, 1988, pp. 135-136). Disso também decorre que o som, ao contrário da imagem que costumamos ver apenas uma de cada vez, percebemos a maior parte das vezes ao lado de outros, "revelando os tipos de atenção diferente" que lhes dispensamos "segundo a natureza particular" de seus componentes em questão (Chion,1988, p. 139).

O registro técnico do som, embora marcado por diversas mediações, não impossibilita essa realidade. O som está no meio do caminho entre a representação cinematográfica da imagem e do movimento. Conforme Metz, o movimento que não pode ser "'reproduzido', só pode ser re-produzido, por uma segunda produção, que pertence – para quem olha – à mesma ordem de realidade que a primeira" (Metz, 2010, p. 22)[48]. O som técnico é produto de duas transformações: primeiro, a energia mecânica das ondas sonoras que se propagam pelo ar[49] se transforma em energia elétrica através do microfone;

[48] Conferir também Deleuze, 2007, p. 40.

[49] Conforme José Wisnik, o som é uma vibração que "se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória (...) Não é a matéria do ar que caminha levando o som, mas sim um sinal de movimento que passa através da matéria, modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, seu desenho"

pelos alto-falantes, essa energia elétrica volta a se transformar em mecânica. (Obici, 2006). Assim, reproduzir um som é reproduzir sua realidade.

Mas isso apenas em parte: pois, como "não existem transformações perfeitas, de um estado de energia a outro, o microfone (transdutor) distorce o som, filtrando certas características do sonoro" (Obici, 2006, p. 22), algo fica pelo caminho. Ademais, esse som técnico encontra-se, como observou Michel Chion, no final de uma cadeia: ele é "o produto de uma realidade pré-existente e de certas condições de reprodução, produto que é uma realidade específica" (1997, p. 89)[50].

Analisaremos cada um dos quatro elementos sonoros – a voz, a música, o ruído e o silêncio – separadamente. Se isso pode quebrar a fluidez analítica, encontrará justificativa e algumas vantagens decorrentes de suas relações serem mais fortes com as imagens do que entre si e de corresponderem a "ordens de fenômenos claramente distinguíveis ao nível da fabricação, realização e escuta do filme" (Chion, 1995, p. 199)[51].

2.2 ANÁLISE DOS ELEMENTOS SONOROS

2.2.1 A VOZ E AS VOZES

Talvez como decorrência da antropometria como nos situamos diante do som, identificada por Jonathan Sterne, em nossa escuta quotidiana, "a presença de uma voz humana hierarquiza a percepção ao redor de si" (Chion, 1993, p. 18)[52] estruturando "o espaço sonoro que a contém" (idem, p. 19). Mas, conforme o esloveno Mladen Dolar, a voz logo se esquece, permanecendo apenas como "portadora de um enunciado, o suporte de uma palavra, uma sentença, um discurso, qualquer tipo de expressão linguística", se distinguindo dos outros fenônemenos acústico por esta "sua relação interna com o

(2007, pp. 17-18). Por se constituir por um feixe de ondas (oscilante e recorrente), ele "é a marca de uma propagação", a irradiação de frequências que "se superpõem e se interferem" e "se apresentam basicamente em duas grandes dimensões: as durações e as alturas" (op. cit., pp. 19-23).

[50] Sobre alguns aspectos dessa convencionalidade e suas consequências na indústria musical, conferir Adorno, 1990, em especial p. 48-50 e 54). Sobre ela não ser hoje mais tão percebida, conferir o que Chion diz a respeito da vivermos imerso numa realidade acústica substituída em Chion, 1997, pp. 89-90. Notar, entretanto, que no campo musical há uma percepção mais clara desse processo, em parte pela disseminação da música digital em vários formatos de compressão. Sua diferença em relação ao analógico é um exemplo de como isso vai sendo percebido (cf. Sterne, 2006)

[51] Cf também Chion, 1988, pp. 137-139 e 150-151, 1997, p. 41).

[52] "existe a voz e todo o resto", diz Chion na mesma página.

significado" (Dolar, 2006, p. 14)[53]. Conforme o filósofo, "o tom particular da voz, sua melodia e modulação partiuclar, suas cadências e inflexões podem decidir o significado" (Dolar, 2006, p. 21). Também nos filmes, conforme Chion, "nós a confundimos com a palavra" – do ato de fala costumamos reter apenas "as significações que ele veicula, nos esquecendo de sua 'modalidade': a voz" (Chion, 1993, p. 16). Mesmo que seja ruído antes de ser discurso (Nunes, 1993, p. 94) e possua "plena materialidade", situa-se "entre o corpo e a palavra" e é "uma forma arquetipal, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade" (Zumthor, 2007, pp. 99-102)

> Voz implica ouvido. Mas a dois ouvidos, simultâneos, uma vez que dois pares de ouvidos estão em presença um do outro, o daquele que fala e o do ouvinte. (...) Ouvindo-me, eu me *autocomunico*. Minha voz ouvida revela-me a mim mesmo, não menos – embora de uma maneira diferente – que ao outro" (Zumthor, 2007, p. 102).

Assim, a voz é "o lugar simbólico por excelência; mas um lugar que não pode ser definido de outra forma que por uma relação, uma distância, uma articulação entre o sujeito e o objeto" e também "uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo". Para Zumthor, "escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta" (idem, ibidem, pp. 97-98). Vamos tratar, aqui, da voz como caminho de um discurso.

2.2.1.1 NARRAÇÃO

Dentro da taxonomia de Chion, que divide a presença do discurso do filme em três, a voz do narrador é denominada *discurso-texto*. Ele "age sobre o curso das imagens. A palavra proferida tem o poder de evocar a imagem da coisa, do momento, do lugar, dos personagens, etc." (Chion, 1988, pp. 145-146). Chion segue dizendo que "O discurso-texto é inseparável de um velhor poder: o prazer puro e original de levar o mundo consigo pela linguagem, e de reinar sobre a criação ao lhe nomear" (Chion, 1988, p. 147).

[53] É neste sentido que a compreende Aristóteles: "voz é o som *com significado*" (*apud* Dolar, 2006, p. 23). Como ele diz, "podemos atribuir significado a todo tipo de som, mas ainda assim eles parecem privados disso 'neles mesmos'" (Dolar, 2006, p. 14). No cinema, todo som tem um significado; todo som poderia não existir e se está ali é por alguma intencionalidade.

O que primeiro nos chama atenção no filme e para o filme é a narração. Aqui, em *Santiago – reflexão sobre o material bruto*, ela é autobiográfica e organiza nossa apreensão em dados termos e através de certas estratégias. Antes de tudo, ela põe em evidencia a disposição de Salles de participar do filme. No projeto inicial, ele aparecia apenas como observador, ao menos no que se refere à Santiago[54].

Ausente das propostas inicias do filme, a narração é inserida em 2005, abrindo espaço para o diretor entrar no filme, questionar certos procedimentos, sobrepor às imagens outras camadas de experiência e memória. A narração é em primeira pessoa e seu teor é autobiográfico e testemunhal, mas também de evidência: chama atenção para as contingências da filmagem, como a reflexividade apregoa, questionando seus procedimentos de composição representativa, mas tece asserções sobre a vida/o mundo histórico muitas vezes de forma dissimulada, inserindo a ambigüidade no interior do filme tanto por este seu conteúdo assertivo (verdadeiro ou falacioso) quanto por estar a cargo não do diretor mas de seu irmão, o que não se revela a não ser nos créditos finais. A não exposição desta mediação faz com que a voz enunciativa esteja situada.

> o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que ele me fala) constitui para mim um *corpo-a-corpo* com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos. (Zumthor, 2007, p. 89)

Através dessa narração, as imagens são situadas em um tempo passado, a que se liga a experiência que se expressa e um saber dela advindo, guiando-nos através do filme e dando-nos informações para a compreensão de alguns de seus aspectos, principalmente quanto à produção do discurso fílmico pretendido anteriormente, o que pode ser considerado um didatismo no "melhor sentido da palavra" (como disse Escorel na faixa comentada do dvd). Essa narração problematiza a representação: expõe como se deu a tomada restritiva de Santiago e o arranjo composicional de móveis, questiona a casualidade de sucessivas quedas de folhas sobre a piscina[55].

Se propõe que desconfiemos do que vemos, isso não se deve e nem conduz a uma descrença no mundo e em sua possibilidade de representação. Antes propõe, em sua

---

[54] Segundo Georg Lucáks, "O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo" (Lucáks, 1968, p. 54).

[55]No encarte do DVD que transcreve as falas do filme, uma ironia – antes de exibir os sucessivos planos da piscina e da diferente disposição de móveis e objetos num mesmo cômodo, há a inscrição "Maneiras de filmar um documentário".

ambigüidade, que a representação seja apreendida considerando-se o jogo de forças através do qual toma forma, o que sugere uma apreensão desconfiada do discurso enunciado[56]. Mas também cria sentidos: a referência a *O homem urso* de Werner Herzog[57] torna mais belos os planos que são mostrados.

Como diz Michel Chion: "o valor acrescentado pelo texto na imagem (...) é a estruturação mesma da visão que ela empenha"; "a visão da imagem de cinema, fugitiva e passageira, não nos é dada à exploração em nosso ritmo, contrariamente a um quadro sobre uma parede ou a uma fotografia em um livro"; e "se a imagem de cinema ou de televisão parece falar a partir de si mesma, é de fato uma palavra de... ventriloquo" (Chion, 1997, p. 11)[58].

Chion identifica como ascendentes da voz do narrador do cinema, o narrador da lanterna mágica, o comentador de fotografias e até a mãe que fala com seu filho ainda no útero (Chion, 1993, pp. 53-54). Seja ou não um deslize excessivo considerar que as relações estabelecidas por esses narradores sejam comparáveis (1993, p. 16 e 1997, p. 109), havemos de notar uma diferença de natureza entre eles na medida em que a narração cinematográfica tal como estabelecida acabe por se confundir com a instância enunciadora do filme (que organiza também os planos e os demais elementos sonoros). Buscar as diferenças e similitudes da narração cinematográfica com outros atos de fala social, entretanto, não levará muito longe em nosso caminho. Importa-nos, antes, as potencialidades da narração em sua relação com as imagens-sons da tela e com o filme entendido como um todo.

Segundo Michel Chion, o narrador "tem o poder de evocar a imagem da coisa, do momento, do lugar, dos personagens, etc." (Chion, 1997, pp. 145-146), podendo agir sobre o curso das imagens, lhes dotar de um significado próprio, ou denunciar certos procedimentos, agregar ao que se percebe informações contraditórias.

Cada narrador é singular. Mas é possível, reduzindo ao máximo suas singularidades, identificar dois tipos diferentes de narradores: os que existem e os que não existem. Já no primeiro verbo do filme sabemos que tipo de narrador é aquele de

---

[56]Conforme valorizado por Salles como um dos méritos do livro de Da-Rin (Cf. Salles, 2006).
[57] *O homem urso*. (Grizzly man). Werner Herzog, EUA, 103 min., 2005.
[58] Podemos melhor precisar os efeitos do valor agregado ao observarmos que uma característica da fala no cinema é nos atingir "sob uma forma desencarnada, vocal, mais mesclada no universo do filme, e mesmo sob esta forma, guarda[r] ainda seu poder e sua natureza de texto, capaz de reinar sobre as imagens e de reger a percepção" (Chion, 1988, p. 151).

Santiago – reflexões sobre o material bruto; também o papel que pretende desempenhar fica claro por sua interação com a música e a imagem.

No cinema escuro o filme começa em música. Uma comovente melodia ressoa logo acompanhada por um movimento de câmera, que se repetirá três vezes, em direação à um porta-retratos com fotografias de paisagens desoladas. Como sugere Thiago Camelo (2013), há quem deseje de pronto se entregar, mas o narrador impede : *Há treze anos quando fiz essas imagens pensei que o filme começaria assim. Primeiro, uma música dolente – não essa que eu só conheci mais tarde, mas...*

Pela referência àquilo que se vê e escuta, um espetáculo é interrompido – mas dá lugar a outro. Continuamos com a postura aprumada que convém às ocasiões solenes enquanto a música segue sendo executada e o narrador desfia a história da evasão familiar da casa onde nasceu e se tornou adulto. As imagens são melancólicas: baús, cadeiras, corredores amplos, nenhum sinal de atividade recente. Nenhum som ambiente, nenhuma cor: desolamento, descolamento da realidade por uma lembrança imprecisa, as coisas são as coisas + o estado subjetivo de alguém.

Interrompidos em nossa projeção psíquica, sabemos que tipo de narrador é esse que nos conduz pelos planos do seu filme e pelos corredores de sua casa. Esta é a casa onde viveu com sua família, onde brincou, onde seu pai deu festas e jantares de negócio. Esse narrador, quer conheçamos ou não sua voz, carreira ou biografia, que nos fala à maneira de nossos pares e faz considerações a partir das imagens-sons como costumamos fazer a partir de alguma experiência vivida, com algo do peso indubitável da factualidade e do testemunho e com algo de sua falibilidade, existe.

É diferente dos narradores impessoais que discorrem sobre a explosão de estrelas, o joão-de-barro ou a aristocracia argentina. Esses são mais comuns. Caracterizam-se por uma onisciência e onipotência sobre aquilo que vemos e sobre a realidade inapreensível pela aspectualidade a que as imagens-sons se limitam e aos quais se referem, tendo por função, justamente, fornecer-lhes aquilo que ali não é visto como se lá estivesse. Esse tipo de narração, já chamado de voz-de-Deus (Nichols, 1991) e voz-do-saber (Bernardet, 2004), foi engendrado pela escola documental inglesa, na década de 1930[59].

[59] Mesmo assim, é apenas por simplificação excessiva que comumente se associa a ela essa narração. Em primeiro lugar porque, à exemplo do que acontece com os demais movimentos e escolas cinematográficas, sua homogeneidade é sempre relativa e redutora: apenas no começo os primeiros documentaristas ingleses estiveram unidos num mesmo grupo. Ademais, desde a década de 1930 essa narração já havia sido ironizada (*Tierra sin pane* de Luís Buñuel) e outras haviam sido engedradas seja por Joris Ivens (em *Tierra Española*,

Essa narração tradicional, se favorecia da mesclagem da palavra no filme. Ao contrário dos tempos em que o texto aparecia no cinema em caracteres, hoje "nos atinge sob uma forma desencarnada, vocal, mais mesclado no universo do filme, e mesmo sob esta forma, guarda ainda seu poder e sua natureza de texto, capaz de reinar sobre as imagens e de reger a percepção" (Chion, 1988, p. 151). Isso é particularmente verdadeiro, ainda que estejamos levando em conta outras formas dessa relação, no cinema documentário em sua forma mais tradicional.

Outra forma de narração, foi elaborada por Agnès Varda e Chris Marker. Conforme Consuelo Lins, o caminho desses cineastas

> é aquele que o crítico francês André Bazin define, já em 1958, como ensaístico, ao falar especialmente do filme *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker. "Eu vos escrevo de um país distante" diz Marker no início do filme, abrindo um campo de possibilidades para o documentário, que até então desconhecia, ou conhecia mal, inflexões subjetivas, autobiográficas, epistolares. "Estive em Cuba, e trouxe essas imagens desordenadas. Para classificá-las fiz esse filme-homenagem" diz Agnès Varda poucos anos depois em *Saudações Cubanos* (1963), uma espécie de filme-carta endereçada aos cubanos e ao mundo por uma viajante seduzida por tudo que viu. (Lins, 2013, p. 3)

Conforme Consuelo, nos filmes de Marker e Varda as narrações integram as experiências subjetivas dos diretores "articuladas a uma interrogação sobre o mundo e uma reflexão sobre as imagens, por meio de uma narração *off* ensaística e subjetiva" (Lins, 2008, p. 135)[60]. É a essas narrações que *Santiago – reflexões sobre o material bruto* deve sua existência[61].

Como dissemos, João Salles convenceu-se a usar a narração em primeira pessoa a partir de uma frase de Chris Marker: "Ao contrário do que se diz, usar a primeira pessoa em filmes tende a ser um sinal de humildade: tudo o que tenho a oferecer sou eu mesmo". Ele diz não saber se concorda com ela, mas a usa porque é boa e lhe serve de desculpa.

---

cujo texto fora escrito por Ernest Hemingway), seja por Dziga Vertov), que além de menos monótonas e monocórdias que aquelas que associamos ao griersionismo (como a de *Coal Face*) proviam menos significados restritivos às imagens se sobrepondo a elas como camada relacionada por um mesmo tema, constituindo uma mesma exposição. Assim, se ela tornou-se dominante não foi por força e influência de Grierson, mas porque se revelou mais interessante aos (múltiplos) interesses de alguns produtores de cinema documentário desde aqueles dias até os nossos.

[60] Mencione-se que quando Chris Marker e Agnès Varda propõe a narração ensaística, outros cineastas como Alain Resnais e Jean Rouch também estão desenvolvendo novas formas de narração, tentando se livrar das amarras tradicionais e romper a descrença e o fastio dos espectadores. É um sintoma do descrédito social, como observou Lins, na Europa do pós-guerra. Que também terá por forma a ausência de narração em filmes das escolas direta e verdade.

[61] Amir Labaki também percebe a influência dos filmes *Videogramas de uma Revolução* e *O mar que pensa* (o primeiro de Harum Farocki e Andrei Ujica e o segundo de Gert de Graaf) na narração ensaística de Salles (2007b).

De todo modo, Marker junto à Varda é o primeiro a agregar "experiências subjetivas nos próprios filmes, articuladas a uma interrogação sobre o mundo e uma refelxão sobre as imagens, por meio de uma narração *off* ensaística e subjetiva" (Lins, 2008, p. 135). Lidam, eles e os seus herdeiros, com o cinema "como meio de expressão do pensamento" e como "meio de escrita tão flexível e sutil como o da linguagem escrita" (Astruc, 1999, p. 321-322 *apud* Lins, 2008, p. 135).

Podíamos dizer de *Santiago – reflexões sobre o material bruto* o que Lins diz que Marker:

> a narração subjetiva, feita na primeira pessoa, é também fundamental (...) [para] a retomada e manipulação de imagens alheias, realizadas por outros, mas também de imagens de arquivos, misturadas àquelas que ele mesmo captou ao longo da vida. Os filmes transformaram-se assim no lugar de conexão desse material heterogêneo, de ressonância entre imagens, sons e acontecimentos do mundo, e de reflexão a respeito das imagens. Apropriar-se criticamente de um material preexistente como faz Marker é uma característica essencial do ensaio tal como definiu Lukács: um gênero literário que 'fala de algo já formado', 'de algo que já tenha existido' (*apud* Adorno, 2003, p. 16), reorganizando esses elementos, entrelaçando-os, pois o que importa não são as coisas, mas a relação entre elas. (Lins, 2008, p. 136)

E ainda: a locução aqui coloca "de imediato, o real como imagem" (Lins, 2008, p. 137). De modo que Marker "nos faz ver que a imagem é um dado a ser trabalhado, a ser compreendido, a ser relacionado com outros tempos, outras imagens, outras histórias e memórias e não uma ilustração de um real preexistente. Sublinha a ambivalência de toda e qualquer imagem e explicita leituras possíveis" (idem, ibidem).

Esse tipo de narração foi realizado pelo cineasta francês em contraposição a que costumava ser feita, e que se caracterizava por ser "desencarnada, onisciente e onipresente (...) Um tipo de intervenção sonora que passou a ser considerado excessivo na relação entre filme e espectador, dirigindo sentidos, fabricando intepretações" (Lins, 2008, p. 131). Essa voz de saber, voz de autoridade (cf. Bernardet, 2004), ou voz-de-Deus (cf. Nichols, 1991) já havia sido questionada "em proveito de um universo sonoro variado" que respeitasse "tanto o material filmado quanto o espectador, evitando a imposição de uma visão única dos acontecimentos mostrados; importava preservar a 'ambiguidade' do real, tal como defendia o crítico André Bazin" (Lins, 2008, p. 131). Isso se deu também pela invenção de uma tecnologia específica, denominada *grupo sincrônico leve*, mas em parte pela invenção pura e sempre de alguns cineastas, como é o caso de Rouch que "não abole a narração, mas inventa modos distintos de utilizar o *off*" (Lins, 2008, p. 132).

No Brasil, tivemos exemplos dessa utilização diferenciada da locução no célebre *Ninguém assistirá ao formidável enterro de tua última quimera* (Glauber Rocha) e em *Congo* (Arthur Omar). Mas, em verdade, aquela outra permaneceu dominante até o final os anos 1980, quando foi varrida para fora da maior parte dos filmes (que passaram a valer-se mais de entrevistas). Só agora, recentemente, "documentários ligados à chamada produção subjetiva ou performática, que tematizam aspectos da experiência pessoal dos cineastas, reintroduziram a narração *off* de forma inovadora no Brasil, deslocando os usos clássicos desse recursos no campo documental" (Lins, 2008, p. 134).

A narração de *Santiago – reflexões sobre o material bruto* é, para alguns críticos, "uma contundente autocrítica" (Lins, 2008. Cf. também Butcher e Labaki, 2007), para outros, um "ritual de *mea-culpa*" (cf. Caetano, 2013) de tom próximo ao religioso, narcisista e orgulhoso de uma transformação – o que, para alguns, em si é problemático (cf. Caetano, 2013 e Valente, 2013), enquanto para outros é grave na medida em que essa suposta transformação não condiz com o filme no qual, novamente, e de forma mais aguda, Santiago é usado pelo narrador (cf. Eduardo, 2013, e Migliorin, 2013).

O narrador também aborda a transformação que sofreu sua antiga concepção ética/estética de realizar documentários. Fornece evidências sobre o modo (agora) condenável como conduziu a entrevista e castrou a expressão e as possibilidades de auto-representação por parte de seu mordomo, e propõe outra forma de representar: reflexiva, não-impositiva e aberta, criando frestas para que o acaso possa imiscuir-se.

E isso a narração faz de modo bastante apropriado se apoiando nas imagens montadas. É interessante, no entanto, notar que a narração agrega informações e transmite experiências que não seriam acessíveis nas imagens, muitas vezes modificando essas imagens de modo substancial. Isso pode se dar tanto de modo banal, quando diz que deveria ter filmado a galeria à noite ou descreve as festas que tiveram lugar na casa enquanto a vemos vazia, ou de modo estruturante, quando por exemplo a informação da morte de Santiago que nos é dada logo no começo do filme; essa informação, antes, esteve relegada ao final do filme; segundo Escorel, isso fazia com que o filme não acontecesse. É que, como dizer Benjamin, um homem que morre aos trinta e cinco anos. Quero dizer, o valor agregado pelo som não é apenas sobre a imagem, mas também sobre o filme inteiro. A importância do som em *Santiago* está também no "valor expressivo e informativo" que ele agrega na imagem quando há um sincronismo desta com aquele (pelo princípio da *synchrèse*), o *valeur ajoutée* de Chion. Esse enriquecimento muitas vezes não é percebido senão como uma redundância, como se já estivesse na imagem

(Chion, 1997, pp. 8-9). Isso ocorre durante todo o filme. Variações de enquadramento; a água mexida. Quando é agregado pelo texto, Chion diz que isto se dá no nível mais primitivo (Chion, 1997, p. 9).

Como diz Tom Gunning, citado por Chion, o narrador é "o equivalente interno do filme ao *bonimenteur* (...). Contudo, esse narrador não está mais situado fora-de-campo mais é, ao contrário, absorvido pelas imagens mesmas e pela maneira como elas são ligadas umas às outras (...) O narrador é invisível, não revelando sua presença a não ser pela maneira que ele revela as imagens sobre a tela" (Chion, 1988, pp. 173-174). A reflexividade da narração em *Santiago – reflexão sobre o material bruto* está em remeter a si própria e a produção das imagens.

À natureza ensaística, propomos agregar – sem saber ainda ao certo se uma pode conviver com a outra – aquela narrativa pois quer nos parecer que é através de uma narrativa que esse ensaio é realizado.

No Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro há um cinema. Na tela desse cinema durante alguns dias a casa que o abriga foi projetada. Conhecemos essa casa, atravessamos esse corredor, descemos uma escada, sentamos diante da tela e a vemos. A casa existe, o narrador existe, o filme existe no mundo e o mundo existe no filme. Tudo está em casa, está tudo certo. Toda interpretação da realidade é passível de contestação. Mas a realidade, como questioná-la? Se aí houve jantares, se o narrador, brincou por entre convidados, está tudo bem, vamos lá, que fale de seu filme e de seu passado. Não foi para isso que viemos aqui, mas foi para seguir seus passos – então, adiante, vejamos até onde seremos levados.

Este foi o único filme que não terminei. Era sobre Santiago, que agora está moro. Este é o primeiro plano do filme. Este é o primeiro corte. Este é meu roteiro de montagem. Este foi meu procedimento. Eu fracassei. Treze anos depois voltei ao material – "era uma forma de voltar à casa da minha infância e a Santiago". Não preciso dizer que dessa vez deu certo. E vou lhe dizer porque: quis fazer um filme sobre meu mordomo e não soube. Nas filmagens não lhe tratei bem, fui impaciente e autoritário, dirigi seu comportamento, exigi palavras e formas. Tapei e abri sua boca quando quis. Agia como o filho do patrão, mas não percebia. Veja essas imagens: qual a chance dessa folha ter caído por acaso, se outra cai de novo e de novo? Alterei a disposição dos móveis e desconfio que nesse dia que o varal se mexe não ventava. O tempo passou: papai morreu, mamãe morreu.

Sentimos muito e continuamos sentido. Meu irmão escreveu um poema. Mas a morte permanece. Não tenho mais essa voz fina e esse timbre adolescente, nem a falta de percepção que me fez deixar escapar o que havia de precioso nesse encontro. Agora leio esses papeis e me lembro daquele dia em que ele tocava piano. Agora vejo, mas toda mudança, mesmo a melhor, é o sinal detestável da passagem do tempo, como sabias Santiago. Gostaria de tê-lo tratado melhor, mas eu era outro e agora estás morto, Santiago. Vou tirá-lo do esquecimento, vou preservar sua memória e nossa história como você preservou a vida dos aristocratas. Como Santiago, vou introduzir nas cópias, recortes de jornais, de panetones e adjetivos. E tentar, pela contemplação da beleza de certas coisas e por meus gestos um pouco menos prosaicos que os dele, viver com um sorriso no rosto essa vida que, afinal, é uma grande decepção.

Assim nos fala o narrador, embora não por esse texto – e nem mesmo pelo seu. Fala-nos numa mistura de palavras e imagens e sons e durações. O narrador se confunde com a instância narradora do filme. Todo filme tem uma voz, escreveu Bill Nichols, "algo semelhante àquele padrão inatingível, formado pela interação de todos os [seus] códigos" (Nichols, 2005, p. 50). Quando há narração, em geral a voz do filme e a voz do narrador se entrelaçam e aqui pensamos até o último instante serem a mesma coisa.

A subjetividade, o discurso direto livre transforma João Salles em personagem. Ele *é* (ou ao menos *está como se fosse*) João Moreira Salles discorrendo sobre o fracasso de seu primeiro filme e a partir daquelas imagens refletindo sobre seu comportamento e sobre a passagem do tempo. Como Santiago, está aqui para lembrar – memórias íntimas, lembranças daqueles dias de filmagem, lembranças de seu mordomo. É sutil, contido, sabe a hora de falar e a hora de calar.

Se move com desenvoltura pelos planos dos filmes. Faz referências às imagens e aos sons que coabitam o mesmo tempo-espaço que ele, seja para situá-los ("Este é meu primeiro roteiro de filmagem"), seja para questionar sua legitimidade ("Naquele dia, ventava realmente?"), seja para destacar um de seus aspectos ("o mais bonito é o que acontece depois de o plano terminar"). Essas referências tem uma quota na diretriz enunciativa de evidenciar o "caráter perspectivo da linguagem audiovisual" (Feldman, 2007), atestando "o constructo de seu material" (Silveira, 2007) e perturbando "a crença do espectador naquilo que está assistindo" (Lins, 2008, p. 142).

Mas a desconfiança que ele procura instigar é baseada em um desnudamento do que teria sido seu primeiro filme: as intervenções conscientes e intencionais no mundo

histórico pouco antes da filmagem, os modos como elas podem ser escondidas passando a impressão de que aquilo que se vê ocorreu naturalmente e, por último, o modo como apesar de tudo o cinema parece mesmo um meio mais propenso ao sonho.

O narrador existe, relata aquilo que apenas ele – entre nós – viveu e aponta suas desonestidades de forma dura e corajosa (nem tanto pelo que diz, é bem verdade, mas pelo que nos deixa ver pela incorporação dos planos residuais). No mesmo movimento em que perturba a crença do espectador, ganha sua confiança. Adiante abordaremos as questões que decorrem da não revelação da narração por parte do irmão de Salles. Por ora, mencionemos o importante papel que ela desempenha por se aproximar do que Chion chama de voz-eu.

A *voz-eu* "não é somente a utilização da primeira pessoa do singular", mas "sobretudo uma certa maneira de soar e de ocupar o espaço, uma certa proximidade à orelha do espectador, uma certa maneira de investir, a este, e de desencadear sua identificação" (Chion, 1993, p. 53)

> O cinema falante codificou os critérios de cor, de espaço, de timbre aos quais deve s curvar uma voz-eu para funcionar como tal. Esses critérios correspondem a verdadeiras normas, de onde se afastam raramente: normas dramáticas de interpretação, normas técnicas de registro. Elas estão longe de serem arbitrárias, e é suficiente que não se respeite uma delas para criar um problema na narração" (Chion, 1993, p. 54).

Para ser voz-eu e provocar uma identificação com o espectador, ela deve "ressoar em nós como se tratasse de nossa própria voz, como uma voz à primeira pessoa" (Chion, 1993, p. 54). Esses critérios seriam os seguintes: 1) "critério de *proximidade máxima* ao microfone, criando um sentimento de intimidade com a voz, de modo a que nenhuma distância seja percebtível entre ela e nossa orelha. Essa proximidade é experimentada através dos índices sonoros infalíveis, ou quase, de *presença* e de *definição* da voz"; 2) "critério de abafamento, de ausência de reverberação envolvendo a voz e que poderá criar o sentimento de um espaço onde ela será englobada. Como tal, para que a voz-eu ressoe em nós como nossa, ela não deve se inscrever em um espaço particular e sensível. Ela deve ser em si mesma seu próprio espaço. E é suficiente que a mixagem, por exemplo, manipule uma voz-eu em lhe acrescentando o eco artificial e em lhe colocando à distância, para que de *englobante* e *insinuante* como é uma verdadeira voz-eu ela se torne *englobada* e *distanciada.* Ela não é mais então um sujeito com o qual se identifica o espectador, ela é a voz-objeto que percebemos como um corpo no espaço" (Chion, 1993, p. 55); 3) "uma certa neutralidade de timbre e de acento, associada à uma certa discrição insinuante, é em

efeito normalmente esperado de uma voz-eu. Para que justamente cada espectador possa lhe fazer sua, ela deve se aproximar do que seria um *texto escrito que fala* no foro interior da leitura" (Chion, 1993, p. 57).

2.2.1.1.1 O MELODRAMÁTICO NA VOZ

Insiodiosamente, o filme urde uma narrativa melodramática. O silêncio do narrador a respeito da natureza do primeiro filme e de uma volta ao material bruto em 1998 se relacionam de forma clara: é pelo encobrimento desta que se opera a transferência da intenção documentarizante sobre Santiago, o que lhe permite que se procure razões para seu fracasso nos modos de convivência com seu mordomo durante as filmagens. A principal delas, pronunciada por João Moreira Salles em algumas ocasiões e sugerida pelo narrador, é o fato de não ter sabido ouvir seu personagem. Mas isto é apenas uma transferência auxiliar daquela principal, e valeria apenas para diagnosticar o fracasso de 1998, quando o material bruto resistiu a se conformar num filme biográfico mesmo com a inclusão de planos simbólicos.

O narrador afirma que não houve closes de Santiago. Durante o filme vemos um, rapidamente; mas os extras do dvd nos dão a ver outros, em que Santiago, descontraído, ri. Sobre eles, Escorel afirma na faixa-comentada que tentou encaixá-los de todas as maneiras mas que o filme os repelia. Naturalmente, não o filme, mas o sentido que se lhe quis dar (não caberia, de fato, no projeto do filme Santiago dando uma boa risada, seu rosto tomando quase a tela inteira). Isso atua como simbolização exacerbada da relação que houve – ou que se quer criar, na edição – entre os dois.

Algo semelhante acontece quando após mencionar como indício da distância que os separou durante a filmagem que aparecia ao lado de Santiago em apenas dois planos, o filme exibe apenas um fotograma de um deles e não daquele em Salles aparece de frente, batendo a claquete, mas outro, em que o diretor, de costas, encobre a visão de Santiago. Conforme observou Camila Fink,

> A imagem do diretor não aparece em nenhum momento, com exceção de uma silhueta encoberta pelo corpo de Santiago. Esta sutil cena é uma alegoria do conteúdo do filme: o diretor por trás de um objeto documental. (Fink, 2007)

Essa operação de encobrimento (da primeira intenção, de um retorno ao material[62], da ausência de closes, do plano em que aparecem de frente) é apenas um dos aspectos do (insidioso) agenciamento dos fatos em intriga e da caracterização dos personagens desenvolvido pelo narrador e pelo filme (embora, note-se, que a montagem inspire uma desconfiança em relação ao narrador, ao apresentar o close de Santiago, e que também o narrador faça o mesmo em relação à montagem, quando afirma que dois foram os momentos em que estiveram no mesmo planos).

Outra operação do narrador é aquela de jogar luz e sombra sobre certas atitudes, chamando atenção para o tratamento hostil à seu mordomo, e esquecendo de abordar aqueles em que o diretor foi mais acolhedor – não há qualquer menção ao fato de que foi Santiago que quis falar sobre o destino de seus papeis após sua morte, nem se dá qualquer importância ao fato de ter sido Santiago quem quis fazer a dança das mãos.

Outra utilização dramática e narrativa do narrador é informar que Santiago morreu pouco depois das filmagens. O diretor e seus editores afirmam, na faixa comentada do DVD, que a edição foi desobstruída quando eles deslocaram esta informação (antes passada ao final do filme). Acreditamos que aqui ocorra algo análogo àquilo que Walter Benjamin assim descreveu: "um homem que morre aos trinta e cinco anos aparecerá sempre, na *rememoração*, em cada momento de sua vida, como um homem que morre com trinta e cinco anos" (Benjamin, 1994, p. 213). Ou seja, com este deslocamento passamos a ver, de um lado, um homem morto e prestes a morrer, fraco, falando sobre suas memórias mais caras, com paciência (quase sempre) e com ternura pelo diretor a quem vemos, por outro lado, como um pobre diabo que foi insensível, quase cruel, apressado e petulante por não ter percebido o que agora sabe: o valor daquele encontro. Isso serve para caracterizar Santiago como um personagem ainda mais oprimido, ainda mais sem salvação; e também para caracterizar o entrevistador como um ser especialmente cruel, quando essa casualidade nada tem a ver com seu comportamento – estivesse Santiago vivo hoje e o comportamento seria o mesmo, mas consideravelmente atenuado.

Nota-se aí a estratégia narrativa melodramática da *antecipação.* Ela consiste em dotar o público de "um saber em relação aos caminhos do enredo que os personagens não

[62] Isso leva a uma percepção incorreta do dispositivo de filmagem. Pedro Butcher, por exemplo, escreve que "João não se limitou a entrevistar Santiago em seu pequeno apartamento no Leblon; ele também colheu imagens que "ilustrariam" o texto das entrevistas. Sua paixão pelo boxe, por exemplo, seria devidamente demonstrada por imagens de um boxeador exageradamente suado, filmadas em elegante preto-e-branco" (2013).

detêm" (Baltar, 2007, p. 126). Por referir à morte de um dos personagens, reforça as sensações de "tarde demais", "irreversibilidade", "impotência" que transmiste e que serão tanto mais comoventes quanto menos haja "dúvidas sobre a *direção diferente* que alguém gostaria de impor ao curso dos eventos" (Moretti *apud* Neale, 1986, p. 8). Como observamos, a auto-referência é marcada por uma contundente autocrítica do diretor (cf. Lins, 2008) e o arrependimento que ele sente por não ter compreendido a importância que aquela filmagem tinha[63].

Se o narrador parece promover uma análise auto-reflexiva e anti-ilusionista, ao revelar alguns dos segredos que cercam um documentário e expor a construção do filme, a desconstrução que faz da imagem e das operações não ultrapassa o limite que a levaria em direção à construção do filme. Não se aborda, por exemplo, o fato de se ter buscado uma composição sufocante para a fotografia de Santiago – composição que, talvez por não ser descontruída, agrega um valor simbólico ao personagem que Santiago desempenha. Em verdade, tampouco se aborda a discrepância entre as fotografias (amplas, claras, em movimento) da casa dos Moreira Salles e (estática, sufocante, escuras, saturadas, ilegíveis) de Santiago.

Presume-se que uma das razões para isso não ter sido abordado seja porque a dramaticidade do filme incorpora essa oposição, ainda que a ressignificando. Esses planos, tais como estão dispostos e introduzidos pelo narrador, expressam algo a respeito da relação entre Salles e Santiago. Nas palavras de Ilana Feldman:

> A presença pretérita de Santiago em estreitos cômodos de seu pequenino e povoado apartamento, por entre portas, maçanetas, cortinas, objetos pessoais e um relógio de corda, contrasta com a presença pretérita da mansão dos Moreira Salles na Gávea, em seus extensos espaços vazios e desabitados (2007**)**

Marcelo Coelho afirma que as imagens da casa, em que percebe "notas fundamentais de tristeza sem reparação", "reiteram discretamente" a nostalgia do personagem (Coelho, 2007) Assim descreveu sua percepção dela o escritor Bernardo Carvalho:

> O documentário começa com a imagem da entrada da casa vazia da família Moreira Salles, na Gávea. O lugar foi abandonado. Já não há ninguém, nenhum convidado ilustre nem nenhum cerimonial. O passado se perdeu e sobrevive apenas na nostalgia das imagens pouco nítidas de eventuais filmes caseiros com os pais e os filhos em torno da piscina - imagens que, na evocação implícita da perda, esboçam uma narrativa e

[63] Essa como as outras menções promovem *ressignificações* dessas e de outras imagens e sons do material bruto, como por exemplo a casa desabitada, que sob a influência das alusões à infância, à morte dos pais, ao envelhecimento adquire uma densidade distante daquela que se buscava quando queria transformá-la numa alegória nacional.

> lembram, embora com marcante diferença de classe, a série "Pictures from Home", do fotógrafo americano Larry Sultan. Agora, velho e aposentado, Santiago vive confinado num pequeno apartamento, cercado pelas montanhas de compilações sobre antigas dinastias que passou a vida copiando. É o que lhe resta. Memórias de gente a quem serviu ou com quem sonhou. Tudo é desilusão, decadência e morte. (Carvalho, 2007)

Através dela, sedimenta-se a simbolização exacerbada da relação entre os dois personagens e se desenvolve grande parte da *mimèsis 2*. A narração tem ainda outras propriedades que levantam questões de roteirização, ambiguidade e tom. Escolhemos por abordá-las apenas aos final da análise, quando os outros elementos do filme já tiverem sido discutidos.

2.2.1.1.2 SIMULAÇÃO DO DISCURSO-TEXTO DO PERSONAGEM

Antes, tentara-se compor um discurso-texto a partir das falas de Santiago. Isso se pode perceber quando Santiago ao responder uma pergunta de João dizendo "sim, claro que me espanta" é instado pelo diretor a lhe dizer isto, ou seja, dizer "Minha memória me espanta". O que se buscou durante aquela primeira filmagem foi justamente filmar Santiago como se o diretor lá não estivesse, como se não estivesse havendo um diálogo e um acordo entre eles, mas a pura exposição e memoração que Santiago fazia de sua vida.

Aqui poderíamos pensar naquilo que diz Edilene Matos, quando, ao falar sobre o cordelista Rodolfo Coelho Cavalcanti, afirma que "Voz é também corpo. Linguagem do corpo e, portanto, colocação em obra das sensualidades corporais. Tal como em Rodolfo, podemos dizer que em Santiago, e em muitos dos personagens de documentário, "o corpo participa da ação de dizer (...), desde a variação de tons da voz até a gesticulação corporal, que, no seu caso, se manifesta nos movimentos das mãos, nos meneios da cabeça, na curvatura do tronco (...)" (Matos, 2013, p. 2). Mas aqui a voz não está como "imersa no âmbito ilimitado e performático da linguagem oral", não é "puro presente, sem estampilha nem marcas temporais, sem mordaças, solta, livre e nômade, ao contrário da escritura que é finita, fixa e sedentária". Embora seja "Andarilha por essência" permitindo "modulações e articulações variadas, integrante que é de um contexto movente, cambiante, onde respiração, músculos e nervos continuamente se tensionam e distensionam" (Matos, 2013, p– 4). Logo se vê que o conceito de performance tem uma aplicação complexa para esse tipo de comportamento, porque embora por vezes Santiago se ponha a falar ao bel-prazer sobre determinadas coisas que lhe são caras (quando

começa a falar sobre cemitérios acaba falando sobre óperas), ele tem sua "performance" sempre cerceada e instável, porque sabe que a qualquer momento será interrompido. Por vezes, também, repete três, quatro vezes a mesma fala – sempre de modo diferente, claro está – e não porque queira, não porque busque fazê-lo melhor, mas porque o diretor imagina que de outro modo assim será.

A construção de sua atuação, por nós, é feita justamente ao vermos como se dá essa construção, como variam suas falas. Quando repete quatro vezes a descrição do seu canto das madonas, vai pouco a pouco falando mesmo delas mas faz questão de sempre, ao final, comparar Giotto à Bach.

A questão da performance é problemática no cinema. Mesmo em relação à narração talvez pudessemos lhe abordar. No entanto, extrapolaríamos nossos objetivos. Basta mencionar. Não obstante, há algumas semelhanças que essa noção pode ter com a situação do personagem em relação ao diretor, como por exemplo,

> A codificação simbólica do espaço se faz de movimentos corporais, cores, formas, tonalidades, vestimentas, que, somadas à voz, se projetam no lugar da performance. Estes componentes indicam outra qualidade: a presença viva do intérprete e do ouvinte, cujos corpos emanam gestualidades que redobram a fala cantada ou dita. 'Gesto e voz cimentam a unidade do jogo' (Zumthor, 1983, 201)" (Nunes, 1993, pp 90-91).

Não podemos pensar, por outro lado, e por esses mesmos termos, em performance do diretor; embora possamos notar a codificação simbólica que se faz nesse filme também pela utilização da voz – o fato de Salles não narrar o filme é significativo – não ocorre aqui a simultaneidade de transmissão e percepção, nem tampouco existe a presença do corpo. Como lembra Nunes, "Esta dissociação, Schafer (1991, 176) denomina esquizofonia, 'o corte livre do som de sua origem natural'. As mídias dispensam a presença física de quem fala" (Nunes, 1993, p. 91). Conforme Paul Zumthor, "O que ficou completamente perdido com o advento dos meios de comunicaão de massa foi a presença física, o peso, o volume real do corpo do qual a voz não passa de uma extensão" (Zumthor, 1954, p 62).

Quer dizer, podemos problematizar a noção de performance no documentário de várias formas: 1. Simultaneidade de emissão e recepção ("Quando a *comunicação* e a *recepção* (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo, temos uma situação de performance" (Zumthor, 1991; p.19); 2. Presença física do corpo; 3. No caso do narrador, ausência do corpo à exceção da voz; 4. A questão da presença, em dois níveis: sabemos que Santiago está morto, e sabemos que João não está ali, que aquela voz

sequer é a dele. E mesmo quando vemos Santiago em sua performance, tampouco vemos seu corpo, senão uma representação dele de acordo com as leis da perspectiva e com os enquadramentos que Salles lhe oferece.

2.2.1.2 DISCURSO-TEATRO (A VOZ DIRETA)

No pequeno apartamento de Santiago, em 1992, havia muitas vozes. O bulício da equipe, as últimas conversas de João Salles com Márcia Ramalho. Um alarido incomum ressoava por entre os objetos. Do silêncio de pouco antes, apenas permanecia o do velho Santiago – sentado numa cadeira na estreita cozinha à frente de quem o documentário se armava. As vozes rareavam, os equipamentos eram ligados e uma pergunta era feita. Então, o silêncio e a voz trocavam de corpo.

Santiago era o dono da única voz que importava ao filme. Mas o dono da câmera, o dono do microfone era João Salles – e a voz do dono é que comanda a câmera e o gravador. Por isso, 1) o microfone de Jorge Saldanha e a câmera de Walter Carvalho estavam voltados para Santiago (mas outras vozes por sua propagação desafiaram a direcionalidade do microfone e foram registradas: orientações, ordens, pedidos, negações); e 2) não foram ligados, a não ser por acaso, quando ele queria falar o que não lhe fora perguntado.

Um terço do que realmente impressiona em *Santiago – reflexões sobre o material bruto* se constitui da incorporação desses planos residuais, dos quais as vozes dialógicas e os gestos de Santiago são o núcleo essencial. O filme expõe, por elas, o que não deveria ser exposto.

No sentido da reflexividade, a voz é usada ou mostrada de modo mais claro naquela sua utilização mais comum do discurso no cinema, a saber: o *discurso-teatro*, "o diálogo entendido tem uma função dramática, psicológica, informativa e afetiva. (...) o texto entendido é um dos elementos concretos da ação sem poder sobre a realidade mostrada" (Chion, 1988, pp. 144-145). Esse categoria está representada no filme tanto no diálogo de Salles quanto na performance de Santiago em sentido estrito. Essa performance já haveria no filme inicial, embora ela se apresente em outros contornos justamente pela repetição do mesmo texto, ou ao menos do mesmo tema, em suas variações.

Diferentemente do que ocorre no cinema ficcional, ou romanesco, onde o discurso-teatro "reina sobre o som" condicionando "toda a mise en scène" (Chion, 1988, p. 145), no terreno do documentário é a palavra-texto que costuma ter uma leve supremacia. Os planos residuais além de situaram as respostas de Santiago em seu contexto, dando-lhe nova densidade, trazem o registro de suas hesitações, silêncios, uma risada, desconforto, o esforço e esmero de sua auto-representação. Expõem não só a atitude restritiva do diretor, mas, igualmente, aquilo que Santiago quer manifestar. É através deles que sabemos que gostaria de começar um filme com uma declaração, que chama João Salles de "querido Joãozinho" e que acha oportuno ler um poema que situa-o num grupo de seres malditos. O que lhe fora negado é de alguma forma restituído a sua representação.

2.2.1.2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENCONTRO

O documentário altera a realidade que pretende – se pretende – registrar. Essa alteração é comparável àquela causada pela presença em um meio social de alguém que a ele não pertence, como disse Eduardo Coutinho que, ademais, colocou, a partir de Ervin Goffman e David MacDougall, a questão de modo preciso, afirmando que "as pessoas são tão naturais quanto artificiais", que "uma pessoa assume dez pápeis diferentes no seu cotidiano", sendo o natural, portanto, uma "criação da mentira verdadeira" e que o documentário não pode filmar o real, mas "o encontro do cineasta com o mundo" (Coutinho, 2005, p. 119)[64].

Pode-se alterar esse comportamento de várias maneiras. Na filmagem documentária, se estabelece uma relação de poder específica (Bernardet, 2003, p. 218). É o documentarista que determina, embora não de modo absoluto, os termos da filmagem e em que grau a pessoa filmada poderá, a seu modo, alterar a realidade. Conforme Esther Hamburger, "diferentes filmes e programas de televisão, no registro da ficção e do documentário, expressam diferentes formas de 'apropriação dos mecanismos de produção da representação'" (2007, p. 197). Segundo a autora, há várias maneiras "através das quais

[64] Observe-se, ademais, aquilo que diz Pollak a respeito da não naturalidade de "contar a própria vida" (Pollak, 1992, p. 13). E, ainda, Godard, 1989, p. 67.

o ‘outro’, a respeito do qual o filme fala, participa da feitura – atuando, emprestando sua ginga corporal, participando da roteirização, criando a trilha sonora etc.” (idem). Essa “disputa pelo controle dos mecanismos de construção da representação” é uma “dimensão intrínseca do fazer documental” (idem, p. 214)

O encontro entre o documentarista e o documentado é um momento essencial para a realização do documentário e, como vimos, as formas como eles habitam o mesmo espaço, sua co-existência espacial, pode assumir diversas formas. Se nos filmes, como na vida, não existem regras (Godard, 1989, p. 34), o documentário pode ser o lugar por excelência dessa liberdade: cada cineasta e cada pessoa que aceitou com ele interagir – ou interagir para ele – vivem um encontro. Não é mais necessário ressaltar que o documentarista tem um poder – em última instância, o poder da câmera, que faz com que, o entrevistado nunca possa tomar “a palavra, a qual só lhe pode ser emprestada” (Bernardet, 2003, p. 218)

Mas aquele que aceita postar-se diante da câmera também tem o desejo de apropriar-se “do momento da filmagem como afirmação de si em consonância com a situação dialógica aí procurada; composição de um estilo, de um modo de estar e de comunicar” (Xavier, 2003, p. 171) e um poder – o cineasta, diz Xavier, “não é o pai, nem o patrão” – inegável, no desenrolar da conversa ou encenação, em sua capacidade dramatúrgica natural (cf. Sérgio Santeiro in Bernardet, 2003, p. 22) de representar-se a si próprio, o que pode levá-lo a transformar o curso do filme – caso o cineasta aceite – ou simplesmente a abandoná-lo[65].

Segundo Ramos, todos encenamos em todos os momentos de nossas vidas – mesmo quando estamos sozinhos (Ramos, 2008, p. 48). Em seu contato com a sociedade, em suas diversas instituições, o sujeito se vê engajado, cotidianamente, em representações, *mise-en-scènes* – é o que Comolli chama de *habitus*: “esse tecido estreito, essa trama de gestos aprendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas, a ponto de terem se tornado insconscientes” (Comolli, 2008, p. 84). Assim, diz Comolli:

> Todos aqueles que eu filmo já são atores e interpretados em outras *mise-en-scènes,* que precedem e, às vezes contrariam aquela do filme. As “realidades” não são apenas narrativas particulares aos grupos que as fabricam e as legitimam – a “realidade social”, a “realidade patronal” etc. Essas narrativas são também *mise-en-scènes*, verdadeiros rituais, em que os corpos e suas hierarquias, suas posturas, seus intervalos são frequentemente definidos. O cineasta filma representações já em andamento, *mise-en-scènes* incorporadas e reencontradas pelos agentes dessas representações (Comolli, 2008, p. 84).

[65] Desde que saibam, é claro, que estão sendo filmadas.

Mas na filmagem entra em jogo também um comportamento diferente, que baseia-se no sujeito filmado desejar *figurar* uma imagem: o que Comolli diz ser uma impregnação do filme, "no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (a cena)" (Comolli, 2008, p. 85. Dessas duas "forças", esse desejo e aquele *habitus*, compõe-se o que Claudine de France chama de *auto-mise-en-scène*:

> Noção essencial em cinematografia documentária, que define as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais. A *auto-mise-en-scène* é inerente a qualquer processo observado" (De France, 1982 *apud* Comolli, 2008, p. 82

Segundo Comolli, a *auto-mise-en-scène* está sempre presente no filme, mas em graus diferentes:

> Em geral, o gesto do cineasta acaba, consciente ou não, por impedi-la, mascará-la, apagá-la, anulá-la. Outras vezes, mais raras, o gesto da *mise-en-scène* acaba por se apagar para dar lugar à *auto-mise-en-scène* do personagem. Trata-se de uma retirada estética. De uma dança a dois. A *mise-en-scène* mais decidida (aquela que supostamente vem do cineasta) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar (Comolli, 2008, pp. 84-85.

É aí que situamos o que Xavier julga essencial para a entrevista:

> *O talento do cineasta é saber criar um vazio, digamos de tipo socrático, para fazer emergir a fala reveladora*, de auto-exposição e autoconhecimento, numa conversa em que a premissa decisiva é a da confiança. Embora seja ele, em última instância, a autoridade, deve-se produzir o senso partilhado de um "nós" que dê lastro substancial à troca, de modo a projetá-la no plano desejado, em que a entrega deve ir fundo sem nunca chegar a ser obscena. A postura dialógica espera que se elimine qualquer dimensão de ressentimento, de um lado, e de manipulação, do outro, fatores que travariam a relação e não permitiriam a identificação capaz de produzir um campo genuíno de experiência. Campo que está no ponto cego da ficção que trata das mesmas situações (e comunidades) quando as personagens são construídas de forma clássica (Xavier, 2003, p. 171.

No que tange àquelas que podem ter um lugar no documentário, Ramos propõe encenações de três tipos: a encenação-construída (é "inteiramente construída, com utilização de estúdios e, geralmente, atores não profissionais", havendo a dissociação-limite entre "circunstância do mundo cotidiano que circunda a tomada" (Ramos, 2008, p. 40), a encenação-locação (quando o cineasta pede ao ator social que desenvolva "ações com finalidade prática de figurar para a câmera um ato previamente explicitado" em uma

espaço fílmico homogêneo ao social (Ramos, 2008, p. 42) e, por fim, a encenação-atitude, ou *encen-ação* que "engloba uma série de comportamentos provocados pela presença da câmera e do sujeito que a sustenta", na qual

> (...) existe uma relação de completa homogeneidade entre o espaço fora-de-campo e o espaço fílmico. Os comportamentos detonados pela presença da câmera são os próprios comportamentos habituais e cotidianos, com alguma flexibilização provocada, justamente, pela presença da câmera e sua equipe (Ramos, 2008, p. 45.

Através desse encontro, suas encenações e do processo de montagem, o sujeito, ator social, torna-se a personagem de um filme, personagem sempre menos rica e complexa do que ela (Edgar Morin *apud* Lins, 2004, p. 42). Segundo Jorge Furtado,

> Um personagem é sempre uma simplificação, uma concentração de ações e palavras que o designe no interesse da narrativa. Na ficção esta simplificação é feita em parceria e cumplicidade com ator. No documentário, quase inevitavelmetne, a simplificação é feita sem que o "ator" tenha dela plena consciência (Coutinho et al, 2004, p. 109)

Quanto a estas questões é interessante mencionar a postura de Coutinho:

> A respeito da relação entre pessoa e personagem, ocorre algo interessante. Na filmagem, encontro-me com uma pessoa durante uma hora, sem a conhecer de antemão e às vezes nunca mais a vejo depois disso. E na montagem, durante meses, lido com ela como se fosse um personagem. Ela é, de certa forma, uma ficção, por isso a chamo de personagem, já que ela "inventou", numa hora de encontro, uma vida que nunca conheci. Se a filmo durante uma hora, ficam na edição final cinco ou sete minutos. Faço dela um concentrado daquilo que eu acho que é o melhor que ela possa ter. E ela só é vista como pessoa por problemas éticos e jurídicos (Coutinho et al, 2004, p. 121)

Esse modo de encontro no documentário de Coutinho, que usa "a câmera como um catalisador de um comportamento" (Coutinho et al, 2004, p. 119), e que mais interessa Consuelo Lins por produzir "um acontecimento especificamente fílmico, que não preexiste à filmagem" (2004, 12)[66] foi inaugurado por Jean Rouch em *Moi, un noir,* ainda antes do advento do grupo sincrônico leve[67]. Mas existem outras formas, evidentemente. Assim, enquanto os cineastas do cinema verdade buscam registrar a "autenticidade do vivido", a verdade desse encontro que gera uma situação nova, o movimento do cinema direto se detém na borda desse contato, buscando através de uma observação exaustiva

[66] cf. ainda Hamburger, 2005, p. 213.
[67] Denominação de Mario Ruspoli às câmeras leves e silenciosas, películas sensíveis a condições de luz mais baixas, gravadores magnéticos portáteis e sincrônicos que tornaram-se disponíveis em no final da década de 1950.

reproduzir de forma transparente "aquele mistério supremo, a realidade" (Leacock). Aqui, o contato existe, mas não há interação além da pura (mas não simples) presença da equipe.

Os encontros do cinema verdade, ao contrário, dotam seus filmes de um forte "senso de contingência vívida" (Nichols,1991, p. 47). A dimensão do *encontro* entre cineastas e atores sociais é ressaltada, as circunstâncias têm a potência de tomar cursos diferentes, de realizar metamorfoses – a mediação é aceita com entusiasmo e o cineasta se situa de forma explícita no mundo histórico: "não há um fosso entre um lado e outro da câmera, mas circulação e trocas" (Da-Rin, 2006, p. 153). Eduardo Coutinho, que buscou a influência dessa escola, afirma: "As condições da experiência fazem parte da experiência, essa é a regra" (in Lins, 2004, p. 177). Consuelo Lins discorre sobre isso no cinema de Jean Rouch:

> O que Rouch fazia de fato era problematizar a questão da verdade na tradição do documentário, dizendo que a verdade possível dessa forma de cinema é aquela que inclui a presença dos cineastas e revela as condições de produção. Não se trata, pois, da filmagem da verdade, como o próprio nome cinema-verdade leva a crer, mas no máximo de uma verdade do momento da filmagem, como também defende Eduardo Coutinho (Lins, 2004, pp. 43-44).

As possibilidades de auto-representação por parte das pessoas aqui são dilatadas: a interação é criada de maneira que haja espaço e tempo para as pessoas se expressarem, abrindo o filme ao acaso. Para Comolli a duração dos planos é fundamental para que se construa e se mostre a construção da *auto-mise-en-scène:*

> Quando um plano dura, ele dói. As pessoas rapidamente se conformam em regular e ajustar sua própria emoção a essa duração, em não entregar tudo de uma vez, em brincar com ela, em presenciá-la. É a isso que chamo de *mise-en-scène* – a dos sujeitos filmados. Hoje, o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a *mise-en-scène* deles. A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo qeu dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir. Eros, aqui também." (Comolli, 2008 p. 60).

Segundo Coutinho, o depoimento filmado continuamente é o "que permite grandes atuações, de ator mesmo. Quem lembra o passado é também ator. Aquele cara que fala dos cubanos [Duda, em *Cabra Marcado*] falou durante dez minutos, sem cortes. Guardei uns quatro. ... Procurei [preservar] o máximo possível o tempo real." (*apud* Lins, 2004, p. 53). Nada mais diferente do que aquilo que ocorreu durante o registro do material bruto, como já abordamos.

As questões que a variabilidade do encontro levanta são, pois, da ordem do espaço que se cria, e do estímulo que se dá às pessoas para que elas criem sua própria representação. Naturalmente, o cineasta é que terá a palavra final (embora em alguns casos, como *Eu, um negro*[68] a palavra do personagem chegue muito próximo da linha do fim).

Salles sugere que durante as filmagens houve uma intervenção excessiva, uma manipulação do mundo histórico (do pró-fílmico) em busca de cenas que melhor representassem um conceito ou uma ideia que ele tinha de seu personagem – podemos constantar, de fato, que houve um tolhimento excessivo de Santiago em sua auto-misè-en-scène.

Salles também questiona a legitimidade da filmagem, expondo a entrevista no que ela tem de perturbador para o desavisado espectador de documentários: a repetição de tomadas, a imposição de uma forma de responder que escondesse a pergunta e a seleção do material. Embora não difiram em essência da filmagem de Santiago, o caso da filmagem de sua casa as questões levantadas são bem mais simples: vemos como se deu a busca pela composição de quadro e sua consequente intervenção na disposição de objetos (a alteração do mundo histórico). Assim, como observa Pedro Butcher,

> [o filme passa a ser] feito daquilo que o projeto de 1993 jogaria no lixo, ou seja, o que está fora de campo. A voz do cineasta negando a Santiago os rumos que ele gostaria de ter dado à conversa -não raro de forma ríspida- tem um papel tão ou mais importante que a voz de Santiago (2013).

Segundo Consuelo Lins,

> [Ao incluí-los, Salles expõe] implacavelmente, o que percebeu ao rever o material de 1992: o quanto se manteve distante de Santiago ao longo dos cinco dias de filmagem, o quanto impôs a ele uma idéia prévia de filme, o tanto que não entendeu o que de fato importava naquele reencontro. Uma compreensão que se deu, de certa maneira, tarde demais. Santiago morreu e o que foi filmado não pôde ser mudado. (Lins, 2007)

Ela complementa sua impressão de como se deu a filmagem, que não perde seu valor apesar da autora enunciá-la a partir da versão do narrador:

> Nos deparamos com um diretor por vezes déspota, irritado, apressado, incapaz de estabelecer uma efetiva interação com Santiago, que tenta a seu modo acertar e fazer aquilo que o diretor quer. "Santiago vai de novo, não olha para a gente não. Não olha!" diz Salles em uma das seqüências, ou ainda: "Fala logo que estamos com um pouco de

[68] *Moi, un noir.* Jean Rouch, França, pb, 70 min, 1958.

> pressa". É preciso dizer que raras vezes na história do documentário um cineasta ousou explicitar de tal maneira segredos que ficam, na maior parte dos casos, para sempre perdidos no material não usado dos filmes.
>
> A montagem extremamente hábil realizada por Eduardo Escorel e Lívia Serpa chega a inserir quatro repetições de uma mesma fala do mordomo, mantendo hesitações e silêncios, intensificando o desconforto tanto do personagem quanto do espectador. São momentos em que opressões vividas pelo mordomo ao longo da vida parecem se manifestar de forma mais contundente, e é isso que constata Salles, ao dizer, perto do final do filme: *"Durante os cinco dias de filmagem eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo"* (idem, ibidem)

Quando filmadas, aquelas imagens obedeciam a uma intenção fílmica particular. Pela análise da voz – residual ou intencional – podemos apreender algo sobre o processo de realização e sobre Santiago.

O que está em jogo aqui, bem como no questionamento das imagens que o filme empreende, não é um lamento ou uma tentativa de representar Santiago tal qual era, de criar através de uma representação um seu duplo (como sugere Eduardo Valente, 2013): Salles sabe que "Todo documentarista acaba traindo seus personagens de uma forma ou de outra" (2007), que é inevitável transformar o documentado em personagem, simplificando a riqueza de sua vida em um retrato que não pode dar-lhe conta. O que João lamenta é ter produzido uma imagem *injusta* e tenta produzir uma que renda a ele mais *justiça*, que seja mais *verdadeira*: ainda representado, mas agora mais distante do papel que João queria atribuir-lhe em 1993.

Se pode-se argumentar que, no entanto, ele está ainda bastante próximo da ideia de João quer fazer-lhe e que só esta sua concepção foi alterada, e não sua forma de imposição, é preciso, por outro lado, ressaltar que Santiago emerge no e do filme mais ambíguo e impreciso, e, ainda, que a ambiguidade e questionamento do filme como forma de representação legítima ocorre tanto no questionamento das imagens antigas quanto na inserção de falácias no discurso fílmico, que evidenciam o dispositivo de representação.

Já discorremos sobre a voz de Santiago e sobre suas narrativas em nosso primeiro capítulo. Abordaremos agora as vozes residuais.

2.2.1.2.2. RESÍDUOS (CONSTITUIÇÕES E SIGNIFICADOS EM RELAÇÃO AO PRIMEIRO PROJETO E AO FILME)

Sons residuais chamam atenção para as circunstâncias da filmagem. Expondo o que deveria ser excluído, João expõe um encontro que não queria mostrar-se como tal. Em 2005, a mediação foi aceita com entusiasmo em seus múltiplas possibilidades.

A voz de João Salles o traz para a margem do filme e salvo uma ou outra vez o situa no espaço cuja prolongação coincide com a do espectador. Onde estamos, ele esteve: de frente para Santiago. Como nos documentários de Eduardo Coutinho, as condições da experiência – que fazem parte dela, como observou o documentarista (cf. Lins, 2004, p. 177) – passam a ser perceptíveis elementos em sua configuração representacional.

Conforme Nöel Burch, toda voz contígua remete ao fora de quadro (1992, p. 48). Em *Santiago – reflexões sobre o material bruto* ela cria o que Michel Chion definiou como o *fora de campo ativo,* caracterizado por colocar "questões (...) que apelam por respostas no campo", a parte visível, e incitam o olhar daquele que o habitam (Chion, 1997, p. 75).

Houve um diálogo, e que diálogo houve – em geral marcado pelo autoritaritarismo do dono da casa, da câmera, da bola. Um autoritarismo que nasce de decorre da busca pela conformação de Santiago a um papel determinado em um filme idealizado. Em nome dele, veta palavras e meios ao homem que tem diante da câmera – mas se os tolhe, por vez o talha e as repetições em que insiste servem como adesão e em momentos ainda mais raros acolhe, seja por generosidade, seja por impaciência, para tocar adiante a produção.

Esse diálogo tem essa orientação. É o diálogo do homem com poder e do homem sem poder, um diálogo que diminui quase a um grau zero alguns os aspectos do documentário valorizados pelos cineastas do cinéma vérité francês e por Jean-Louis Comolli: a possibilidade de se criar situações em que as metamorfoses se instaurem, de alargar os limites para que os homens diante da câmera construam sua auto-representação, situações de risco.

Uma das orientações do diálogo é excluir das respostas de Santiago quaisquer indícios que possam deixar perceber estímulos externos que as motivem. Ou seja, fazer com que o diálogo passe por monólogo. Temos uma demonstração de como essa voz poderia se tornar contínua na sequência de montagem remanescente de 1998, embora ela já obedeça a outro projeto.

Em um momento do filme João Salles pergunta a Santiago se sua memória o espanta e este responde "*Sim, claro que me espanta*". Insatisfeito com a resposta que se mostra a si como tal, João insiste: "Fala, fala isso pra mim". Agora o gesto que revela o diálogo e as condições de filmagem é o mesmo que as trai, na medida que subvertem sua

motivação. A edição joga luz pelo som sobre a presença do diretor e sua qualidade, aquilo que seria relegado às sombras e às anedotas. Percorre-se uma distância diametral: das ausência à presença pelo som e pelas respostas. Nesse trajeto, a hierarquia que haveria de ser apagada torna-se tema do filme, como observou Cézar Migliorin (2013).

2.2.1.2.2.1 A DIMENSÃO TÉCNICA

Enquanto entendemos sem dificuldade a voz de Santiago, com um volume e uma correspondência adequada, as demais vozes são tão débeis que por vezes geram desconforto e até um sentimento patético poderia advir de sua autoridade, não fosse pela pronta obediência dos ruídos em se encerrarem e do personagem de voz.

Isso se dá pelos efeitos de acústica espacial, que passam o "sentimento de uma distância entre a fonte e o microfone, e presença de uma reverberação característica denunciando o som como produto em um espaço concreto" que também contribuem para a materialidade do som (Chion, 1997, pp. 99-100). Sobre isso, Nöel Burch diz:

> Outro parâmetro essencial do som é a *presença do microfone.* A distância aparente entre a fonte sonora e o microfone (ou, mais exatamente, entre essa fonte e o alto-falante, geralmnet elocalizado atrás da tela), é determinada pela associação de efeitos sonoros bastante complexos, dos quais a ressonância, ou 'eco', é o mais importante. As possibilidade de inter-relacionamento estrutural entre o espaço sonoro e o espaço visual são evidentes, e disso encontramos, no cinema atual, exemplos bastante significativos (Burch, 1992, p.119)

Isso acontece pela direcionalidade do microfone e por sua posição, de onde esteve apontado para a boca de Santiago. As outras vozes chegam a ele, se se pode dizer, de forma oblíqua, percorrendo um caminho mais longo até chegar a zona que toca sua sensibilidade. Tudo isso é percebido pelos índices sonoros materializantes ("tudo aquilo que na emissão sonora reenvia a materialidade da causa" (Chion, 1995, p. 189)) consequências dos efeitos de acústica espacial, que geram o "sentimento de uma distância entre a fonte e o microfone, e presença de uma reverberação característica denunciando o som como produto em um espaço concreto" (Chion, 1997, pp. 99-100).

Embora permaneça excluído do campo visual e sonoro, o microfone rompe uma barreira e passa a ter um papel no que Michel Chion chamou a "*representação mental* do espectador" (1997, p. 82): percebendo a mediação do aparelho e, mais que isso, as

premissas e consequências de sua operação no registro sonoro que promove (Altman, 1992, p. 12 e p. 23).

No contrato audiovisual, a dosagem desses índices sonoros materializantes – uma dosagem que se controla, seja na fonte, pela maneira de produzir os ruídos na filmagem enquanto se lhes registra, seja na montagem e em sua pós-sincronização – é um meio eminente de mise en scène, de estruturação e de dramatização (Chion, 1997, p. 98)[69]

> Uma das características marcantes do cinema documental contemporâneo é a problematização do próprio filme, enquanto fato, no domínio da linguagem. Sabemos que aquilo a que assistimos é uma construção da realidade. Para isso, diretores consagrados a novos nomes tem adotado a reflexividade.
>
> A necessidade de revelar as modificações que o equipamento e a equipe técnica produzem sobre os eventos, a invasão da privacidade, a diferença entre a expectativa da objetividade e a visão subjetiva do realizador, as implicações ideológicas do documentário e a responsabilidade do cineasta frente ao público faz com que os filme se tornem Auto-Reflexivos. (Vieira, 2006, p. 6)

Revelando que o processo de gravação sonora não é uma captura inocente e que o som que ouvimos traz sempre algo "do processo registro superposto ao evento sonoro em si" (Altman, 1992, p. 26), sendo um produto final de uma cadeia de produção de um registro em dadas condições e não a realidade ou, melhor dizendo, um "produto que é uma realidade específica" (Chion, 1997, p. 89).

Essa exposição das circunstâncias de filmagem pelos planos residuais também tem outras consequências. Logo na primeira sequência da entrevista Santiago interpõe apressadamente em seu relato sobre a infância duas orações católicas em latim. O diretor corta e pede que ele as recite novamente, de mãos juntas encostado à parede. Em duas outras ocasiões Santiago repete três, quatro vezes uma mesma frase ou descrição.

Como dissemos, esse tipo de desnudamento – juntamente com o tom e o discurso do narrador – gerou uma forte polarização crítica. Fazendo parte da autocrítica de Salles para demonstrar o modo como se comportara então, a um só tempo dota a representação de Santiago de características que estariam ausentes se apenas uma das tomadas fizesse parte do filme. As apreciações críticas se opõem tanto na valoração de suas motivações, quanto na percepção de suas consequências. Em geral, aqueles que vêem na atitude de João Salles uma corajosa autocrítica pensam que a representação de Santiago é fortalecida tanto pela exibição das constrições a que ele estava sujeito quanto pelo que se mantém e

[69] Cf. Chion 1997, pp. 81 e 100 e Chion, 1988, p. 143.

o que se altera de frase a frase: quando por quatro vezes descreve o canto de sua casa onde há reproduções de madonas de artistas renascentistas, distribui os adjetivos com alguma variação, mas sempre, ao final, compara a importância de Giotto para a pintura àquela de Bach para a música. Essas repetições e suas variações chamam atenção para as qualidades do depoimento oral, já que a voz "expressão fluida, contínua" se opõe à rigidez descontínua da escrita (Chion, 1993, p. 14) e valorizam a habilidade expressiva de Santiago.

De outro lado, os que julgam a atitude de João Salles algo narcisista e desinteressante, apontam uma traição ao personagem que tem seu esforço para forjar sua representação dentro daquele ambiente anulada – de tal forma que em nada contribui para ele e até o ridiculariza. Sobre o riso que algumas sequências provocou em alguma plateia, Migliorin afirma ser perturbador pois "é provocado por um procedimento singelo e que faz parte da auto-crítica de João Salles. Deveríamos então rir de Salles, mas não é o que acontece. Se em 92 Salles fazia Santiago falar o que ele queria, hoje ele o faz falar essas mesmas coisas várias vezes" (Migliorin, 2013).

Será preciso voltar a isso mais tarde, mas desde já convém anotar alguns bons serviços prestados por esses procedimentos. Algo do que João Salles impediu que seu mordomo dissesse podemos ouvir ou adivinhar pelo que fica: quis iniciar as filmagens assim: "Con esta pequeña declaración que voy a fazer con todo carinho"; quis referir-se nominalmente a seus patrões e ao diretor como "querido Joãozinho"; quis ler um poema que o situava num grupo de seres malditos. Essas declarações, bem como as restrições, negações e a falta de tato e delicadeza do documentária, por vezes evidente, só chegam a nosso conhecimento a partir deles.

A inclusão da voz residual contribui para que Santiago deixasse de desempenhar o papel que lhe estava reservado em 1992. Esse papel já havia sido abandonado seis anos mais tarde, é verdade. Agora, também o segundo papel é deixado de lado e ele passa a ser um sujeito de prodigiosa memória, com uma história singular e uma sensibilidade desenvolvida que participa de um documentário realizado pelo filho de seu patrão. Mas, já que a representação de Santiago não se altera apenas por isso, nem é motivado apenas para que autocrítica de João Salles seja mais contundente, ainda não é o momento de explorarmos a fundo essa transformação.

Essa voz é incorporada não apenas para desnudar o filme anterior, mas também como elemento estrutural de *Santiago – reflexões sobre o material bruto* que, com ela, segue a sedimentação representativa das relações que promove.

Dissemos que a incorporação dos planos residuais desvelou algumas circunstâncias da filmagem. Mesmo que isso passe a impressão da realidade, e por vezes cause uma estranha sensação como se lêssemos às escondidas um diário íntimo, vemos apenas aquilo que dele foi publicado[70]. Do que vemos e ouvimos não podemos tirar tantas conclusões generalizantes. A organização dramática do filme, a valorização de certos momentos significativos ou meramente casuais é outro elemento a colorir as vozes que ouvimos – ao lado da reflexividade de que elas dotam o filme.

Santiago – reflexões sobre o material bruto se estrutura numa narrativa insidiosa com características ao melodrama, como vimos. Tomemos a primeira palavra que ouvimos João Salles falar no set de filmagens, pouco depois do narrador atestar que aquele era o primeiro plano do filme: - *Não*. Ou, como escreveu Ilana Feldman descreveu, "um inequívoco 'não!'". A tela ainda estava negra, naquela busca pela sincronicidade do gravador (acionado inadvertidamente) com a câmera ainda desligada.

> Não é à toa que João Moreira Salles inicia seu filme com uma recusa a um pedido de Santiago, ex-mordomo da família Moreira Salles e, a princípio, protagonista do filme. Não é à toa que inicia seu filme com uma negativa. Em "Santiago", o filme, assim como em Santiago, o personagem, o que ele não-é é o que mais é nele. (Feldman, 2007)

Feldman percebe a força dramática que a posição deste plano tem, embora também possa ser percebida como casual, já que seria o primeiro registro. O "não", primeira palavra, simboliza a relação de poder (negativa) entre documentarista e personagem. Colocada como primeiro plano opera uma presentificação do "que ainda está por vir na narrativa", característica de narrativas melodramáticas anotada por Mariana Baltar (2007, p. 126). Se se tratasse de uma ficção, o *Não* poderia ser forjado para tal presentificação. No caso de um documentário também pode, é claro, mas não perde a casualidade do instante: suponhamos, com o perdão das suposições, que Santiago perguntasse: - *Márcia, é para deixar a porta do armário atrás de mim aberta?* Salles nada lhe responderia, ou diria um, desta vez, equívoco – *Sim.* O fato da primeira palavra registrada ter sido este "Não" não quer dizer, em si, nada. O acaso a que o filme abrira suas janelas, é aqui usurpado.

O mesmo narrador que sublinha aquele ter sido a primeira tomada e portanto a primeira palavra chamará nossa atenção para o fato de sequer ter ligado a câmera quando

[70] De outro lado, Salles demonstra, ao exibir aquilo que teria sobrado da primeira montagem, a impressão de realidade. Sobre isso, cf. Gorbman, 1989, p. 43.

Santiago quis declamar o poema em que se situava num “grupo de seres malditos”. Desta vez, é sem dúvida significativo e nada casual. Uma negativa inequívoca que veda ao homem diante da câmera que a forjadura de sua representação. Mas da mesma forma que o narrador procura nos deixar cientes do que Santiago não diz, devemos estar atentos ao que o narrador silencia.

Quando Santiago discorre sobre o destino de seus papéis após sua morte, fazendo um testamento dissimulado, com atenção pode-se notar que não foi João Salles que lhe pediu que o fizesse – consentiu. Como consentirá em gravar as mãos de Santiago numa dança bastante bonita.

Esse procedimento de jogar luz sobre determinadas atitudes, delegando suas contrárias à escuridão revela a potencialidade de uma síntese expressiva e dramática pelo filme. O narrador já fizera uso delas quando afirmou não haver nenhum close do rosto de Santiago e Salles, quando resolveu exibir apenas um fotograma de um dos planos em que aparece na mesma imagem que seu mordomo, também.

Se esse tipo de procedimento é legítimo num documentário, é uma boa questão. Talvez profícua, talvez enredadora. Trata-se de um filme, ora. E aqui, tratamos de demonstrar que os planos residuais, aqueles que desvelam as circunstâncias da filmagem, são também aqueles que a representam dramaticamente. Nota-se a coexistência de estratégias no filme e o modo como podem, por uma nova falsa transparência mediadora, ocultar o modo de produção do filme que estamos de fato vendo.

Essas utilizações que viemos descrevendo contribuem, sem serem individualmente suficientes, para outra estratégia melodramática empregada pelo filme, aquela que “articula um efeito metafórico de ‘presentificação’ dos elementos chaves da narrativa, quase que numa estrutura de substituição dos conflitos e valores em símbolos apresentados no filme com uma obviedade estratégica e produtiva” (Baltar, 2007, p. 122), a que se refere por *simbolização excessiva.*

Desde o princípio, João Salles e Santiago são colocados em lado opostos. Em parte, essa caracterização expressa o que houve: o homem da câmera *vs.* o homem diante da câmera, o homem que serve o homem que é servido. As propriedades materiais do primeiro registro são incorporadas pela narrativa: Santiago é o homem que percebemos no meio de um enquadramento sufocante, o jovem João Salles o homem de voz fraca e débil, na borda, uma variação menos potente do ser acusmático (mas agora, para o espectador, e não para o personagem, que o vê), com o poder de mandar naquelas imagens naquele instante, mas aquele que já não tem qualquer poder, aquele ser meio ridículo em

sua aspiração de poder e na imagem que tem de si, o ser que no limbo: como se a luz projetada sobre a tela negra quando a câmera é ativada não o alcance. Por um jogo de oposições, crueldades e benevolências o narrador também se aproveita das propriedades do primeiro registro em sua coragem, honestidade, autocrítica, lucidez e sensibilidade.

Mas muito disso, dessa representação daqueles que foram e são, se dá pela seletividade do material e sua organização, de todo inevitáveis, mas também de todo orientadas.

Embora as comunicações entre equipe documentarista e personagem (desvelando como se deu aquela relação e mais), o já abordado conteúdo dos "monólogos" de Santiago e a narração que além de relatos memorialísticos e de reflexões sobre o documentário estruturam parte da apreensão fílmica ocupem um lugar central no filme, os outros elementos sonoros desempenham papeis estruturais importantíssimos também, muitas vezes sendo responsáveis por calar essas vozes e dotar os personagens de caracteres que sua auto-representação vocal + sua imagem não poderiam fazer[71].

2.2.2 A MÚSICA E AS MÚSICAS

Já mencionamos: no cinema escuro, o filme começa em música. Enternecedora, a melodia acompanha toda a primeira sequência. O narrador logo irá se referir à ela quebrando uma identificação e encaminhando outra. Essa duplicidade funcional da música, retórica e emotiva, caracteriza *Santiago – reflexões sobre o material bruto*.

Ao contrário de *Entreatos* e *Nelson Freire* nos quais as únicas músicas são aquelas que se executam ou se reproduzem *in loco*[72] (cinema direto + dogma 95) – sentido expositivo, e também de *Notícias de uma guerra particular* no qual as únicas músicas são aquelas cantadas pelos entrevistados e outra evidentemente utilizada para tensionar a representação da subida da polícia ao morro Dona Marta, João Salles utiliza criativamente

[71] O terceiro tipo de discurso descrito por Chion é o *discurso-emanação*, que ocorre onde "o discurso não é forçosamente entendido (...) e sobretudo onde ele não está ligado ao coração e ao centro do que nós podemos chamar de *ação* em sentido amplo" (Chion, 1988, pp. 149-150). Ele ocorre em *Santiago – reflexões sobre o material bruto* aqui e ali, comumente quando a câmera sequer está ligada, e ouvimos contra uma tela negra a equipe acertando seus detalhes técnicos ou não ouvimos senão enquanto rumor. É importante como índice da presença da equipe; junto ao enquadramento sufocante, tem uma função similar embora obviamente excluida no primeiro filme.

[72] É o som *sur las ondes*. Lula ouve Zeca Pagodinho, Nelson Freire coloca um cd de Ioná Magalhães e assiste, na televisão, uma apresentação sua aos 21 anos e a um fragmento de *Ao compasso do amor (* (You'll never get rich, Sidney Lanfield, EUA, 88min., 1941). Uma exceção: o bloco intitulado "autógrafos" de *Nelson Freire.*

as músicas, sempre com função estrutural, narrativa e retórica. Há que se notar que nenhuma menção relevante a isso pode ser encontrada nas numerosas críticas consultadas durante esta pesquisa.

O filme começa em música dolente que provoca uma comoção no espectador. O efeito logo se quebra, o narrador se refere ao filme e a ela e se apresenta. Enquanto narra, a música permanece. Nada é gratuito em *Santiago – reflexões sobre o material bruto.* As reflexões sobre (em cima e não a respeito) da música "que só conheci mais tarde", diz. Possivelmente na filmagem de *Nelson Freire,* em que ela é a primeira música executada, logo após a insistência do maestro para que o pianista desse um docinho de côco para a plateia. Depois, a música será tocada mais uma vez. É por seu piano que soa pelo cinema as notas da *Melodia* de Gluck. É uma pista.

Quase todas as músicas de *Santiago – reflexões sobre o material bruto* têm essas características: envolvem o espectador, influenciam sua percepção dos planos ao mesmo tempo que passam informações sobre os personagens envolvidos na trama e apontam, de modo mais ou menos sutil, para as operações de tessitura fílmica.

É uma característica singular, pois quando não motivado por intenções satíricas, a reflexividade, a auto-referência, a metalinguagem se opõem ao envolvimento emocional do espectador que, construído por uma série de operações imperceptíveis, costuma valer-se especialmente da música.

Conforme Michel Chion, ao invés de acompanhar o filme, como comumente se pensa, a música "co-irriga-o e co-estrutura-o". Irrigar significa aí "um princípio de animação dinâmica, de criação e manutenção de uma energia", enquanto estruturar é uma noção ligada ao "caráter intermitente da música no cinema" – embora ela "pontua constantemente, destaca, sublinha" mesmo nos filmes em que sua presença é constante (Chion, 1995, pp. 215-216)

Se se quiser traçar uma hierarquia dos sons em *Santiago – reflexões sobre o material bruto,* a voz estará em seu topo. Mesmo que ele não seja exatamente vococentrista: ele favorece a voz ao lhe colocar "em evidência" e lhe isolar "dos outros sons", tanto durante a filmagem (Chion chega a dizer que "a tomada de som (...) é quase sempre, de fato, uma tomada de voz") quanto durante a edição, mesmo que aqui ela não seja tratada "como um instrumento solista do qual os outros sons, músicas e ruídos, não serão senão o acompanhamento" (Chion, 1997, p. 9). Mesmo que haja em *Santiago – reflexões sobre o material bruto* o verbocentrismo (quando a inteligibilidade das palavras

é o que mais importa, cf. Chion, 1997, p. 9)[i], as músicas desempenham um papel fundamental.

Um filme é "um conjunto solidário e não hierarquizado, onde é absurdo atribuir a um elemento qualquer um papel dominante sobre os outros" (Chion, 1995, p. 215). A música é responsável, junto com os outros elementos, pela estruturação e irrigação do filme, segundo Chion (1995, p 215-216). É o que Gorbman define quando diz que a música tem uma função conotativa [o espectador recebe a história através de sistemas conotativos], sendo semelhante, neste aspecto, a iluminação, ao posicionamento da câmera, a edição e a atuação. Distingue-se desses outros elementos, no entanto, por ser ouvida e não vista. [Gorbman não considera a parte auditiva da atuação e da edição]. (Gorbman, 1987, p. 11) Nos termos de Chion: Como afirma Chion, "A música nao se contenta em acompanhar o filme, ela frequentemente o 'co-estrutura': quero dizer, ele contribui, com os outros elementos, *à scander* a forma geral pelo lugar determinante de suas intervenções" (Chion, 1995, p. 213). Segue

> Se considerarmos que um filme é, em sua base, uma reunião de elementos circulantes que, graças à natureza rítimca do cinema, podem passar do som à imagem, do real ao imaginário, a música aparecerá então como um material privilegiado dessa circulação. Ela é o elemento do film mais suscetível de comunicação mais flexível e mais imediata com os outros. Desatada das contingências 'realistas', ela não tem que justificar sua ocorrência por artificios de apresentação (...). Sua intervenção pode se reduzir a um acorde, a alguns segundo, a alguns minutos *ad libitum.* Seu nível sonoro – e então sua presença, sua importância sensitivel em relação aos outros elementos de ação, de diálogo, de ruidos, dentro do filme – é modulável de modo tatalmente livre e desatado de toda regra de coerência 'diegética'. É, enfim, em sua natureza, o elemento mais plástico da arte cinematográfica (Chion, 1995, pp. 214-215).

Uma de suas formas de co-estruturação do filme, nos parece é o modo como ela se relaciona com os outros elementos sonoros. Devemos mencionar que a música tem um papel especial na construção da manipulação do espectador. De um modo geral, por não haver uma verdadeira cultura auditiva "o som é, mais que a imagem, um meio de manipulação afetiva e semântica insidioso" (Chion, 1997, p. 32). A música desempenha sua função com mais simplicidade. E isso porque "Não obstante a música fílmica possuir inegavelmente sua própria lógica interna, ela sempre carrega um relacionamento com o filme em que aparece" (Gorbmam, 1989, p. 14)

Falar apenas em *paralelismo* [semelhança] e *contraponto* [contradição], tal como Kracauer, é para ela limitado: o que há é uma *implicação mútua*. Em primeiro lugar, porque a música ajudaria a definir a imagem (em geral polissêmica); em segundo lugar, pela questionabilidade do ato de igualar ou diferenciar "informações transmitidas por

mídias diferentes" (Gorbman, 1989, p. 15). A montagem dos elementos, intencional ou não, gera significados: "imagens, efeitos sonoros, diálogos e músicas são virtualmente inseparáveis durante a experiência expectatorial": formam uma (Gorbman, 1989, pp. 15-16).

Segundo Chion, "existem duas maneiras para a música criar no cinema uma emoção específica, em relação à situação mostrada": pela empatia "a música exprime diretamente sua participação à emoção da cena" ao revesti-la "em função de códigos culturais de tristeza, alegria, emoção e movimento", ou pela via contrária, quando "ela exibe uma indiferença ostensiva frente à situação, ao se desenrolar de maneira igual, impávida, inelutável", indiferente à cena mostrada. Chion fala no primeiro caso de música empática e no segundo de anempática, com um *a* privativo (1997, p. 11). Há ainda músicas que tem "seja um sentido abstrato, seja uma simples função de presença" sem nenhuma "ressonância emocional precisa" (Chion, 1997, p. 12).

Quanto à caracterização dos personagens, espaços e tempos, a música "permite caracterizar o meio onde se desenrola a ação, a classe social a que pertence o protagonista" (Chion, 1995, p. 242). Isso porque "Cada objeto, cada elemento de situação possui em efeito no cinema uma ressonância simbólica estereotipada, da qual não é fácil se livrar" (Chion, 1995, p. 243). A música pode promover diversos tipos de continuidade entre as imagens: temporal, temática, dramática, rítmica, estrutural e outras. Em todos os casos, a música funciona como um tecido que conecta, um provedor não representacional de relações, entre todos os níveis da narração.

> A música se comporta sinergicamente nos filmes. Mude a banda sonora, e a banda de imagem será transformada. Estudando as funções da música no cinema narrativo necessariamente envolve estudar, como primeiro passo, suas relações com outros elementos no sistema textual. Subsequentemente, podemos aprender mais sobre a música do filme através do exame de seus sistemas contextuais do que pegando a história e as condições da espectatorialidade (Gorbman, 1987, p. 32)

Claudia Gorbman percebe que a música não-diegética e a cena se influenciam mutuamente primeiro porque ela ajuda a definir as imagens em geral polissêmicas, em segundo lugar por não se poder igualar ou diferenciar "informações transmitidas por mídias diferentes" e, finalmente, por qualquer música poder acompanhar qualquer filme – ocasionando, por certo, outras implicações. Assim, a música é sentida em associação

com os eventos aos quais é simultânea e se comportará, sempre, "sinergeticamente nos filmes" (1987, pp. 15-16). Trata-se do valor agregado.

Vinte anos depois de seu livro clássico, Gorbman escreveu um artigo afirmando que sua análise se restringia em grande parte aos cinemas hollywoodiano e aqueles por ele influenciado. Em filme melomaníacos "[o céu é] o limite com respeito às possíveis relações entre música e imagem e história" (Gorbman, 2007, p. 151). Tais possibilidades foram bastante exploradas por João Salles e seus editores.

O estudo da música no cinema gerou um vocabulário próprio. Johnny Wingstedt (2005), a partir das obras de Oliver Virtouch, Aaron Copland, Annable Cohen e Richard Davis identificou cerca de quarenta funções musicais narrativas, agrupadas em seis diferentes classes: emotiva, informativa, descritiva, guia, temporal e retórica[73]. Apenas as funções descritiva e guia não ocorrem aqui[74]. A emotiva, informativa e temporal são universais no cinema. A retórica marca quase todas as músicas deste filme.

Sua conceituação se revela particularmente interessante e útil para nossa análise das músicas, o que se explica por percebemos que em *Santiago – reflexões sobre o material bruto* elas têm, simultaneamente, diferentes funções, embora apenas uma delas costume ser dominante: a emotiva.

Essa função costuma ser "ingrediente fundamental da estrutura narrativa" dos filmes, tal como acontece aqui. Wingstedt afirma que, embora se saiba que "fatores especificiamente estruturais musicais – tais como articulação, intervalo melódico, ritmo, sonoridade, modalidade, registo ou factores rítmicos – correspondem a certas emoções humanas", a natureza da emoção transmitida será resultado da interação da música com os outros elementos narrativos (2005, p. 6).

Nas palavras de Gorbman, a música não obstante "sua própria lógica interna" mantém uma "relação sinérgica com os outros canais do discurso fílmico" (Gorbman, 1987, pp. 14-32) e só assim adquirindo significados. Claudia Gorbman percebe que as músicas podem ter três níveis de significados no discurso organizativo de um filme. No primeiro nível, a estrutura musical prevalece (código musical puro); no segundo, a música

---

[73] Seguimos a tradução dos termos de Wingstedt para o português empreendida por André Baptista e Sergio Freire (2006).

[74] As terceira e quarta classes, a descritiva e a timoneira, não acontecem em *Santiago – reflexões sobre o material bruto.* A descritiva refere-se à descrição de atmosferas físicas ou psíquicas ou do movimento corporal, enquanto a timoneira (a tradução é minha) é aquela que serve para direcionar "o olho, o pensamento e a mente" do espectador para um detalhe da imagem ou, ao contrário, para afastá-lo da percepção de certas coisas (a princípio, a música no cinema foi usada justamente para distrair o barulho do projetor e é nesse sentido que Wingstedt se refere).

evoca um contexto ou saber cultural (código musical cultural): mesmo a música que toca no desenrolar dos créditos do filme – jazz, pseudoclássica, wagneriana, folk – ativa esses códigos culturais e pode revelar prontamente uma grande parte do estilo e tema da narrativa a vir, o que é válido para nosso objeto; no último nível, a música assume relações específicas com os demais elementos cinematográficos com que co-existe (código musical cinemático) (1987, p. 13).

Assim, no cinema a música só adquire significado a partir de sua interação com os outros elementos fílmicos e com toda a narrativa. Veremos como esses códigos, funções e interações funcionam em *Santiago – reflexões sobre o material bruto.*

2.2.2.1 A CLASSE EMOTIVA

A classe emotiva pode desempenhar as funções de descrever (revelando, por vezes) os sentimentos de um personagem, situar relacionamentos, adicionar credibilidade, enganar o espectador[75], induzir uma emoção (2005, p.6).

Já descrevemos a primeira música do filme, *Melodia* da ópera *Orfeu e Eurídice,* de Christoph W. Gluck – que se relaciona com aqueles movimentos lentos em direção às fotografias e aos planos da casa abandonada. Ela descreve o sentimento de um personagem e induz uma certa visão e apreensão daquelas imagens. Ao longo dele, também seremos envolvidos pelas tristes linhas melódicas de *Tu ne voleras pas* e *Tu ne mentiras pas* de Zbigniew Preisner.

Outra música que desempenha essa função é *O barbeiro de Sevilha* interpretada por Lily Pons. Ela é comovente também por ser reproduzida num cinema completamente escuro, logo depois da lembrança maravilhada de uma apresentação da cantora francesa. O efeito é uma sensível aderência, por parte dos espectadores, daquele imaginário e daquele maravilhamento. A história não foi interrompida; o fio narrativo são as reflexões e rememorações. Há a música que Santiago acompanha tocando castanholas. É comovente, antes de mais, pelo narrador nos avisar que aquela é uma das memórias que compartilha com seus irmãos, uma daquelas que nunca serão esquecidas.

Todas as ocorrências descritas são *empáticas*, que ocorre quando a música "exprime diretamente sua participação à emoção da cena" ao revesti-la "em função de

[75] A função *mood induction* foi identificada por Cohen (1998), ao distinguir entre as emoções experimentadas pela audiência e aquelas que são apenas comunicadas.

códigos culturais de tristeza, alegria, emoção e movimento" (Chion, 1997, p. 11) aderindo "ao sentimento emanado por uma cena" efeito tido comumente como reduntante, mas que em verdade funciona como valor agregado (Chion, 1995, pp. 228-230).

Ora, se "o som é, mais que a imagem, um meio de manipulação afetiva e semântica insidioso" por não havermos desenvolvido uma cultura auditiva verdadeira (Chion, 1997, p. 32), a música o parece ser de modo especial quando relegada ao *background* sensorial do espectador, "aquela área menos suscetível ao julgamento rigoroso e mais suscetível a manipulação afetiva" (Gorbman, 1987, p. 12). Essa é a utilização mais comum da música no cinema, especialmente nos filmes de estética hollywoodiana, justamente aqueles que Claudia Gorbman analisa em *Unheard Melodies*. Segundo ela, as melodias não são escutadas porque a "música não sendo narrativa ou representacional situa-se um passo atrás do objeto central da atenção do espectador: a história, os personagens, a diegese" (1987, p. 32).

2.2.2.2 A CLASSE INFORMATIVA

Todas essas músicas desempenham também uma função informativa. Ela tem por função comunicar informações: seja significados – quando pode clarificar situações ambíguas, comunicar pensamentos velados dos personagens ou confirmar a interpretação espectatorial de uma situação; seja valores – neste caso a partir de associações estabelecidas na sociedade capazes de evocar um período de tempo, uma configuração cultural e indicar o status social (2005, p.6). Como afirma Michel Chion, a música é um elemento do roteiro, devemos dizer, um elemento do dramaturgia do filme que "habitam com os personagens" e caracteriza "o meio onde ocorre a ação, a classe social a que pertence os protagonistas, e para quem o cinema emprega estereótipos imediatos, comparáveis às que ele coloca no trabalho no campo das figurinos, cenários, gestos ou diálogo" (Chion, 1995, p. 242).

Aqui, a função informativa ocorre como evocação de um período de tempo apenas em *O barbeiro de Sevilha*, já que motivada pela menção de Santiago. Mas isso é tênue. Desempenha maior papel como caracterizadora dos gostos e do status social dos personagens envolvidos: são músicas clássicas, músicas cinematográficas etc. A ligação delas com o personagem é evidente nesta canção, como naquelas da castanholas e da dança das mãos. Com o personagem do diretor, por se tratar de um filme ensaístico, a ele podem ser ligadas embora por fios bastante tênues durante sua apreensão cinematográfica.

Há um uso estrutural da classe informativa nesse filme. Ele guarda estreitas semelhanças com um procedimento analisado por Gorbman no filme *The public enemy* de William A. Wellman, de 1931. Neste filme, uma música alegre cobre o letreito que indica, no início do filme, o ano de 1909 enquanto aquele que indica o ano de 1915 é coberto por um silêncio em que Gorbman percebe a expressão de uma falta da frivolidade (Gorbman, 1987, p. 19). Segundo ela, a variação sonora em pontos estruturais correspondentes de um filme é um importante elemento representativo. Em *Santiago – reflexões sobre o material bruto*, a música que abre o filme e cobre a primeira cartela (*"Santiago*") é subsituída por uma música mais leve e até descontraída quando, ao final do que pode ser considerado seu prólogo, surge na tela a segunda cartela – *Santiago (uma reflexão sobre o material bruto).* Isso indica uma mudança na postura do diretor, que será percebida ao longo do filme.

2.2.2.3 A CLASSE TEMPORAL

A classe temporal lida com a dimensão temporal da música: "é dificil imaginar uma música que não represente ou organize o tempo de certa forma" (Wingstedt, 2005). Isso pode ocorrer de três formas distintas, conforme a continuidade seja construída entre planos, sequências ou globalmente. Aqui, a música pode tanto "criar continuidade" (e o faz, neste filme, naquela única sequência montada remanescente das tentativas anteriores) quanto definir a estrutura e a forma do filme (o que aqui faz em todas as suas manifestações), nos remetendo àquela sua participação solidária na estruturação e irrigação do filme de que fala Chion (1995, pp. 215-216). Essas funções coexistem em *Santiago – reflexões sobre o material.* as músicas criam continuidades desde os casos mais simples em que uma música não-diegética cobre raccords, até a criação de continuidades temática, dramática, rítmica e estrutural. Em todos os casos, a música funciona como um tecido que conecta, um provedor não representacional de relações, entre todos os níveis da narração. Isso ocorre em *Santiago – reflexões sobre o material bruto* de forma

2.2.2.4 RETÓRICA

Finalmente, há a classe retórica. Aí, a música pode "dar um passa à frente e 'comentar' a narrativa", ser percebida como a "reação a uma cena", tambem pode ser usada "para fazer uma afirmação filosófica ou política, onde a música 'faz um julgamento' ou 'escolhe lados'" (Wingstedt, 2005).

Afora as músicas que influenciam os eventos reais registrados (dança das mãos e castanholas) e uma das músicas de Rodrigo Leão, todas as músicas em *Santiago – reflexões sobre o material bruto* podem desempenhar uma função retórica.

Pegue-se a intrerpretação por Lily Pons de *O barbeiro de Sevilha*. Ela tem início enquanto ele ainda fala alguma coisa, mas logo a imagem desaparece e podemos ouvir, num cinema completamente escurecido, apenas a canção. Isso evidencia os procedimentos de edição, é certo, chama atenção para a experiência pela distância daquela a que se está habituado.

Em *Melodia* o valor retórico existe primeiro como resultado da referência que o narrador faz (ele se refere a ela como elemento sonoro e discursivo mesmo, ao dizer

pensava começar seu filme assim: "*Primeiro uma música dolente. Não esta, que eu só conheci mais tarde, mas algo parecido"*) e depois, num nível mais restrito, porque foi uma música que o diretor conheceu durante a filmagem de seu primeiro filme *Nelson Freire* – a primeira cena deste filme também se desenrola ao som – direto – daquela canção (em ambas as ocasiões, é Nelson Freire que a interpreta). Outras duas músicas também têm uma função retórica, pois Zbigniew Preisner as compôs para o oitavo e o sexto episódio do Decálogo (*Dekalog*) do polonês Kryztof Kieslowski, série para televisão que faz uma leitura Dos Dez Mandamentos e sua ligação com a Polônia contemporânea –, também possuem funções retóricas por se referirem ao cinema.

Essas três citações são pouco identificáveis, ou melhor: identificáveis mais facilmente apenas por um pequeno número de espectadores. Ainda assim, estão lá. A primeira, reconhecida ou não, é de todo modo referida e, portanto, tem papel reflexivo agregado. Essas duas últimas, por sua vez, impregnadas – ainda que para a maioria apenas *a posteriori* – de um franco caráter moral (elas foram compostas para os mandamentos *Não roubarás* e *Não matarás*). São citações cinematográficas, metalinguísticas, sutis, mesmo que o narrador se refira à primeira por sua dolência e por lhe ser desconhecida à época da filmagem.

Em geral, manifestações retóricas tornam o espectador "consciente do discurso (elementos, incluindo a música, que anunciem a história) (...) na medida em 'transgride' ou 'interrompe' a história (que que é enunciada)" (Gorbman, 1987). Mas justamente pela impossibilidade de se falar em diegese num documentário ensaístico, ocorre uma ambiguidade. Sim, pois aqui – mesmo quando são bastante evidentes – elas não interrompem a história, mas fazem parte dela. Elas se relacionam intimamente com a natureza de uma reflexão sobre o material bruto. Elas são incorporadas pelo personagem, pelo próprio filme, como um valor. Sua função retórica é caracterizar o personagem, João Salles, o diretor, aquele que faz o que quer com as imagens. Como não se trata de uma percepção visual (onde se vê ou o pato ou o coelho, mesmo que se saiba que ambos estão na mesma imagem cf. Gombrich, 2007), é possível que o espectador reconheça cognocitivamente as duas funções.

Quanto à sequência de *A roda da fortuna*[76] em que Fred Astaire e Cyd Charisse começam a dançar ao som de uma música de fosso, nos chamam atenção para o filme como tal, pois são imagens e sons que não fazem parte daquela filmagem. *A roda da*

[76] *Roda da fortuna* (The band wagon). Vincent Minelli, EUA, 111 min., 1953.

fortuna, é um dos dois únicos momentos em que as imagens são coloridas. E, no entanto, também aqui quanto nas outras músicas com função retórica, percebemos a função *informativa,* em sua categoria *valorativa* (quando evoca um status social): todas se referem a um conhecimento musical que tem um dos personagens do filme, o diretor, e estas últimas duas ao universo da outra personagem, Santiago, que se refere às obras clássicas com grande intimidade. Note-se ainda que ela tanto caracteriza Santiago (é seu filme favorito) e o narrador, por seu gesto de acolher tal sequência[77]. Essa música e *O barbero de Sevilla* são particularmente importantes por constituirem os únicos momentos em que o som adere ao universo imaginário de Santiago. Tem assim função essencial, semelhante ao plano das sacolas e dos papeis de que falaremos adiante.

2.2.3 RUÍDO E RUÍDOS

Há certa injustiça em Murray Schafer quando ele afirma que os ruídos são "sons que aprendemos a ignorar" (2001, p. 18), já que em muitas circunstâncias se dá justamente o contrário: batidas na porta e tiros de revólver costumam gerar reações imediatas. Mas em geral é isso e certas máquinas só se mostram barulhentas quando subitamente desligam. Profissionais de cinema desenvolveram técnicas e maneiras de ignorar os ruídos: é também pensando neles que se escolhe o microfone, que altera-se sua direcionalidade, sua posição no set que se criam demais precauções de insonorização (cf. Chion, 1997, p. 83). Quando ambulâncias correm pelas ruas ou crianças brincando no pátio atravessam a bolha criada, é comum que se realizem outra e outra tomada.

Poucos cineastas exploraram a fundo (e de forma bem sucedida) as capacidades expressivas dos ruídos, "eses obscuros soldados de infantaria" aliás compráveis àquelas da luz, do enquadramento e do jogo dos atores (Chion, 1997, p. 126). *O testamento do Dr. Mabuse*[78], *Night Mail*[79], *Enthusiamo*[80] e *O som ao redor*[81] são uma pequena minoria – digna de respeito, porém. Em geral, seu papel é "puramente utilitário e figurativo" (Chion, 1997, p. 124). Isso decorre do princípio do sincronismo absoluto, que esteve no centro de um importante debate logo que a projeção sincrônica se tornou possível (cf.

[77] Chion se refere a tal uso da música em 1995, p. 242.
[78] *Das testamente des Dr. Mabuse.* Fritz Lang, Alemanha, 122 min., 1933.
[79] *Night mail,* Harry Watt e Basil Wright (Produzido pela GPO Film Unit), 30 min., 1936.
[80] *Entuziam: simfoniya donbassa.* Dziga Vertov, URSS, 68min., 1931.
[81] Kléber Mendonça Filho, Brasil, 136min., 2012.

Aumont, Costa, 2005, Eisenstein, 2008). Mas mesmo filmes que o adotam podem se valer dos ruídos de modo menos tacanho, como as obras de Fritz Lang e Kleber Mendonça Filho citadas.

Tanto no cinema documentário quanto no cinema ficcional, os ruídos podem ser evitados, aceitos ou inventados. São evitados pelas precauções de insonorização. São aceitos em nome do sincronismo absoluto e como forma de se atestar a veracidade dos registros, especialmente se utilizados como como duplo acústico da ideologia do visível que marca parte da tradição documentária, especialmente a do documentário moderno estadunidense. Neste sentido, segundo a Professora Mariana Baltar,

> para além do plano visível, uma outra genealogia do impulso e da ideologia documental, poderia ser traçada. Uma que leva em consideração as diversas construções do som como marca de um efeito de realidade, e ao papel do audível como evidência. Pois igualmente significativa para a construção histórica do gênero é a utilização de voz e do som, em especial daquele diretamente gravado, com sua materidalidade de ruídos que atravessam a fala do personagem (2008, p. 36).

É nesse sentido que eles são importante para *Entreatos*, nesse sentido um filme singular do diretor. *Santiago – reflexões sobre o material bruto* tampouco vale-se deles extensivamente. A melhor utilização que ele faz dos ruídos é na primeira transição do filme.

Das imagens fluidas e amplas da casa, em seus *travellings* lentos e precisos, associadas a uma música que traça, talvez, à semelhança das canções que cantamos para nos separar do caos, "linhas seguras, linhas melódicas bem definidas em relação à caótica sonoridade ambiente" (Obici, 2008, p. 79), contendo em seu tempo musical aquele tempo abstrato que supõe um fim logicamente previsto, tão diferente das "experiências aleatórias da vida" (Gorbman, 1987, p. 24), passamos ao elevador se deslocando em direção ao oitavo andar do prédio de Santiago, a claridade, a larga profundidade de campo, o estável deslocamento lateral da câmera, meio fantasmagórico por se assemelhar a um vagar pelos cômodos da memória, pelas ruas do passado, e o silêncio são substituídos pelo ruído, pelo trepidante deslocamento vertical de uma apertada cápsula a transportar a câmera parada e uma comprimida equipe documentarista: imagens tremidas e sem profundidade e uma sonoridade que provém do atrito de uma cápsula que se desloca verticalmente num poço de concreto armado. O único "defeito" daquela transição é que os ruídos são bastante baixos.

Essa transição, entre duas sequências emblemáticas dos procedimentos do filme, é o que Chion chama de *sincronização*: "um momento saliente de reunião sincrônica entre

um momento sonoro e um momento visual" (Chion, 1997, p. 52), que pode se dar, como é o caso, na "dupla ruptura inesperada e sincrônica no fluxo audiovisual" (Chion, 1997, p. 53)

Funciona como mais uma tijolo na construção da já referida simbolização excessiva das oposições que se estabelecem entre a casa de João Salles e o apartamento de Santiago e, de modo mais essencial, entre Santiago e o diretor.

Em *Santiago – reflexões sobre o material bruto* há poucos ruídos: o trânsito que por vezes chega, tênue e débil, à sala do cinema, uns golpes desferidos por um boxeador, umas claquetes, uma bengala que vai de encontro ao chão, e mais um. Sentado entre sua cama e a estante onde guarda, organizados por ordem alfabética e discriminados por fitas (descrever as fitas), seus precisos escritos, Santiago discorre sobre eles. Vemos três planos entrecortados por telas negras, indicando uma passagem temporal entre as falas – tenham ou não sido cortadas. No começo do terceiro:

> João – Fala, fala deles.
> Santiago – Paro el relógio? No sé se paro el...
> João – Não, não, fala deles.
> Santiago – Paro el relógio?
> João – Não, não, deixa rolar...
> Santiago – Pero después no vai tocar más!
> João – Vai, vai tocar... Pode ir.
> Santiago – Se no está filmando...
> João – A gente está filmando, vai!
> Santiago – Ah, está filmando?! Oh, meu D... Son 6 mil años. Son persnagens maravilhosos. Los houve crueles, mas los houve santos de verdad que fizeram muito bem para l'humanidad, e por eso me pregunto: por que morre esa gente? Esos que son bons no deveriam morir, no?
> João – Mas eles estão mortos?
> Santiago – Sí, están mortos. Para mí no están mortos! Porque io todo o tempo conver son eles, no? ...[Segue discorre até que minutos depois, ouvimos as doze badaladas] Ah, aí está, vê? Este sonido, este relógio de más de cién anos, él dá vida, conserva, los conserva vivos... los conserva vivos y frescos para mí! (...)

Nesse plano percebe-se a impaciência do diretor, a falta de compreensão de Santiago, o modo como o diálogo se dá sem que se consiga ou queira uma busca pelo entendimento mútuo, a dualidade da percepção que Santiago tem da morte e o modo como Santiago não conseguia se adequar à direção de João Salles. Está claro, pela postura do diretor e pelos outros planos, que este "Ah, aí está, vê?" estraga o plano, não permitindo que seja usado no projeto de 1992 um dos únicos ruídos registrados intencionalmente em 1992.

Durante as filmagens de 1992 as preocupações de insonorização são evidentes: o microfone apontado para o personagem, o silêncio do burburinho da equipe pouco antes do diretor acionar o operador de som, tudo isso se percebe.

Os demais ruídos são residuais. Mesmo com a incorporação do som das claquetes e dos bulício, os ruídos são poucos, há demonstrar que mesmo aí determinou-se que apenas permanecesse os planos mais representativos – os diálogos. Os planos residuais, agora damo-nos conta, são na maior parte outras tomadas da mesma fala e planos de diálogos. Isso se explica, ademais, pela restrição ao uso do gravador – apenas em alguns momentos ele está ligado muito antes ou muito depois dos takes. Daí que o burburinho, os ruídos pequenos não existam, apenas a claquete.

A banda sonora do filme é mais limpa do que se poderia supor por uma descrição do filme.

2.2.4 SILÊNCIO E SILÊNCIOS

Quando as cores assaltam a tela, o passado – como se o tempo fluísse não no fim da rua como escreveu T. S. Eliot, mas nas águas da piscina – surge vivo numa água azul, numa calidez amarelecida, num corpo pequeno e vital em braçadas infantis, numa prancha vermelha, nos olhares e nos gestos do pai e da mãe com suas peles em cor. O presente-do-tempo-passado fura a tela e assalta a sala: a mãe ri ao filho, o pai o protege e ele dá suas braçadas e continuará a dá-las, indefinidamente. O passado descolorido pelo esteticismo, decadente pela lamentável e natural evasão familiar, transformado em discurso tanto em 1992 quanto em 2005 é invadido e suplantado: não é à toa que o primeiro plano dessa sequência em que a família se banha num dia de sol sucede um curtíssimo plano da mesma piscina tal como registrada em 1992 e questionada treze anos depois. E tudo logo depois do narrador falar de Santiago como o senhor dos salões nos dias de festa. Uma música ainda continua a ser executada por um tempo, o que parece um erro – a continuidade é forjada, mas logo some e o silêncio se instaura. Um crítico incisivo de *Santiago – Reflexões sobre o material bruto*, Cezar Miglorin, escreveu:

> No meio do filme, em uma imagem de época, provavelmente em super-8, vemos a família de Salles brincando na piscina da casa da Gávea. Enquanto vemos a banalidade de um domingo em família, o silêncio dessas imagens se faz presente e traz um passado que pertence a João Salles e a Santiago. Naquela cena sobrevive uma tensão que o filme

> suaviza [não nelas, claro está, mas no restante do filme]. As imagens em super-8 estão ali como que procurando um lugar, parecem ainda não incorporadas ao filme, estão libertas da música e do *off* que organizam a experiência dessas imagens. Esta imagem de época aparece como a abertura que o filme faz para o seu futuro, ela comporta a potência das perguntas feitas na montagem; o que fazer com essas imagens ricas e problemáticas? É nesse pequeno detalhe que o filme se mantém vivo. É nesse momento silencioso que somos tocados pela vitalidade e coragem de Salles em fazer esse filme (Migliorin, 2013)

Nas palavras de Ilana Feldman, essa sequência "suplanta qualquer possibilidade de organização discursiva, em um único momento em que o narrador, como se abdicasse de tentar extrair um sentido, se lançasse à deriva" (Feldman, 2007).

O narrador falava de Sanitago, das grandes festas, e súbito se calou, a imagem da piscina em preto e branco surge, é seguida por uma tela preta um pouco mais longa do que aquelas utilizadas anteriormente e depois as braçadas inseguras de uma criança, que larga a borda da piscina. Mesmo que seja uma orientação do filme que os planos sejam meio "mal cortados" em seu princípio e em seu fim (cf. faixa comentada), pela potência dessa sequência, por tudo aquilo que foi capaz de despertar, parece que essa tela negra deveria ter sido excluída: o corte seco e direto criaria outro momento de sincronização afetiva e semântica (cf. Chion, 1997, p. 52).

A sequência continua e se constitui de um plano-sequência com pequenos jump-cuts internos: surgem mais duas crianças, a mãe entra na piscina, uma delas chora, uma babá a enrola numa toalha e leva para a casa, um menino sai da piscina, mas parece se arrepender, desce um degrau da escada, o pai lhe faz um gesto pelo qual se percebe sua classe, e um menino, sobre uma prancha vermelha, bate as pernas, sozinho. Logo uma tela preta e então aparece Santiago, em sua poltrona, na frente de pratos de louça, os lado de umas pequenas estátuas – a câmera está atrás de outra estátua, cujo perfil se delineia à direita, um pouco antes da cortina. Uma porta aberta à esquerda também diminui o quadro, bem como as poucas zonas de luz. De imediato, João Salles pede que seu personagem descreva a casa nos dias de festa.

Note-se o movimento espiralado: de Santiago, para João Salles em voz vagando pela casa (construída em 1948, abandonada em 1982, cuja memória se confunde com a memória do mordomo e a memória de João a respeito de Santiago ser o senhor dos salões da casa em festa), para a piscina vazia e escura, para a piscina azul e os movimentos, para Santiago em seu apartamento confinado por João Salles e pela velhice relatando aqueles dias.

Este relato é interessante: da memória de sua primeira chegada e seu primeiro devaneio, vai para as festas e os jantares, que descreve em seus caracteres festivos mas

também com os detalhes do serviço: o jantar, as mesas retiradas, a orquestra e todos dançando até às sete da manhã e ele tendo que suportar tudo isso, todo esse tempo, de alegria, de uma outra vida. As imagens em cores e silêncio estão como no tempo e no discurso. Representam um passado que não cansa de retornar.

Essas são as primeiras imagens coloridas do filme, esse é o primeiro silêncio absoluto do filme. Mesmo assim, rompendo as expectativas dos espectadores, habituados ao preto-e-branco e ao som – é de assalto que eles chegam, não há tempo nem espaço para percebê-lo como desnudamento da linguagem, seu valor retórico é retrospectivo, construído em cima do plano seguinte de Santiago, mas também aí tudo é pouco delineado, a curiosidade pela resposta do mordomo e sua intrínseca habilidade narrativa.

Já no final do filme o narrador fala sobre uma tela negra que

"*Num de seus filmes, o cineastas Werner Herzog diz que muitas vezes a beleza de um plano está naquilo é resto* [surge a imagem de Santiago em seu banheiro, no mesmo enquadramento em que fala por tantas vezes a citação de Bergman] *no que acontece fortuitamente antes ou depois da ação. São as esperas, o tempo morto, os momentos em que quase nada acontece"*.

Então o narrador se cala e vemos uma sequência de planos em que Santiago gesticula, põe as mãos na cabeça, sorri meio sem jeito, estica o pé. O narrador está nos ensinando a ver. Ao final de alguns minutos, sua voz volta a ressoar:

"*Desses restos, talvez o mais revelador seja aquilo que se diz a um personagem antes de toda ação e que seria para sempre o segredo do filme"*.

Antes que a antepenúltima palavra termine de ser pronunciada, a claquete em cena já desde algum tempo bate ruidosamente. O som voltou, o narrador nos deixa com a "realidade". João Salles orienta seu personagem a respeito de como deve se portar numa cena em que ele vai dizer uma oração em latim. Santiago fala, e João pede que ele volte para baixo "vamos fazer de novo". Quando Santiago levanta novamente e se prepara para se pronunciar, o narrador lhe rouba a palavra e diz

Essa é a última filmagem que fiz copm Santiago. Ela me permite fazer uma observação final. Não existem planos fechados nesse filme. Nenhum close de rosto, ele está sempre distante. Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição entendi o que agora parece evidente: 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 o nosso mordomo.

O plano sobre o qual narrador entrou continua na tela e ao final da última frase, recupera seu som.

Logo depois dessa sequência, as trevas tomarão conta da tela. Elas permanecerão um pouco em silêncio após o narrador dizer

"*E no fim, quando Santiago tentou me falar do que lhe era mais íntimo, eu não liguei a câmera".*

E então ouvimos o fatídico diálogo:

> Santiago *Ahora poderia agregar este pequeño... Eschuca, Joãozinho, Joãozinho...*
> João Salles *Eu vou fazer ainda uma última coisa que a gente...*
> Santiago *Pero hay también... hay también un pequeño sibet,,, de esos pequeños.. errh... que é muy simpático... Que io pertenezco a un grupo... a un núcleo de seres malditos...*
> João Salles *Não, isso não precisa.*
> Santiago *No? No precisa.*
> João Salles *Esse lado a gente não vai... Conta a história rápida do embalsamador, do jardineii ôo jornaleiro lá embaixo, que perguntou quem éramos nós...* **[a imagem surge]** *e você*
> Santiago *Ah! Quando... Bueno, que engraçado... Porque ahora eu senti tanta satisfación, tanta alegria que Joãozinho, maravilhoso Joãozinho Moreira Salles... vino*
> João Salles interrompe: *Fala de novo sem citar meu nome, vai lá, vai. Conta a história logo que a gente tá com pouco filme.*
> Santiago *Tá.* [Aqui a câmera desliga]
> O câmera fala algo e João Salles responde "*Não, não , pode ir." Vai!*
> Santiago *É engraçado,[aqui a claquete entra em cena pela esquerda do quadro e João fala "Sai, Zé"] porque estos dias que... Estos dias en que fiz este pequeño depoimento... Una mañada de la semana passada io desci, el jornaleiro, que es amigo meu, me*

> *preguntó: "Santiago, por que todo eso?... Me disseram que en teu 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?*
> Santiago fica satisfeito, dá uma risada, a bengala cai e ele ri alegremente: *C'est tout.*
> E o sorriso é cortado pelo um assistente que diz "*Claquete!"* e a câmera desliga.

É um bom plano para terminar o filme. Nota-se como, ao final de todo o processo, Santiago ainda continua animado, sorrindo e sem entender bem o que se passa ali, as regras do jogo que o diretor, o dono da casa, da bola, da câmera, colocou. Nota-se também como ele queria dizer as coisas com mais carinho, falar de si, como o diretor lhe tolhiu em 1992 e como tenta, agora, restituir sua alegria, lhe permitir significar – ainda que por outros meios – aquilo que ele queria que fosse significado, transmitido, em sua representação.

Ainda sobre o silêncio: depois da citação de Herzog em *O homem urso*, os planos de Santiago são mais bonitos, os vemos sem os ruídos, colocam-se assim ali na memória – que, como se sabe, não costuma guardar dos eventos da vida os ruídos ambientes, a menos que eles ocorram com alguma sincronia ou associação forte. Depois, já não há silêncio: o último diálogo é sem fôlego. O silêncio aí é o silêncio interrompido, o silêncio comparativo, representado pela tela negra – as palavras de Santiago não iriam estar no outro filme, nem neste, que elas alcançam de um lugar distante, meio por acaso elas conseguiram se fixar num limbo de onde agora conseguem sair. Mas nem tudo teve a mesma forturna: o desanimado assistente controlando a cena chama a claquete interrompendo o sorriso de Santiago e, de certo modo, chamando atenção para todas essas operações, para o controle da equipe – que aliás vinha sendo tematizado já há uns sete minutos, desde que João expropria a beleza dos planos residuais para devolvê-los à cadeia signficativa.

É possível tratar desses momentos sonoros como silêncios na medida em que, conforme Fernando Morais da Costa, "sendo o cinema um meio que se serve de três matrizes sonoras, não é preciso, para que se instaure um momento de silêncio, que haja a ausência de todos eles": basta "*o silêncio de um dos elementos sonoros*". (Costa, 2004, p. 111).

Assim, todas as imagens da casa tem um silêncio e uma aura misteriosa em comparação aos sons sincrônicos, de falas e ruídos prosaicos do apartamento de Santiago. O mais provável é que o corresponde sincrônico dessas planos visuais sequer tenha sido

captado. De todo modo, ele é utilizado para criar um momento de sincronização, contribuindo para o simbolismo exacerbado do antagonismo que marca a representação da casa e do apartamento e de João Salles e Santiago, conforme dissemos logo no princípio do capítulo.

As imagens produzidas em estúdio em 1998 também se apresentam silenciosas. Dessa vez sabemos, entretanto, que o gravador estava lá: ele registrou vibrações do atrito do jogo de socos no saco de pancadas. Tenha sido uma escolha do diretor em 1998 ou dos editores, mais nenhum deles carrega o som. Aí é difícil precisar a intenção e mesmo a consequência; que na sequência editada em 1998 não houvesse o ruído é compreensível, como também seria se ele motivasse a criação de uma trilha de ruídos específicos.

Outro silenciamento que ocorre no filme é pela supressão do som direto do plano em que Santiago se refere à performance de Lili Pons para *O barbeiro de Sevilla*, em favor justamente da música que se desenrolará pela tela escura.

Michel Chion denomina *suspensão* esse fenômeno de silenciamento de um som que supostamente, por expectativas do espectador, deveria existir (Chion, 1997, p. 112). Sua análise, entretanto, carece de desdobramentos mais amplos. Ele enumera a mágica, a comoção e a inquietude como os aspectos que mais frequentemetne se tenta criar através dessa fenômeno (idem). Os planos da casa beneficiam-se desse silêncio aural, que a instauram num espaço-tempo quase imaginário[82]. Os planos que sucedem a citação de Herzog se beneficiam da comoção. Mas em geral, o silenciamento aqui é elemento narrativo e retórico sem grande importância – contribuindo para os projetos do filme como "escada" para os sons que se seguem, ou como elemento cuja justaposição ao outro cria o efeito desejado – mas que por sua sucessão e aglomeração acaba por gerar a impressão geral não só de desnudamento mas de que o filme não esconde suas operações narrativas[83].

2.5 O EQUILÍBRIO E SUA RUPTURA

[82] Mesmo que ela não tivesse sido captada em som direto, poderia-se criar o que Chion chama de silêncio sensorial pela organização de pequenos sons (Chion, 1997, pp. 50-51).

[83] Os outros filmes de João Salles também se valem do silêncio como elemento representacional. Em *Entreatos*, há apenas uma sequência em que os ruídos arrastados por todas suas sequências subitamente cessa quando a equipe documentarista é entra numa sala em que Lula, também como nunca no filme, está sozinho. Em *Nelson Freire*, o silêncio tem grande importância, tanto pela distância respeitosa que o câmera mantém do pianista em seus momentos de preparação e descanso, quanto pela forma como se dá o encontro: aqui, como em nenhum outro filme de Salles, o personagem central, instigado a falar, hesita, reflete, elabora um pensamento que por vezes não chega a encontrar palavras que lhe expressem.

Essas utilizações reflexivas do som apontam para o filme como discurso, como constructo, como construção de uma representação. Já por aí nota-se que a estratégia questionadora do filme não é a única: muitas vezes, é apenas por um conhecimento não dado pelas imagens e sons que percebemos as referências. Também o questionamento dos procedimentos iniciais de filmagem não vão até o limite – discorrem sobre as conformações que o diretor tentou fazer no mundo histórico apenas até certo ponto. A narrativa insidiosa e não questionada lida com os planos e os fatos da forma como melhor lhe convém para estruturar a história.

Portanto, *Santiago – reflexões sobre o material bruto* tem a interessante característica de expor construções e operações sem, entretanto, se expor em suas construções. Sim, ele expõe como se deu a filmagem – mas, como já dissemos, apenas em parte. Sim, ele é dotado de características anti-ilusionistas, mas, parece, mesmo essas características estão a serviço de uma ilusão. Assim, é apenas por equívocos que se considera, em geral, que ele seja anti-ilusionista. Ele é, certamente, reflexivo, para o que contribuem os planos residuais, a narração, uma série de operações que evitam a transparência, a explicitação das mediações e as constantes referências a outras obras cinematográficas. Mas este segundo nível da análise, entretanto, deve ser superado por um terceiro. Há brechas nessa narrativa que, mais ou menos sutis, parecem suficientes para gerar no espectador um estímulo suficientemente forte para que ele reflita sobre as operações colocadas em ação.

As brechas parecem todas intencionais, servindo como pistas deixadas ao longo do filme: a menção à existência de dois fotogramas em que o diretor aparece junto com seu personagem quando apenas um é exibido deixa, claramente, a escolha em evidência; a ligeira presença de um close quando o narrador afirma que não houve close algum; a exibição de momentos que só foram filmados porque Santiago fora tratado senão com cortesia, ao menos com boa disposição; a incorporação de duas músicas do *Decálogo* de Kieslowski, associada aos episódios *Não roubarás* e *Não levantarás falso testemunho* que aparecem como elementos ironicamente auto-reflexivos. Em geral, há muita sutileza. Devemos considerar também as muitas mediações que há *Santiago – reflexões sobre o material bruto*, conforme observou Cléber Eduardo (2013).

Desde o começo do filme, "o quadro enquandra outro quadro", mostrando "fotografias, com elementos bem dispotos no espaço, composições de equilíbrio na melancolia, as quais 'o olho do filme', e consequentemente do espectador aproxima-se com um suave *zoom in*", é "por meio de uma imagem de um espaço (e não do espaço),

que nos instalamos em *Santiago*". Outras mediações percebidas por Cléber Eduardo repousam no fato de Salles "usar um filme sobre as lembranças de um ex-mordomo de seus pais, Santiago, para abrir as portas de sua casa e de seu passado" e no que ele chama de "extrema racionalização dos afetos" que marca o relato de sua memória pessoal.

As estratégias (melo)dramáticas parecem absorver mesmo os procedimentos reflexivos, que servem para caracterizar o personagem João Salles (no vértice último da passagem temporal). *Santiago – reflexões sobre o material bruto* é reflexivo, mas não auto-reflexivo ou anti-ilusionista – pelo menos não até as primeiras cartelas dos créditos, que antecedem ao final do filme (entre elas e aquelas que discriminam toda a equipe, repetindo os créditos anteriores, há o que o narrador chama "pós-escrito edificante").

Sobre uma música, o texto e a direção são creditados à João Moreira Salles. Uma segunda cartela informa que o narrador é Fernando Moreira Salles. Mais algumas cartelas creditam o diretor de fotografia, o diretor de produção (Beto Bruno), o responsável pelo som direto e os editores. Antes que os nomes de Lívia Serpa e Eduardo Escorel saiam da tela, o narrador volta e segue sobre a tela por mais uns minutos enquanto assistimos uma sequência de *Viagem à Tóquio* de Ozu. Porém, para uma análise do filme como representação, a posição dessas cartelas (antes que o filme tenha de fato terminado) é mais importante. Ela joga luz para a mediação que existe na narração. Como observou Cléber Eduardo, essa mediação

> estabelece uma distância entre nós, o diretor e o teor autobiográfico das palavras – que, apesar de narradas em primeira pessoa, são terceirizadas ao se usar como narrador a dicção formal e fúnebre de um irmão (Fernando) (...) O discurso é direto, em primeira pessoa, mas na verdade é indireto, em terceira pessoa (imagens de outros filmes, a voz do irmão, as lembranças da mansão por Santiago) (2013).

Mas essa distância, criada ao final gera um forte estranhamento (de modo análogo e inverso à informação da morte de Santiago, deslocada para o começo). Muitos espectadores sentiram-se ultrajados e enganados, lembrando o tom com que alguns antropólogos se referem à Robert Flaherty quando são informados das manipulações que existem em *Nanook, o esquimó*. A revelação desse artifício, em destaque, abala o estatuto do narrador pela quebra da confiança que lhe fiávamos. Conhecíamo-lo – já não o conhecemos mais. A ambiguidade se instaura, o que é essencial para que o filme provoque uma reflexão sobre seus mecanismos e não mais sobre o material bruto.

Até aí, a reflexividade do filme é pretérita – refere-se às escolhas feitas anteriormente e se nos deixa ver parte do dispositivo atual não chega nunca a questioná-lo. Até aí, *Santiago – reflexões sobre o material bruto* soa como o Marco Antônio shakesperiano quando ele, após seus eloquentes discursos contra os assassinos de Júlio César, simula tentar aplacar o ânimo da multidão que o escuta, dizendo:

> *Good friends, sweet friends, let me not stir you up*
> *To such a sudden flood of mutiny.*
> *They that have done this deed are honourable.*
> *What private griefs they have, alas, I know not,*
> *That made them do it. They are wise and honourable,*
> *And will no doubt with reasons answer you.*
> *I come not, friends, to steal away your hearts.*
> *I am no orator as Brutus is,*
> *But, as you know me all, a plain blunt man*
> *That love my friend; and that they know full well*
> *That gave me public leave to speak of him.*
> *For I have neither wit, nor words, nor worth,*
> *Action, nor utterance, nor the power of speech,*
> *To stir men's blood. I only speak right on.*
> *I tell you that which you yourselves do know,*
> *Show you sweet Caesar's wounds, poor poor dumb mouths,*
> *And bid them speak for me. But were I Brutus,*
> *And Brutus Antony, there were an Antony*
> *Would ruffle up your spirits, and put a tongue*
> *In every wound of Caesar that should move*
> *The stones of Rome to rise and mutiny.* (ATOIII, cena2)[84]

De repente, percebemos como fomos comovidos, como nos conduziram de forma insidiosa, com a mesma familiaridade com que se abria os corredores, os diários e os planos do filme. Como Marco Antônio, o filme dissimulava o uso da linguagem como intenção de significado; como ele, o filme – e não apenas o narrador – questionava o abusivo uso da linguagem de seu oponente (o "primeiro Santiago", totalmente fictício) e por isso soava honesto, e mais que isso: impiedosamente, corajosamente autocrítico.

Marcos Nobre em parte tem razão quando identifica em *Santiago – reflexões sobre o material bruto* um "segundo exercício explícito sobre a transparência". É interessante essa comparação com *Entreatos* (que seria o primeiro exercício) e essa percepção. De fato, o cinema direto manipula muitíssimo a imagem (conscientemente ou não, de forma

[84] "Não vim aqui roubar-vos, meus amigos, o coração. Careço da eloqüência de Bruto. Sou um homem franco e simples, como bem o sabeis, que tinha o mérito de amar o seu amigo, o que sabiam perfeitamente quantos permitiram que eu viesse falar dele. Pois é fato: não tenho espírito, valor, palavras, gesto, eloqüência e a força da oratória para inflamar o sangue dos ouvintes. Contento-me em falar tal como falo, simplesmente, dizendo-vos apenas o que todos sabeis, e ora vos mostro as feridas do nosso caro César - pobres bocas sem fala! - concitando-as a falarem por mim. Se eu fosse Bruto, sendo ele Antônio, agora aqui teríeis um Antônio capaz de levantar-vos o espírito e em cada uma das feridas de César uma voz pôr, que faria revoltarem-se as pedras da alta Roma."

inevitável ou não) passando a impressão de não manipulá-la em absoluto. Neste filme, João Salles faz o contrário: pela aparente exposição do dispositivo, tenta alcançar a transparência.

> Entre 1992 e 2005, a experiência que "Santiago" mimetiza é a do engodo da transparência absoluta. Não há mais segredos por desvendar. A manipulação é aberta, escancarada. Do personagem Santiago, da equipe de filmagem, do próprio narrador. João Moreira Salles deu "seu" texto para um irmão narrar. Nos créditos do filme, o nome aparece logo após o do diretor.
>
> Alguém que conta uma história fingindo que conta uma história que de fato conta é sabidamente um enganador. Também Machado de Assis já fez isso mais de uma vez. Em "Memórias Póstumas", em "Dom Casmurro". Mas não há em "Santiago" as "rabugens do pessimismo" que fazem de Brás Cubas um autor peculiar." (Nobre, 2007)

O erro de Marcos Nobre talvez esteja em não perceber que pistas, meticulosamente espalhadas pelo filme, terminando pela única que cita (a narração), são intencionais. Elas se acumulam e deixam saber que há um e mais segredos: o *close* de Santiago, a menção à dois planos em que aparece junto a seu personagem, o plano da dança das mãos de Santiago (registrados a seu pedido), os planos dos papeis do antigo mordomo. Deve-se notar, neste sentido, a pertinência da relação que Cléber Eduardo traça entre este filme e *Jogo de Cena*:

> Eduardo Coutinho e João Moreira Salles até se aproximam um do outro por trabalharem a narrativa como um jogo de aparências e de revelações, de pistas e despistes, de máscaras e desnudamentos, tão interessados nas regras de cada um dos jogos quanto nas situações geradas por seus mecanismos, tanto por seus personagens quanto por seus próprios filmes. Nos dois casos, os temas até estão lá, na voz de entrevistados e de um narrador, mas é a operação, em última instância, que está em questão, além de ser ela, a operação de construção do cinema, que revela algo de alguém. (Eduardo, 2013)

Mas Cléber Eduardo restringe essas questões à primeira filmagem, deixando de perceber sua extensão real. Também Ilana Feldman parece neste ponto ter parado à um passo dessas conclusões:

> para cada revelação há um engano, para cada perspectiva privilegiada há inúmeras descartadas, para cada plano exibido há um sem número de outros obscurecidos e, para cada exercício de subjetivação (seja do documentarista, seja de seu personagem), há a permanente ameaça da dissolução. Espécie de mise-en-scène como "mise-en-abîme": um pôr-em-cena como pôr-em-abismo, "abismos da suspeita"
> (...)
> Nesses "abismos da suspeita", engendrados pelo caráter perspectivista da existência, do mundo e da linguagem, e explicitados pela reflexividade de "Santiago", a imagem revela na mesma medida em que oculta, ou, antes, só revela porque algo de precioso oculta: precisamente, aquilo que a torna possível. E o que tornaria a imagem possível e visível? O desaparecimento daquilo que ela contém. O "isso foi" de que falava Roland Barthes

> em relação à fotografia de sua adorada mãe: negatividade fundadora. Morte, ausência ou não-ser como ser da imagem. (2013)

Pois se o filme cai nesse abismo da suspeita não é por seus procedimentos reflexivos, que se espalham por todo o filme; embora eles sejam essencias para um *estar desperto*, até que cheguem as cartelas, a suspeita é restrita ao filme anterior. É provável, pelo destaque que as duas cartelas têm, que esse efeito tenha sido planejado por João Salles. Ter abdicado da narração por isso, apenas plausível. A falta de ortodoxia que o diretor afirmou marcar esse filme encontra aí também expressão: não se trata de usar o som para tentar reproduzir a realidade, mas de criá-lo a partir de outras motivações (cf. Chion, 1988, p. 20). A um só tempo, ele justificou essa escolha de duas maneiras:

> O diretor explica a escolha do narrador, além do motivo "trivial, porém relevante" de não gostar da própria voz[85]: "Um dos assuntos do filme é a fronteira entre ficção e documentário. A minha voz dava uma concretude muito grande a ele. Com a voz do Fernando, acrescento uma dimensão a mais de ficção no filme. Sou eu falando, mas não é minha voz. É como se introduzisse um espelho a mais, uma camada adicional de desconfiança, de ambigüidade[86]. (Salles, 2007 , p.)

Por certo, a voz de Fernando é essencial ao lirismo por vezes solene que o filme adquire em sua forma atual – noção de respeito que o narrador aprendeu com Santiago. É verdade que, nesse ponto, as intenções do diretor, não têm importância. De qualquer lado que se olhe a questão, o efeito é sempre o mesmo: o fato de não havermos sido informados, senão ao final do filme, dessa mediação, gera uma sensação de trapaça. Se se tratasse apenas de uma questão de preferência, é possível que a informação de que a narração fora escrita por João Salles e narrada por Fernando Salles estivesse ainda depois do epílogo, junto aos demais créditos, e não abrindo os créditos principais do filme. Confiávamos naquela voz, reflexiva, sincera, íntima, que a nós nos falava como que se estivesse sozinha. Confiava-se tanto naquela voz que, depois de uma perturbadora distância entre as tonalidades da voz do diretor em set e do voz do narrador, aceitava-se como uma verdade não questionada.

---

[85] Não se trata simplesmente de uma questão de fonogenia ou de maior proximidade à tradição, embora essas questões devam ter desempenhado um papel na escolha de seu irmão Fernando ou invés de outra pessoa. Além, é claro, de ser seu irmão. Sobre a fonogenia, cf. Chion, 1997, 88-89.

[86] No já citado "debate" ocorrido na PUC-RJ, desenvolve essa última questão: "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)

É comum que nas entrevistas do diretor os jornalista formulem suas perguntas atribuindo a João Salles uma frase do narrador e que ele responda.

> ***FOLHA - Você diz que, ao ver seu mordomo vestindo fraque para tocar Beethoven a sós, aprendeu com ele "certa noção de respeito". Qual?***
> ***SALLES*** - Uma noção de respeito ligada à tradição, talvez até um pouco conservadora. Diante de determinadas coisas e pessoas, é preciso certa liturgia, certa solenidade. Acredito nisso.
> Dito de outra maneira, tenho a impressão de que isso não me faz um iconoclasta. Acho que me alinho mais com as pessoas que estão do lado da tradição do que com as que derrubam a tradição. Tenho um grande respeito pela tradição (Salles, 2007).

Isso demonstra que não obstante todo questionamento teórico e fílmico que a voz do narrador e o documentário receberam pelo menos desde *Tierra sin pane*, passando por *Sans soleil*, *Santiago – reflexões sobre o material bruto*, documentários e suas narrações continuam (in)dignas de confiança.

Sim, pois é preciso que a informação esteja em destaque na tela– primeiro com creditando o texto, depois o narrador – para que a coisa toda se revela. Quando aquela informação é passada, é como se ouvíssemos Marco Antônio rindo maliciosamente para Otávio. E basta. Uma pulga atrás da orelha é tudo que é preciso para perceber as falsidades do filme (a única informação relevante que não consta no filme, é a da intenção inicial – todas as outras podem ser vistas ou deduzidas) e como ele se estrutura dramaticamente.

CAPÍTULO 3. RETOMANDO QUESTÕES

O tom do discurso do narrador e o modo como Santiago é tratado, questões que preferimos abordar apenas depois da análise dos elementos sonoros e das estratégias narrativas do filme, relacionam-se mutuamente: se, mais uma vez, João Salles foi desleal com seu personagem, o tom do discurso em primeira pessoa é pretensioso e infeliz.

3.1 SANTIAGO NO FILME

Que *Santiago – reflexões sobre o material bruto* não seja um filme apenas sobre Santiago é fato que a ninguém escapa. Juliana Silveira (2007), Inácio Araújo (2006) e Ilana Feldman (2007) concordam que Salles usa Santiago para falar a respeito de outros assuntos e chegar a seu próprio passado. Para Araújo, esta seria a razão para o interesse despertado pelo filme: "qualquer um de nós busca, também, o seu passado nos objetos, nas pessoas, espaços e construções que frequentou" (2007). Ilana Feldman afirma que Santiago é "o núcleo vital em torno do qual gravitam inúmeras outras relações" além desta.

> Santiago é o mediador entre o passado e o presente; entre João Moreira Salles e as memórias da "casa da Gávea"; entre uma promessa modernista de país e o esvaziamento dessa promessa; entre uma elite pautada por valores aristocráticos e o eclipse desses valores, tais como o decoro, o respeito e o apreço por uma gestualidade ritualística. Enfim, Santiago é o mediador entre "eles" e "nós" (2007).

Outros criticaram duramente o uso que Salles fez de seu personagem. Daniel Caetano afirma que um dos dois problemas centrais do longa é o fato do mordomo, embora parecer o personagem central, "é armado para que outra história seja contada em segundo plano e, ao final, descubramos que a sua trajetória não era o mais importante" (2013). O outro problema do filme, para Caetano, é que João Moreira Salles se critica por não ter conseguido se aproximar de Santiago nas filmagens e desenvolve uma autocrítica que supõe ter superado esse problema, quando, na verdade

> o resultado final também não parece ter em si qualquer disposição de procurar um retrato mais próximo ou mais atento. Doze anos depois, o narrador-autor segue usando Santiago como um personagem exótico, um tanto bizarro, capaz de explanações hiperbólicas e de ultra-estetizadas danças com as mãos. Vale notar que o filme não mostra qualquer interesse em procurar outras memórias afetivas de Santiago - fossem as suas raízes no exterior, fossem os seus vizinhos no Leblon ou qualquer outra coisa. *Santiago*, o filme,

> satisfaz-se com o material pretensamente "insatisfatório" de 1992. É o que basta para que construa o seu discurso (idem).

No mesmo sentido, Eduardo Valente afirma que Santiago novamente é abandonado "por um olhar que não consegue, ainda enxergá-lo – por mais que monte um discurso que parece indicar o contrário":

> este filme de 2007 é, acima de tudo, uma exposição do mal-estar de classe de Salles consigo mesmo, e praticamente prescinde de Santiago para existir. Santiago, agora sim, está transformado num "boneco" da má consciência do diretor, e o que parece pretender ser uma reflexão sobre procedimentos documentais, acaba sendo muito mais uma sessão de psicanálise pública. Claro que, como sessão de psicanálise, revela muito de seu "autor", e daí flui seu maior interesse. Se, sobre *Entreatos*, Ruy Gardnier disse ser um bom filme com o nome errado (segundo ele deveria se chamar simplesmente *Atos*, já que não havia nada de "tempo morto" no que se mostrava), podemos dizer que *Santiago* é um filme curioso, mas que, para ser fiel a seu verdadeiro tema, deveria se chamar *João Moreira Salles, um documentarista da classe alta* – e aqui não se deseja fazer nenhuma piada, apenas constatar o que está na tela. (2013).

Nestas críticas nota-se uma falta de percepção a respeito do movimento que João Salles faz em direção a seu personagem. Elas apreciam equivocadamente até a palavra "Santiago" do título do filme, como se ela se referisse ao mordomo e não ao fictício título daquele que seria o primeiro filme e que dera origem ao material bruto. Mesmo a ausência de que outras memórias do personagem não foram buscadas é suposição incorreta que, em parte, pode ser claramente percebida no filme, como percebeu Consuelo Lins:

> Salles vai gradualmente ao encontro de Santiago e revê o que na época não o havia interessado: as 30 mil páginas de histórias da nobreza de todos os tempos pesquisadas em bibliotecas e transcritas pelo mordomo ao longo de mais de meio século. Uma tentativa quase insana de impedir que aquelas vidas desaparecessem da memória. Salles traz para o filme fragmentos desses escritos, assim como comentários pessoais de Santiago encontrados em meio aos textos. Refaz, a seu modo, o gesto do ex-mordomo e retira Santiago do esquecimento a que as imagens de 1992 o haviam condenado (2008).

Além de passar adiante o trabalho de seu mordomo, fazendo com que aquilo que ele transcreveu como copista fosse preservado, outras características dessas folhas saltam aos olhos:

> As folhas datilografadas, que insistentemente aparecem no filme, os planos detalhe evidenciando a "imperfeição" das letras tipografadas (...) talvez possam ser pensadas finalmente em relação à imperfeição (incongruência intrínseca) da palavra pensada, da palavra dita, a de Salles, a de Santiago, a da comunicação entre eles, entre as pessoas. Santiago se sente um copista, e sente que sua tarefa é uma batalha perdida: apaixonada e insignificante, ao que Salles response citando um filme de Ozu, onde alguém diz "a vida é miresavél... sim (ela é) (Sebastián Russo, 2013)

Como sugerido por Consuelo Lins, à sua maneira Salles transforma-se num copista de Santiago. Amir Labaki nota nesse gesto "a inversão social entre personagem e documentarista – Santiago como narrador de centenas de milhares de histórias da nobreza (Casa-Grande), JMS como narrador de uma história da plebe (Senzala)" (2007). É um copista subjetivo, como o próprio Santiago, só que menos contido. A nobreza escrevendo sobre a vida da plebe, haveria se colocar mais na escrita do que a plebe se coloca. Labaki percebe ainda outras semelhanças entre os personagens.

> Não faltam, porém, pontos de identificação entre eles. O copista Santiago (homem das letras) e o embalsamador João Moreira Salles (homem do cinema) enfrentam ambos a morte da aristocracia -social e utópica, para o primeiro; familiar e concreta, para o segundo. É notável constatar como a obra escrita e filmada de JMS posterior ao primeiro "Santiago" dialogava silenciosamente com seu primeiro personagem –ensaios sobre pintura italiana, documentários sobre literatura (Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem; Jorge Amado), música clássica (Nélson Freire), sobre a decadência do Rio (Notícias de uma guerra particular). "Santiago" é um convite irresistível. (Labaki, 2007)

No mesmo sentido, há de se notar a inclusão da sequência da *A roda da fortuna*. Além de ser o filme preferido de Santiago, desempenha outro papel. Sobre ela, assim escreveu Marcelo Coelho:

> Fred Astaire representa o papel de um dançarino popular, enquanto sua companheira é uma bailarina clássica. Os dois não se entendem, até que, sem palavras, Cyd Charisse começa a imitar os movimentos de Astaire, e os dois se envolvem numa dança que funciona como um verdadeiro jogo de espelhos.
>
> Fiquei pensando se o mordomo Santiago, um "plebeu" fascinado pela biografia dos aristocratas, não funciona como uma espécie de espelho para Moreira Salles, o aristocrata fascinado pela biografia de um plebeu.
>
> O reflexo, evidentemente, não pode ser fiel. Culpa, escrúpulos e ressentimento impedem uma identificação absoluta, que se resolve desse modo em jogo de aparências, em ato performático – tanto por parte de Santiago quanto por parte de Moreira Salles.
>
> Reconhecem-se, entretanto, um ao outro. Essa capacidade humana não deixa de ser um luxo nos dias que correm. O mordomo e seus patrões são lembranças dos tempos em que se usava casaca e black-tie; privilégios mais difíceis de arrancar do que um Rolex. A luta de classes, hoje, não tem classe nenhuma. Eles não usavam Rolex (2007)

Também na incorporação de *O barbeiro de Sevilha* interpretado por Lily Pons Salles presta homenagem a seu mordomo e agrega novos elementos a representação que dele percebemos. Não é simplesmente a música, é o cinema completamente escuro, logo depois da lembrança maravilhada de uma apresentação da cantora francesa, em que ele é executada. O efeito é uma sensível aderência, por parte dos espectadores, àquele imaginário e àquele maravilhamento.

E há ainda o último dos planos produzidos durante o processo de montagem (os primeiros, referem-se às folhas datilografadas do primeiro roteiro e do trabalho de Santiago): o dos sacos plásticos sendo levados pelos ares, sobre o qual escreveu Jean-Claude Bernardet ser um acolhimento do imaginário do mordomo:

> A morte dos amantes assassinados se projeta sobre os banais sacos de plástico e os *transfigura*. É um momento sublime, no qual o realizador-personagem JMS (cuja fronteira com a pessoa JMS não está nítida) entra em harmonia com o universo aristocrático e delirante de Santiago. (...) Os sacos, ao serem relacionados a Francesca e Malatesta, revelam uma profunda generosidade, uma disponibilidade de JMS para acolher plenamente o delírio de Santiago, sem crítica, sem análise. Apenas com uma ligeira ironia (2009).

O movimento em direção à uma nova representação de Santiago se completa com os fragmentos memorialísticos e afetivos da narração quando se referem ao mordomo e mesmo com a organização do material bruto.

Cezar Migliorin é outro crítico da representação de Santiago por Salles. Mas sua apreciação leva em contra aspectos relacionados às expectativas do mordomo e "sua [bonita e emocionante] preocupação em atuar de maneira convincente" (2013)

> Porque este personagem não merece que o quadro seja composto, que sejam feitos *retakes*? O filme de 92 era contaminado pela própria forma estética e fabulosa que Santiago se relacionava com o mundo, e essa dimensão do documentário é possível. É nesse filme, nesse tipo de documentário, que Salles não acredita mais. Há uma dupla perda que acaba por se consolidar. O filme se mantém na superfície do processo e não efetiva a ponte entre Santigo e o universo da Casa da Gávea e, ao mesmo tempo, é o próprio Santiago que se perde nos excessos presentes nos *retakes* que a descrença no filme de 92 nos traz hoje.
>
> A constante repetição dos *retakes*, além de revelar o processo controlado em que João Salles enquadrava seu personagem, é também motivo de riso na sala. Evidentemente, o riso não é a princípio ruim, ele pode ser uma forma de compartilhar o universo do personagem, um riso de quem criou uma conexão, um mundo compartilhado. Mas, o que perturba em *Santiago* é que o riso é provocado por um procedimento singelo e que faz parte da auto-crítica de João Salles. Deveríamos então rir de Salles, mas não é o que acontece. Se em 92 Salles fazia Santiago falar o que ele queria, hoje ele o faz falar essas mesmas coisas várias vezes (2013).

Deve-se mencionar, entretanto, que essas repetições além de seu valor auto-reflexivo, de expor as condições da experiência (é por essa inclusão que vemos como se deu a relação entre os dois e que podemos situar a atuação de Santiago, podendo melhor apreciá-la) e de agregar novos elementos à representação de mordomo (e, especificamente, o modo afetivo como Santiago se refere ao filho de seu patrão, seus desejos de começar o filme referindo-se ao carinho com que vai fazer sua declaração e de

nele colocar algo de sua vida íntima e mal vista), ressalta esses esforços que, senão sempre, muitas vezes atingem os objetivos identificados por Migliorin. Se se ri de Santiago ou não, não saberíamos dizer. Jorge Coli escreveu sobre as tomadas repetidas: "uma alegria ver a impaciência progressiva de Santiago" (2007). Ademais, é uma forma de inserir o acaso num filme que, inicialmente, evitava-o.

> É a presença do imprevisto nos entreatos da filmagem planejada que reencanta o projeto abandonado. "No filme documentário você incorpora o acaso de uma maneira orgânica (...) No filme de ficção você se cerca de medidas para que isso não aconteça" Foi seguindo este segundo modelo que JMS filmou o primeiro "Santiago" – um documentário rodado como ficção (Labaki, 2007).

É preciso voltar ao que dissemos duas páginas acima, a respeito de João tornar-se copista de seu personagem. Como observou Feldman, "Na lógica do filme, Santiago faz por seus "mortos insepultos", por seus "personagens tétricos", aquilo mesmo que João Moreira Salles faz por Santiago" (2007). A importância do gesto é maior quanto mais se imagine a apreciação que Santiago dele teria. Primeiro, sua visão da morte como um grande fim. Ao falar da família a quem primeiro serviu, diz "hoje todos estão mortos". Respondendo a pergunta oblíqua de Salles a respeito daqueles seres em seus escritos estarem mortos, Santiago diz que sim, que todos estão mortos e depois emenda – mas não para ele. E a terrível sentença de Ingmar Bergman, que ecoa pelo cinema sete vezes parecendo confirmar que o céu está vazio. Convivem em Santiago a morte eterna e a vida eterna. Sobre isso, vale demorarmo-nos no texto de Cotardo Galligaris:

> Walter Salles me contou uma anedota bem anterior ao filme: uma manhã, Walter Moreira Salles, seu pai (e pai de João, claro) abriu as cortinas de seu apartamento de Copacabana junto com Santiago. Era um primeiro de maio ensolarado. Walter Moreira Salles comentou: "Que dia lindo". E Santiago, imediatamente, em portunhol, olhando para a praia já cheia: "Em cem años, estarão todos muertos" (2007)

Para Santiago, a memória e a beleza são formas de preservar a vida dos que morreram

> As listas de celebridades que elaborava pretendiam imortalizar aquela gente toda. Santiago tinha uma concepção de vida e morte quase helênica e, por isso, bela. Para os gregos, um homem morre quando o esquecem e vive quando o lembram. Se Homero lembra, o guerreiro Aquiles existe. Se Homero não lembra, Aquiles deixa de existir. (Salles, 2008)

> seu [de Santiago] remédio contra a morte não é apenas sua prodigiosa memória. No filme, Santiago toca as castanholas, canta, dança com as mãos e, sobretudo, está sempre preocupado com a beleza. Inclusive com a beleza da morte, "la gran partita", o "bel morir" que pode dignificar a vida inteira. (...) (Calligaris, 2007)

Como escreveu Coli,

> A impressão mais forte, mais inesquecível, do filme "Santiago" é a de beleza. Ela flui graças às sombras untuosas que modelam o personagem e os objetos. Torna-se vertiginosa nas mãos que, em close, dançam, volteiam no ar. Faz-se meditativa e imóvel, enquadrando as pilhas de papéis amarrados com fitas de seda, que se perfilam, impecáveis, sobre as prateleiras (2007).

João Moreira Salles evoca a beleza quando cita Herzog. Desde 1992 havia uma preocupação com a beleza: mas agora, não estão a representação e as relações à serviço da beleza, mas o contrário. Calligaris cita uma passagem do filme:

> Uma especialidade de Santiago consistia em preparar arranjos de flores para as festas. Ele dava, aos diferentes arranjos, nomes musicais, cantata, scherzos etc. Quando os terminava, ficava a fim de lhes pedir (aos arranjos) que cantassem, assim como Michelangelo perguntou "Por que não falas?" à sua estátua do Moisés (Santiago corrige a lenda, preferindo o Davi).
>
> As flores dos arranjos logo murcharão, mas o importante é que elas desabrochem na hora efêmera da festa, mostrando o esplendor de cada flor e a harmonia do arranjo. Como um arranjo, uma vida não se justifica por sua duração, nem pela lembrança, nem pelo aplauso dos outros, ela se justifica por sua harmonia intrínseca. (2007)

Pode ser, embora Aquiles discorde. Essa apreciação a partir da forma como Santiago olharia para o filme em que um aristocrata, morador do Palácio de Pitti carioca, dedica a si, é um tanto estrambótica. É claro que, como a família, o chef italino e o peru, Santiago também está morto. Mas agora talvez Salles consiga conversar melhor com os seus mortos, se sua ausência de crença metafísica o permitir – como permitia a Santiago. Os mortos de Salles vagam pelos cinemas. Como escreveu Jorge Coli

> Os papéis bem arrumados contêm anotações feitas pelo mordomo: listas infindáveis de reis, chefes, dinastias, astros de cinema, famílias poderosas do mundo inteiro. O filme explora essas anotações um pouco ao acaso, buscando nomes sonoros, esdrúxulos, raros. Neles perpassa algo presente em todo o filme, que é a obsessão da permanência. O rol de nomes vem de um empenho imenso: enumerar todos os poderosos em todos os lugares.
>
> Desde a Antigüidade mais recuada, a escrita serviu para marcar na pedra a linhagem de soberanos: esforço inútil e desesperado de perenidade para escapar à trituração do tempo. Na natureza do cinema encontra-se também, de modo intencional ou não, essa ilusão do tempo vencido. André Bazin, teórico da cinematografia, falava da "boa múmia": a câmera traz de volta momentos que morreram e que ressuscitam na tela de modo fictício. O mordomo Santiago diz, com razão, que aquelas filmagens o estão mumificando" (2007).

Considerando tudo isso, parece-nos que a representação de Santiago se beneficia dos procedimentos utilizados pelo filme. Pode-se considerar desleal com a disposição de Santiago no encontro registrado, mas leal com o modo como ele se deu. E mais

importante, parece que essa é uma representação mais adequada – o que é, entretanto, uma medida subjetiva. Se assim for considerada, a tom da narração tampouco seria inadequado. Mas a narração ainda pode ser considerada em outros termos.

3.2 ROTEIRIZAÇÃO E O QUE ESCAPA

Salles diz não entender direito "por que falam em coragem" para se referir ao filme – segundo ele, a edição foi "prazerosa" e que por muitas vezes ele, Escorel e Lívia riam muito "até pelo ridículo do meu comportamento que o material bruto revelava" (2008). Mas se tantas pessoas viram no filme esse ato de coragem, é porque o filme dá elementos suficientes para isso: os risos da sala de edição ecoam pelo cinema, gerando incômodo em Migliorin, mas o narrador é algo soturno. Anunciar a morte do personagem, ainda mais no começo do filme, tem um efeito terrível neste sentido. Certamente o tom do narrador, descrito por Feldman como "solene e litúrgico" que "entretece o material", e que um dos críticos chamou depreciativamente de "tom sempre auto-importante" também contribui para essa perceção. O tom do discurso do narrador incentiva a percepção do filme como uma obra de redenção, como a percepção de um erro e uma forma de corrigi-lo.

Cezar Migliorin parece ter percebido isso com clareza,talvez equivocando-se apenas quanto às intenções do autor. Em sua crítica, Cezar longe de considerar o mal-estar de Salles (como Valente) ou associar seu discurso a motivações patológicas (como Caetano), considera que "O embate de João com essas imagens do passado é sereno, tranquilo até. O *off* bem acabado, pensado e meticulosamente armado destoam do filme-problema que Salles parece ter desejado fazer. O filme é um problema bem resolvido" (2013). Ele exemplifica sua hipótese a partir da seguinte análise da sequência montada em 1992:

> Na única seqüência efetivamente montada em 92 e que agora é apresentada ainda com o time-code exposto na tela, indicando que nunca fora finalizada, que nunca deixou de ser uma cópia de trabalho, há uma música que a envolve. A crueza do que ainda estava sendo trabalhado é amenizada pela trilha sonora. Nesta seqüência, o próprio processo do filme-processo é excluído, assim como as dúvidas da sala de montagem, as hesitações do texto e do *off*. (idem)

Assim, segundo ele, "*Santiago* é um filme puro sobre a impureza intrínseca ao documentário." Há certa razão nessa apreciação do discurso do narrador. Mas aí também

há certa confusão quando se considera que o filme seja sobre aquilo que ele não é. Expandindo um pouco o que diz Migliorin, Alcino fala do filme como “a narrativa de um aprendizado existencial”:

> Por fim, a força de "Santiago" vem do fato de tratar-se de um filme que aspira a ser uma outra coisa: não tanto um documentário sobre o mordomo, mas a narrativa de um aprendizado existencial.
>
> É essa intenção que autoriza o diretor a se imiscuir no "enredo", na primeira pessoa, acrescentando a ele o personagem João Moreira Salles. É o que lhe permite ajuntar, além da trajetória do mordomo, as histórias de uma infância, de uma família, de um desejo de cinema. É o que lhe possibilita contar de modo muito romanesco e até confessional a frustração do filme de 1992 e o porquê de retomá-lo 13 anos depois. É o que o leva, enfim, a tirar Santiago da claustrofóbica objetividade do documentário e a transformá-lo em mito (2009).

Nesse sentido, podemos entender essa narração a partir de Walter Benjamim, para quem a verdadeira narrativa

> tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (...) O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria (Benjamin, 1994, pp;. 200-201).

A narrativa seria a “faculdade de intercambiar experiências” que se vale da sabedoria – “o lado épico da verdade” (idem ibdim, p. 201). Benjamin opõe a experiência à informação, a cuja predominância atribui o declínio daquela. A informação traz em si explicações, enquanto “Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (...) O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser” (Benjamin, 1994, p. 203)[87]. Poderíamos dizer que é uma narrativa que enuncia um saber advindo da experiência – sobre a qual o filme realiza um ensaio.

Voltandoà questão, o filme tem o tom de uma expiação e realmente é, quer isso corresponda ou não ao que Salles tenha tentado fazer. Além de todos os temas e subtemas do filme, existe o questionamento a respeito do modo como Salles filmou seu mordomo em 1992 e uma tentativa de libertá-lo de um papel que uma edição convencional, como tentada em 1998, lhe conferiria. Mas libertá-lo da representação, ou destruí-la é

[87] O momento de maior fraqueza do filme, é justamente quando João tenta explicar seu comportamento a partir da relação de classe, como veremos adiante.

impossível. O que o filme faz, seja como o efeito colateral da reflexão pessoal que Salles faz de si mesmo e da homenagem que Salles presta ao mordomo, é lhe conferir uma representação que é o produto das planos filmados, da exibição dos planos residuais, da exposição de certas circunstâncias da filmagem, da memória de Salles, de fragmentos de seus papeis, da presença de músicas e filmes, da montagem que o associa por contraposição e complementariedade à casa abandonada ou, num plano geral, uma representação gerada pela percepção de todos os elementos fílmicos em seu conjunto e relação.

Apreciando apenas o tom do narrador, parece-nos que se regozija com orgulho de ter percebido e corrigido um erro. Nisso estamos de acordo com Caetano e Valente. Ao contrário destes, entretanto, parece-nos que de fato corrigiu na medida do possível. Pensamos que Santiago é representado de forma mais interessante do que seria, estando menos restrito às imposições do diretor. Se agora ele ainda está restrito a elas, isso não é problema – não é assim, afinal, todo documentário? E idealizar uma representação sem restrição é uma idealização justamente criticada pelos autores Caetano e Cléber Eduardo. Como escreveu Juliana Silveira,

> *Santiago*, mais do que criticar a representação no documentário, alega, muito timidamente, a necessidade de se representar aquilo que o tempo não permite mais, o contato em estado puro.
>
> Lembranças seriam construções artificiais de um material deslocado no tempo. É preciso um resgate no qual se arrisca perder mais do que já se encontra perdido. O diretor sente ter desperdiçado a última oportunidade de estar com Santiago enquanto buscava algo para além do antigo mordomo.
>
> Confrontar-se com lembranças parece ser antes um confronto com a fabricação, a reelaboração do que já passou, a necessidade de auxílio para isso. E, por fim, o estranhamento desse processo, a dor de não atingir aquilo que se buscava, o sobressalto ao se notar que a todo o momento algo fica pra trás. **(**2007)

Finalmente, uma última questão a respeito da narração. João Moreira Salles afirma que primeiro que tenha voltado ao material num momento de "crise profissional". No mesmo sentido, Amir Labaki afirma que "o filme discute as alternativas, desafios e limitações do material por ele registrado como cineasta iniciante" (2006). Também Alcino Leite Neto pensa deste modo, quando afirma que o filme está "investido de uma confiança (rara no Brasil) na expressão cinematográfica como investigação, e não como demonstração" e que

> O novo filme só consegue ser terminado quando Salles desiste de "mandar" nas imagens e passa ele próprio a ser controlado pelo cinema. Ou seja, quando a montagem cede às

> potencialidades contidas nos resíduos, nas lacunas e nos erros do material filmado anteriormente, que é onde, de fato, se esconde o "real" do filme. (2009)

Mas Alcino estaria mais próximo da verdade se afirmasse que o novo filme só consegue ser *iniciado* quando Salles desiste de mandar nas imagens. Depois, é tudo organização. Tampouco é verdadeiro que o diretor discuta alternativas de seu material, apenas o expõe – numa organizão – e questiona sua autenticidade. Como afirma Cezar Migliorin, João Salles sabe o que fazer com as imagens:

> O problema entre o filme de 92 e a montagem de agora não está entre duas formas de fazer documentário, duas crenças - ou descrenças - na verdade e na possibilidade de o documentário falar do outro. O problema central é entre saber e experiência. Há algo que não mudou entre 1992 e 2007. João Salles sabe o que é um documentário. Este saber mudou, suas crenças na imagem e no controle sobre elas se transformaram, entretanto, no momento de fazer o filme não é a experiência com as imagens, as dúvidas sobre o seu lugar que aparecem e sim uma nova e afirmativa certeza. Neste sentido, o filme aparece como uma síntese desse saber que se transformou. No filme de 2007, João Salles continua sabendo o que ele quer das imagens - nesse sentido não há transformação entre 1992 e 2007 (2013).

Ilana Feldman afirma que ao questionar os artifícios da filmagem "a narração auto-reflexiva organiza e roteiriza a experiência, emitindo, do presente, um sentimento de mundo, sobre o passado e, de certo, sobre o futuro" (2007).

> Voz que, ao presentificar o passado, tanto das imagens quanto da relação que o documentarista estabelece com elas, toma as problematizações do método como novas certezas, ainda que certezas sobre a importância da suspeita.
>
> Não à toa, ao delegar a narração em primeira pessoa a seu irmão Fernando, João Moreira Salles acaba por suspeitar de sua própria voz, de sua própria verdade, acrescentando mais uma camada de ambiguidade ao filme.

Tanto a humildade inicial de Salles (notada por Alcino) e sua abertura ao acaso quando ele aceita se desfazer de seus projetos iniciais e descobrir o que o filme pode ser, e mais ainda quando aceita a inclusão dos planos residuais, captados por acaso. Mas Migliorin percebe melhor a configuração que esses planos recebem, o modo como essa "impureza" é tratada de forma "pura" – o que de fato em parte acontece, nem tanto pela serenidade com que as coisas são conduzidas, mas pela configuração dramática que o filme lhes dá. De todo modo, a impureza é elemento essencial do filme, e fundamental para instaurar a auto-reflexividade, mesmo que da mesma maneira que a narração não seja suficiente para isso.

Assim, o filme é, nas palavras de Juliana Silveira, a "conscientização de um erro". E essa narrativa atribui um valor excessivo e – fundamental, para ela – à relação de classe.

Nas palavras da autora, “Salles admite sua falha: ao tentar retratar as singularidades de Santiago (...) conseguiu, na verdade, retratar sua distância do antigo mordomo – ao que atribui suas intrínsecas e respectivas posições de ex-patrão e ex-criado” (Silveira, 2007). A roteirização da experiência tem por ponto central justamente a tese que João Salles expõe próximo ao final do filme, como uma “observação final”:

Não existem planos fechados nesse filme. Nenhum close de rosto. Ele está sempre distante. Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição, entendi o que agora parece evidente. 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 o nosso mordomo.

Essa “observação” remete a algo dito no começo do filme:

Começava ali um novo tipo de relacionamento. Pelos próximos cinco dias, eu seria um documentarista, e ele, o meu personagem. Ou, ao menos naquele momento, era assim que me parecia.

Por esse movimento o narrador, representando o diretor, se apropria de todo o processo de desnudamento da relação que entre ele e seu personagem ocorreu durante as filmagens. A relação de poder e afeto que havia na casa dos Moreira Salles, permaneceu no apartamento de Santiago. Em suas entrevistas João Moreira Salles compartilha a percepção de seu narrador:

> Não havia ali uma relação de documentarista e de documentado. Havia uma relação de patrão e mordomo, de, em última instância, chefe e criado (...) 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, com o meu Santiago. Daí as ordens, os planos repetidos (2013).

Grande parte da crítica concorda que tal ocorra. Bernardo Carvalho escreveu que o narrador “termina confessando o que as imagens e o som já tinha deixado bem claro: uma relação de classe e de poder com seu objeto” (2007). Marcelo Coelho escreveu que durante o filme “a luta de classes” é “revelada” e “sublinhada” com certa insistência

(2007). Sabástian Russo, por sua vez, infere da "persistente obediência" de Santiago como Salles foi inocente ao pensar que poderia deixar pra trás, pelo papel de documentarista, a diferença de classe: "Aquela diferença de classe que pretendeu driblar, se revela (omni)presente, inevitável." (2013)[88]. Jorge Coli percebe justamente nesta última observação do narrador a quebra de uma "simbiose entre o personagem e o diretor", fundidos na "nostalgia da memória, na fantasmagoria do passado":

> No final, porém, João Moreira Salles expõe sua sensação de culpa por ter se comportado, no momento das filmagens, mais como patrão do que como diretor. Essa conclusão tem por efeito desfazer a simbiose equilibrada. Os anos se foram, o diretor amadureceu, mas o patrão permanece. Reserva-se a última palavra. Afasta o mordomo. Sozinho, encena seu arrependimento e sua confissão (2007).

Cléber Eduardo leva a reflexão a respeito disso adiante, perguntando-se se essa relação de classe não é a mesma que se estabelece "entre documentaristas e documentados, com esses últimos tentando cumprir uma tarefa para aqueles primeiros?" (2013). Camila Fink, analisando a relação de poder e a diferença de classe entre os que filmam e os que são filmados neste filme e em *O prisioneiro da grade de ferro*, seguirá a mesma linha ao afirmar que aqui "uma dupla relação de poder (...) enfatizada pela montagem" (2008). O interessante de sua análise é demonstrar, obliquamente, como a tese do narrador condiciona a percepção do filme e, assim, como o valor agregado pela voz a todo o conjunto fílmico funciona – além de patente no modo como conduziu as entrevistas, essa relação de classe refletiria-se na estética dos enquadramentos sufocantes:

> Santiago estava sempre encolhido, confundindo-se com puxadores das portas daquela cozinha, que adquiriam dimensões monumentais. Era esmagado pelos batentes, armários, colheres e panelas. São tantos os objetos colocados em cena que se gera uma distância física entre o cineasta e o "outro" (Fink, 2008)

No mesmo sentido desses dois críticos, João Salles fala que

> num documentário, a questão do poder está sempre presente e talvez transcenda até a questão de classe. Posso filmar alguém mais poderoso do que eu, mas, no momento em que o filme é meu, o poder é meu também. (...) Não há como fugir do fato de que o poder de quem filma é sempre maior do que o poder de quem é filmado, ainda que você esteja filmando alguém que, na escala geral do poder, esteja acima de você. Porque sou eu que enquadro, sou eu que escolho o que perguntar, sou eu que escolho o que editar. (2007)

Se como Cléber Eduardo sugere e Camila Fink afirma existe uma relação neste filme entre documentarista e personagem também marcada por um franco desequilíbrio de poder, então por que a questão de classe teria tanta importância? De outra maneira: se a relação de poder é inerente ao documentário (como já foi demonstrado por Bernardet, Comolli, Nichols, Coutinho, Da-Rin) e o modo como ela se estabeleceu durante as filmagens do material bruto de que se valeu João Salles é comum a outras filmagens, perguntar cabe: em que *apenas um documentarista* e *apenas um personagem* diferem de *um documentarista + filho do dono da casa* e de *um personagem + mordomo da casa*?

A distância que se estabeleceu foi consequência de uma imposição por parte do documentarista, o dono da câmera mais do que o dono da casa, a seu personagem. A servilidade de Santiago, as determinações do patrão terão desempenhado aí papel? (Talvez essa relação tenha sido aquilo que, subjacente, permitiu ao diretor ter a ideia de valer-se de seu antigo mordomo para lhe atribuir o papel). É provável que sim, mas de um modo bastante diferente do modo como essa questão se desenrolava, decisivamente, nos anos 1960. Sobre isso, é interessante notar o que Jean-Claude Bernardet escreveu a respeito das tentativas de se transferir os meios de produção ao outro social (cf. Bernardet, 2004)**.** O projeto de João Salles, determinando papeis e desenvolvimentos, é o oposto daquele tipo de filme estimulado por Jean-Louis Comolli (2008).

Não existe ambiguidade nesse encontro por haver a dupla ocorrência patrão-documentarista e mordomo-personagem. Ambiguidade haveria se Salles fosse o personagem e Santiago o documentarista. Nota-se que a questão de classe no filme, para Salles, é um substituto da questão do documentário, do jogo de poder que existe em toda filmagem. Não nos parece que nem o afeto, nem a impaciência ou a diligência tenham suas motivações nessas questões. Parece que, de um lado, havia um documentarista querendo fazer um documentário, seguindo um roteiro que o levaria até lá; e de outro, uma pessoa querendo passar da melhor forma possível da realidade à película. Santiago mostra perspicácia quando responde ao jornaleiro, que lhe pergunta sobre as filmagens, que o estão empalhando, e procura a melhor pose possível para permanecer após sua partida. Os tarxidermistas têm uma relação com seu objeto que independe da classe. A questão de classe, portanto, faz sentido sem necessariamente ser verdadeira ou lançar luz sobre o que ali aconteceu. Conforme Ilana Feldman,

> equivoca-se quem reduz a mediação proposta pelo filme a uma tensão de classe, que se daria entre o controle e a dominação de Salles (diretor e patrão) e o servilismo de Santiago (personagem e empregado). (...) valorizar exclusivamente a explicitação da relação de

> poder em jogo seria reduzir diversas camadas de sentido a uma única, fechando os olhos para tudo aquilo de complexo, belo e dolorido que ainda pulsa - aquém e além da posição social e hierárquica do diretor. Salles sabe que essa questão, ao ser explicitada pelo discurso organizador, é de certa forma também esvaziada. (2007).

Entretanto, algo parece escapar a tudo isso – aquilo que as imagens coloridas da família trazem e tudo o mais que, no filme, expressa a consciência da passagem do tempo e da perenidade dos encontros. Isso perpassa todo o filme – desde as primeiras fotografias a que a câmera se aproxima[89] (no som, *Melodia*) até o epílogo e os planos de Ozu, passando pela casa abandonada, pela família desfeita, pela morte de Santiago, seus relatos e o movimento do filme em sua direção.

A casa foi registrada para passar esse sentido de estar à deriva. E ele perdura. Ao fim da narrativa que sensibiliza e organiza nossa experiência, atribuindo valores e significados, quando confiamos no narrador e ele se revela um impostor, ao final de tudo, quanto tudo – desde a filmagem até a edição – é visto como fruto de artíficios e intencionalidades, isto é, como a representação que não poderia deixar de ser, um sentido permanece, ou se instaura ainda com mais força, ou apenas nesse momento. Como Feldman e Migliorin vêem nessas imagens algo quase de real, a granulação do real, o filme passa o sentido de uma falta.

Como escreveu Bernardo Carvalho, o filme serve-se de Santiago "para dizer que não pode dizer", "nenhuma imagem nem nenhuma palavra pode dar conta do que tem a dizer. E que em algum lugar desse vazio está a dor e a plenitude de um sentido que só pode ser compreendido pela falta",

> "Santiago" trata -e isso não apenas pela relação viciada entre o mordomo e o filho do patrão, mas pela própria personalidade do mordomo- de um vazio que se exprime pela impossibilidade de se expor. E, portanto, de uma exposição muito maior do que pode dar conta a confissão do documentarista que manipula o seu objeto. Tudo é alusivo e tangencial. O que o filme está dizendo não está ali. Em nenhuma das imagens. Em nada do que é dito. E, ao mesmo tempo, está em toda parte, em cada uma das imagens, a se expor pela ausência. É essa a sua tragédia e a sua beleza (2007)

Mesmo quando, ao final, no epílogo ele opere pelos meios descritos por Marcos Nobre[90], o que escapa já não se organiza. De acordo com Cléber Eduardo, a frase de certo modo contraria o sentimento de redenção que o narrador parece ter passado:

---

[89] cf. Cléber Eduardo e Ilana Feldman, 2007.

[90] "João Moreira Salles não resiste à tentação da parábola, por irônica que seja. E o velho truque da falta de sentido do mundo continua a ser senha para escapismos rumo ao mistério. (...) Há muito do misticismo mundano do cineasta japonês Ozu no filme. O que lhe falta é a dessacralização radical de Buñuel." (2007)

A verdade mais autêntica de *Santiago*, porém, para além de todas as suas mediações, confissões e empenhos em nos vender a visão certa de uma prática errada, está em uma frase ao final, inegavelmente uma frase de luto, que nos diz que a vida é decepcionante, seja qual vida for, e pouco coisa nela faz sentido. Somente nesse momento fica mais claro que, apesar das mudanças proporcionadas pelo tempo significarem evolução para o diretor (e do diretor), elas também significam perda e estranhamento. (2013)

CONCLUSÃO

Amir Labaki (2007) e Cezar Migliorin (2007) perceberam *Santiago – reflexões sobre o material bruto* como uma síntese da obra de João Moreira Salles. Talvez seja ainda mais. Nas quatro concepções de documentário que orbitam o material bruto, é possível perceber um percurso particular pela história do cinema documentário. Guy Gauthier (1995) aponta a filmagem e a montagem como os momentos fundamentais do documentário – observando o modo como nosso objeto de estudo se constitui, parece-nos que também o momento anterior à filmagem (o roteiro ou, o fruto do trabalho, escrito ou não, de idealização do filme, seu dispositivo, isto é, as escolhas iniciais que carrega), é um momento igualmente fundamental pelas relações imediatas que guarda, ao menos, com o princípio da tomada (a escolha da câmera, das lentes, do gravador, dos microfones, da equipe, das formas de intervenção etc.) e, também, com as alterações que se podem fazer nessas ideias durante o processo.

Do ponto de vista analítico, o curioso e o que mais chama atenção neste filme é que o narrador parece nos conduzir de forma franca e honesta por um material bruto, expondo as condições de filmagem etc., mas em verdade construindo uma narrativa que apenas aparentemente o faz – na verdade, a caracterização dos personagem é alcançada apenas pela subversão daquilo que comumente se espera de um documentário.

Que as imagens tenham de ser organizadas para o discurso, a narrativa, a representação, e que nesse processo se escolha aquelas mais adequadas e expressivas para alcançar essa representação, é uma coisa; mas excluir imagens e planos que contrariam o que se quer dizer sobre a realidade (à maneira dos nordestinos que se migrassem para São Paulo por razões amorosas não teriam lugar nos filmes sociológicos, conforme Bernardet), é outra.

O filme transforma casualidades em causalidades, o que no caso do documentário é especialmente problemático por conta de seu estatuto documental; agregue-se a isso que a reflexividade também aqui funciona como um elemento estético como qualquer outro, sendo também incoporada pelo ilusionismo. Se o fato da voz do narrador não ser a do cineasta causa algum alvoroço nos desaviados, o conhecimento da existência de tantas informações falsas poderia levar à questão: apesar disso, *Santiago – reflexões sobre o material bruto* pode ser considerado um documentário? Penso que as pistas deixadas pelo ao longo do filme, desautorizam a pergunta. Também aqui há algo do jogo de cena.

Mesmo assim, se quisermos responder a essas pergunta, haveríamos de primeiro saber o que é o documentário, o que entendemos por essa forma de fazer cinema. E se Carl Plantinga chamou a questão de desorientadora (Salles, 2006), Fernão Ramos dedicou vários capítulos de seu livro a tentar respondê-la e Cezar Migliorin (2010, p. 9) afirmou que ao dizer documentário não sabe exatamente do que fala, este, evidentemente, não é o espaço para uma reflexão dessa envergadura. Algumas considerações, entretanto, não devem deixar de serem expostas por constituirem de certo modo o fundamento de parte da análise que teve espaço nas páginas anteriores e apontarem possíveis desdobramentos.

Em primeiro lugar, a dificuldade de se definir o que seja o documentário tem sua origem nele ter sido denominado por John Grierson, por algo que não lhe era singular[91] e mais por razões políticas do que estéticas: o termo será, posteriormente, escolhido por Grierson para nomear um modo de fazer filmes, com o inuito de lhe conferir legitimidade junto à burocracia britância com a qual o escocês queria realizar seus filmes (cf. Cavalcanti *apud* Da-Rin, 2006, pp. 90-91). Daqueles filmes se distinguia pela proximidade com o cinema ficcional: como demonstrou Mariana Baltar o documentário nasceu – é quase consenso que *Nanook of the North* seja sua primeira manifestação – o documentário nasceu, dizíamos, da "aliança" entre os discursos fílmicos não-ficcionais e a linguagem clássico-narrativa, aliança que "estrutura as bases do processo de institucionalização do documentário, fazendo circular filmes que, de certa maneira, compartilham do apelo ao público e que, mais importante, assumem a herança do universo não-ficcional, preservando-se, assim, como discursos sobre o mundo real" (Baltar, 2007, p. 42)[92]. Sem muito esforço se percebe que o termo *documentário* é mal-amanhado, ou nas palavras de Grierson, "uma descrição desajeitada" (Grierson, 1998, p. 81), "uma palavra pouco elegante, sugestiva de pedagogia e até, em alguns casos, de medicina" (cf. Da-Rin, 2006, pp. 90-91), e de todo inapropriado para denominar uma escola ou uma

[91] O valor documentário que John Grierson percebeu em *Moana* (Flaherty, 1926) - No *New York Sun* de oito de fevereiro de 1926, ele escreveu: "Moana *being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value*" (Grierson, 1979, p. 25) era algo comum a diversos filmes contemporâneos e anteriores a este (Sobre esses filmes, que Jacobs chamou de *films of fact* (Jacobs, 1979, p. 3) e considerou prototípicos do documentário, como os *travelogues*, os cinejornais e todos os filmes não-ficcionais conhecidos até então cf. Jacobs, 1979, pp. 1-8): Grierson quis se referir à presença, no filme, de pessoas e acontecimento reais. Como observa Lewis Jacobs "*The earliest hint of the character of documentary was evident in the very first motion pictures projected on a screen, W. K. L. Dickson's* Record of a Sneeze (1894) *and the Lumière Brothers'* Workers Emerging from a Factory (1894)" (Jacobs, 1979, p. 2). Comolli dirá no mesmo sentido: "o cinema nasceu documentário e dele extraiu seus primeiros poderes (Lumière)" (Comolli, 2008, p. 174).

[92] Nisto estão de acordo Carroll (2005), Odin (2005), Nichols (1991), Gauthier (1995) e Da-Rin (2006). Percebe-se a valorização destes dois aspectos numa das primeiras resenhas recebidas por Nanook. Cf. Sherwood, 1979, p. 16).

forma de fazer cinema porque 1) todo filme tem um valor documentário (quando por mais nada, por mostrar como se fazia filmes num dado momento) e 2) porque distingue um modo de fazer filmes, ou um conjunto de modos, de outros modos que também compartilham, mesmo no sentido estrito que Grierson lhe quis dar, o valor documentário. Por outro lado, tampouco é satisfatório nos referirmos ao documentário como "não-ficcional" na medida em que, igual e inversamente, todo filme – como toda narrativa – comporta uma dimensão ficcional[93]. Paul Ricoeur evita o uso do termo ficção, preferindo valer-se de "como se",

> afim de evitar o equívoco que criaria o emprego do mesmo termo [ficção] em duas acepções diferentes: uma primeira vez, como sinônimo de configurações narrativas, uma segunda vez, como antônimo da pretensão do relato histórico de constituir um relato "verdadeiro" (1983, p. 101)

A etimologia, portanto, é insuficiente[94].

Não podendo defini-lo, se busca apontar caracteristicas ou valores próprios aos filmes documentários. Aqui, entendemos o documentário como uma representação narrativa realizada a partir de imagens e sons que rendem conta da realidade de modo parcial, posto que: 1) portam uma "inscrição verdadeira" (Comolli, 2008, p. 111), "um traço autêntico do mundo histórico" (Nichols, 1991, p. 118)[95]; 2) são registradas a partir de equipamentos engendrados para realizar um registro de acordo com dada noção de real historicamente determinada (Aumont, 2006, pp. 182 e 216-217 e Altman, 1992, pp. 24-25)); e 3) são registradas e editadas segundo escolhas – éticas, estéticas e epistemológicas – onde se percebe a "quota essencial" de criatividade (cf. Grierson *apud* Da-RinIN, 2004, p. 16, Gauthier, 1995, pp. 112-114), assertividade (cf. Carroll, 2005, pp. 73 e Nichols, 1991, p. 118) e subjetividade (Comolli, 2008, pp. 173-174 e Gauthier, 1995) do diretor e de sua equipe. Mas para que seja apreendido pelo espectador enquanto tal, é necessário que ele saiba estar diante de uma imagem deste tipo, o que é comum que ocorra antes de assisti-las por conta de sua indexação social (Cf. Odin, 2005, pp. 33-34, Ramos, 2008, p. 90) – e aí volta-se ao início da querela.

---

[93] Sobre essas questões, conferir especialmente o primeiro capítulo de Gauthier, 1995.

[94] Também se revela insuficiente para dirimir a questão a definição institucional (para os termos da definição institucionais cf. Nichols, 2001, p. 22 e Salles, 2005, p. 60) pois, como demonstrou Richard Wollheim em seu combate à definição institucional da arte [e pensamos que isso possa ser aplicado ao documentário], é questionável a existência de um mundo da arte realmente coerente – e mesmo que ele existisse, não necessariamente seria capacitado para isso, e se precisam de alguma razão para classificar algo como artístico ou não, precisamos apenas saber que razões são essas (2002, pp. 14-15)

[95] A autenticidade é essencial para Gauthier, 1995.

Exista ou não alguma diferença fundamental apreensível entre o cinema documentário e o cinema romanesco e seja ela essencial ou não ao estudo teórico dos filmes documentários e à sua apreensão pelo espectador, fato é que o último filme de João Moreira Salles lida com essas questões. Seu narrador é um personagem claramente fictício, romanesco, baseado em fatos reais e irreais e, principalmente, necessidades dramáticas. Sem dúvida, ele teria mais honesto, talvez sem prejuízos para a qualidade do filme, que ao invés de dizer "Foi assim que tratei Santiago por não saber ouvi-lo" afirmasse que quis tratá-lo daquele modo. E ainda assim... e talvez seja justamente por causa do conjunto de características ambíguas, por tudo que faz com que ele possa não ser considerado estritamente um documentário, ou melhor, por tudo que nele decepcionaria o espectador que pagou para ver um documentário, que ele tenha sido considerado uma obra-prima.

Não foram essas as questões que privilegiamos durante essa dissertação; buscamos apenas descrever as especificidades dos elementos sonoros. O som é parte essencial da experiência audiovisual e cinematográfica. Desde antes dos filmes e do cinema serem inventados, quando as imagens em movimento foram concebidas pela imaginação de Thomas Edison, elas foram concebidas audiovisualmente. Tal como engendrados em *Santiago – reflexões sobre o material bruto*, em suas relações e conjunções estruturais, os sons estão à serviço de uma apreensão narrativa, retórica e por vezes puramente estética (no segundo sentido que o termo excesso conhece no cinema). É através deles que o filme que tão próximo de outros documentários contemporâneos por seus componentes autobiográficos (Rezende, 2009, p. 35), por problematizar-se como filme (Vieira, 2006, pp. 6-8), por fazer uso de elementos melodramáticos (Baltar, 2007) e ter algo de ensaístico (Lins, 2008, p. 134)[96], se alcança uma diferenciação, quando permite expor como expõe as características decorrentes de sua especificidade de percurso, de sua abordagem da vida privada da parte de cima da pirâmide e de sua singular sensibilidade na conjugação dos elementos cinematográficos.

[96] Aqui entendemos o ensaio conforme Consuelo Lins, isto é, como aquela "forma hibrida sem regras nem definição possível, mas com o traço específico de misturar 'experiência de mundo, de vida e de si' (Mourse, 2004, p. 25)" (Lins, 2008, p. 134).

BIBLIOGRAFIA

Livros

AMADO, Ana. *Michael Moore e uma narrativa do mal.* IN: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O cinema do real.* São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ALTMAN, Rick. *Silent film sound.* New York: Columbia University Press, 2004.

_____. (org.) *Sound Theory – Sound Practice.* New York: Routledge, 1992.

_____. The sounds of early cinema. Bloomington: Indiana Universty Press, 2001.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual.* São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

_____. *Film as art.* Los Angeles: University of California Press, 2007.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Beleza e poder: os documentários de Joaquim Pedro de Andrade.* IN: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

AUMONT, Jacques. *A imagem.* Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro Campinas, SP: Papirus, 2006.

AUMONT, Jacques & Bergala, Alain & Marie, Michel & VERNET, Marc. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje.* Tradução de Núria Vidal e Silvia Zierer. Buenos Aires: Paidós, 2008.

AUTRAN, Arthur. *Leon Hirszman: em busca do diálogo.* IN: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre fotografia.* Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III.* Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *A mensagem fotográfica.* In BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III.* Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Originalmente publicado em 1961.

_____. *A retórica da imagem.* In BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III.* Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Originalmente publicado em 1964.

BALÁSZ, Bela. *A face das coisas.* IN: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema.* Rio de Janeiro: Edições Grall: Embrafilme, 2003.

_____ *A face do homem.* IN: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema.* Rio de Janeiro: Edições Grall: Embrafilme, 2003.

BAZIN, André. *Ontologia da imagem cinematográfica.* IN: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema.* Rio de Janeiro: Edições Grall: Embrafilme, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* (Obras escolhidas; v. 1). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGALA, Alain. *A hipótese-cinema.* Rio de Janeiro: Nooklink; CINEADLISE-FE/UFRJ, 2008.

BERGSON, Henri. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps á l'esprit.* Paris: Quadrige/PUF, 2007.

BERNADET, Jean-Claude. *A migração das imagens.* IN: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____ *Documentários de busca:* 33 *e* Passaporte Húngaro. Conferência publicada IN LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O cinema do real.* São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica.* In FERREIRA & AMADO. *Usos & Abusos da História Oral.* Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. *Sobre a televisão.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination – Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Nova York: Columbia University Press, 1995.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema.* Tradução de Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination – Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Nova York: Columbia University Press, 1995.

BUCKLAND, Michael K. *What is a "document"*? In *Journal of American Society of Information Science*, nº 9, Setembro de 1997, pp. 804-809.

CAIXETA, Ruben & GUIMARÃES, César. *Prefácio a* COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.* Seleção e organização: César Guimarães, Ruben Caixeta. Tradução Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CANUDO, Ricciotto. *Another view of* Nanook. In JACOBS, Lewis. *The documentary tradition.* New York and London: W. W. Norton & Company, 1979.

CARDOSO, Luís Miguel. *A problemática do narrador.* In Lumina - Juiz de Fora - Facom/UFJF - v.6, n.1/2, p. 57-72, jan./dez. 2003

CARROLL, Noel. *Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual.* IN: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema volume II – Documentário e narratividade ficcional.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade.* Artenova e Embrafilme: Rio de Janeiro, 1976.

CHION, Michel. *La voix au cinéma.* Editions de l'Etoile / *Cahiers du cinéma*: Paris, 1982 (Réédition 1993).

_____. *L'audio-vision. Son et image au cinéma.* 2e. edition. Paris: Nathan, 1990.

_____. *La toile trouée.* Paris: Editions de l'Etoile, 1988.

_____. *La musique au cinéma.* Librairie Arthème Fayard, 1995.

_____. *Glossaire. Disponível em* http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.* Seleção e organização: César Guimarães, Ruben Caixeta. Tradução Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

COSTA, Flavio Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação.* Rio de Janeiro: Azouge Editorial, 2005.

COUTINHO, Eduardo; XAVIER, Ismail; FURTADO, Jorge. *O sujeito (extra)ordinário.* Debate publicado IN LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O cinema do real.* São Paulo: Cosac Naify, 2005

COUTINHO, Eduardo. *La mirada en el documental y en la televisión*. In PARANAGUÁ, Paulo Antonio (org). *Cine documental en America Latina.* Madri: Cátedra, 2003.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido.* Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo. Cinema 2.* (Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro; Revisão filosófica: Renato Janine Ribeiro). São Paulo: Brasiliense, 2007.

DOANE, Mary Ann. *A voz do cinema: a articulação de corpo e espaço.* IN: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema.* Rio de Janeiro: Edições Grall: Embrafilme, 2003.

DOLAR, Mladen. *A voice and nothing more.* The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England. 2006

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2007.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica.* Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2007.

EDUARDO, Cléber. *"Eu é um outro" - Variações da narração em primeira pessoa.* IN: CAETANO, Daniel (org.). *Cinema brasileiro 1995-2005.* Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

ELSAESSER, Thomas (ed.). *Early cinema: space – frame – narrative.* London: British Film Institute, 2006.

ESCOREL, Eduardo. *A direção do olhar.* IN: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O cinema do real.* São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FABRIS, Annateresa. *A invenção da fotografia: repercussões sociais.* In _____ (org.) *Fotografia: uso e funções no século XIX.* São Paulo: Edusp, 1998.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia.* São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade.* Lisboa: Vega, 1989.

FRIZOT, Michel. *Os continentes primitivos da fotografia.* Tradução de Carmen Teresa Gabriel. In TUREZZI, Maria Inez. (org.) Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Fotografia. No. 27, 1998.

FRÓIS, Camila Nalino. *O espaço para a subjetividade no cinema documentário: uma análise do filme "Promessas de um novo mundo".* Apresentando no XII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sudeste. Universidade Federal de Viçosa, 2007

GAUTHIER, Guy. *Le documentaire un autre cinéma.* Paris: Éditions Nathan, 1995.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema.* Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica.* Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte. Uma abordagem a uma teoria dos símbolos.* Tradução de Vítor Moura. Lisboa: Gradiva, 2006.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987

_____. *Auteur music.* In Goldmark, Daniel; Kramer, Lawrence; Leppert, (org.) *Beyond the soundtrack. Representing music in cinema.* Los Angeles, University of California Press, 2007.

GRIERSON, John. *Flaherty's Poetic* Moana. In JACOBS, Lewis. *The documentary tradition.* New York and London: W. W. Norton & Company, 1979.

_____. *First principles of documentary.* In AITKEN, Ian. *The documentary film movement: an anthology.* Edinburgh University Press: Edinburgh, 1998.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective.* Quebec: Edição eletrônica, 2001. Disponível em http://www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

HAMBURGER, Esther. *Políticas da representação: ficção e documentário em* Ônibus 174. IN: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O cinema do real.* São Paulo: Cosac Naify, 2005.

HAUSER, Arnold. *The social history of art. Volume III. Rococo, Classicism and Romantism.* London and New York: Routledge, 1999.

HOBSBAWM, Eric J. *A era das revoluções: Europa 1789-1848.* Tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

IZQUIERDO, Iván. *A arte de esquecer: cérebro e memória.* 2ª edição, revista e ampliada. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2010.

_____. *Memória.* 2ª edição, revista e ampliada. Porto Alegre: Artmed, 2011.

JACOBS, Lewis. *Precursors and Prototypes (1984-1922).* In JACOBS, Lewis. *The documentary tradition.* New York and London: W. W. Norton & Company, 1979.

KERN, Maria Lúcia Bastos. *Imagem manual: pintura e conhecimento.* In FABRIS, Annateresa e KERN, Maria Lúcia Bastos (Orgs.). *Imagem e conhecimento.* São Paulo: Edusp, 2006.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica.* 4ª edição revisada. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KRAUSS, Roslaind. Notes on the Index: Seventies Art in America. In *October*, Vol. 3 (Spring, 1977), pp. 68-81.

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

LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O cinema do real.* São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LE GOFF, Jacques. *Memória.* IN: *História e memória.* Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LEDO, Margarita. *Documentalismo fotografico.* Madrid: Catedra, 1998.

LEONE, Eduardo & MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem.* São Paulo: Editora Ática, 1987.

LEVACO, Ronald (org.). *Kuleshov on film – writings of Lev Kuleshov.* Translated by Ronald Levaco. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1974.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. *O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente.* IN: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

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

LUCÁKS, Georg. *Narrar ou descrever?* In LUCÁKS, Georg. *Ensaios sobre literatura.* Rio de Janeiro: Civilização brasileira: 1968.

MATTOS, Tetê. *A imaginação cinematográfica de* Di-Glauber. IN: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

METZ, Christian. *A significação no cinema.* Tradução: Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MICHELSON, Annette. *Introduction to _____ (orgs). Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov.* Los Angeles: University of California Press, 1984.

MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaios no real: o documentário brasileiro hoje.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

MIRANDA, Suzana Reck. *Filmando a Música: as variações da escuta no filme de François Girard.* In: MACHADO Jr. R.; SOARES, R. de L.; ARAÚJO, L.C de. (Org.). *Estudos de Cinema Socine.* 1 ed. São Paulo, 2006, v. VII, p. 51-57.

MOURA, Hudson. *Oralidade e Fabulação no Cinema Documentário.* In: Oralidade em Tempo e MONTE-MÓR, Patrícia. *Tendências do documentárioo etnográfico.* IN: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

MONTE-MOR, Patrícia & PARENTE, José Inácio (orgs.). *Cinema e Antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual.* Rio de Janeiro: Interior, 2004.

MOURA, Roberto. *Ilusionismo e antiilusionismo: a história sagrada do cinema brasileiro e o cinema invisível.* In Cinemais, Rio de Janeiro, Número 17, Editora Aeroplano, maio-junho de 1999. pp. 183-202

MURCH, Walter. *In the blink of an eye.* Los Angeles: Silman-James Press, 2001.

NEALE, Steve. "Melodrama and Tears." *Screen* 27 (November-December 1986): 6-22.

NICHOLS, Bill. *Representing reality: issues and concepts in documentary.* Blommington &Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

_____. *Introduction to documentary.* Blommington &Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

_____. *O evento terrorista.* IN: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O cinema do real.* São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *A voz do documentário.* IN: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema volume II – Documentário e narratividade ficcional.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005

NUNES, Monica Rebecca Ferrari. *O mito no rádio*. Annablume, 1993.

OBICI, Giuliano. *Condição da escuta: mídia e territórios sonoros.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

ODIN, Roger. *A questão do público: uma abordagem semiopragmática*. In RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume II.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica.* Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PORTER, Russel. *Sobre documentários e sapatos.* Conferência publicada IN: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O cinema do real.* São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PUCCINI, Sérgio. *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção.* Campinas, SP: Papirus, 2009.

RABINGER, Michael. *Uma conversa com professores e alunos sobre a realização de documentários.* Conferência publicada IN LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O cinema do real.* São Paulo: Cosac Naify, 2005.

RAMOS, Fernão pessoa. *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa.* IN: _____ (org.). *Teoria contemporânea do cinema volume II – Documentário e narratividade ficcional.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005

_____ *Cinema Verdade no Brasil.* IN: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

_____. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RAMOS, Guiomar. *O documentário como fonte para o experimental no cinema de Arthur Omar.* IN: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

REISZ, Karel e MILLAR, Ganin. *A técnica da montagem cinematográfica.*Tradução de Marcos Margulies. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

RENOV, Michael. *Investigando o sujeito: uma introdução.* IN: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O cinema do real.* São Paulo: Cosac Naify, 2005.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit. Tome 1.* Paris: Éditions du seuil, 1983.

_____. *O único e o singular*. Tradução de Maria Leonor F. R. Loureiro. São Paulo: Editora UNESP; Bélem, PA: Editora da Universidade Estadual do Pará, 2002.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema.* São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *Revolução do Cinema Novo.* São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROSSIGNOL, Véronique (dir.). *Filmer le réel.* Paris: Bibliothèque du Film, 2001.

ROTH, Laurent. *A câmera DV: órgão de um corpo em mutação.* Conferência publicada IN: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O cinema do real.* São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea.* Tradução de Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SALLES, João Moreira. *Prefácio.* IN: LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. *Imagens em conflito.* Conferência publicada IN: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O cinema do real.* São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. "A dificuldade do documentário". In: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (orgs.) *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005, p.57-71.

_____. *Prefácio.* IN: DA-RIN, Silvio. *Espelho partido.* Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

_____. *Prefácio.* IN: LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora.* (Tradução de Marisa Trench Fonterrada). São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SCHARF, Aaron. *Arte y fotografia.* Madrid: Alianza Editorial, 1994.

SCHARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e o documentário.* IN: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

SHERWOOD, Robert. *Robert Flaherty's* Nanook of the North. In JACOBS, Lewis. *The documentary tradition.* New York and London: W. W. Norton & Company, 1979.

SOBCHACK, Vivian. *Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário.* IN: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema volume II – Documentário e narratividade ficcional.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema.* Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

_____. *O espetáculo interrompido.* Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction.* Durham: Duke University Press, 2003.

STILWELL, Robynn J. *The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic.* IN GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence; LEPPERT, Richard. *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2007. 184-202.

TACCA, Fernando de. *Luiz Thomaz Reis: etnografias fílmicas estrangeiras.* IN: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

TELLA, Andrés di. *O documentário e eu.* Conferência publicada IN: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O cinema do real.* São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Introdução: Cultura audiovisual e polifonia documental.* In TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação.* São Paulo: Summus, 2004.

_____ *Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre.* IN: _____ (org.) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

THOMPSON, Emily. *The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933.* Massachussets: MIT Press, 2002.

THOMPSON, Kristin. *The concept of cinematic excess.* In BAUDRY, Leo e COHEN, Marshall (orgs). *Film Theory and criticism.* New York e Oxford: Oxford University Press, 2004.

VALENTINETTI, Claudio M. *O documentário segundo Cavalcanti.* IN: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

VILLAIN, Dominique. *Le montage au cinéma.* Paris: Editions Cahiers du cinéma, 1991

VORONTSOV, Yuri & RACHUK, Igor. *The phenomenon of the soviet cinema.*

Moscow: Progress Publishers, 1980.

WALTON, Kendall. *Sobre imagens e fotografias: respostas a algumas objeções.* IN RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema volume II – Documentário e narratividade ficcional.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005

WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço de Dante à Internet.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

WINGSTEDT, Jonnhy. *Narrative functions of film music in a relational perspective*. 2005.

WINSTON, Brian. *A maldição do "jornalístico" na era digital.* IN: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O cinema do real.* São Paulo: Cosac Naify, 2005.
WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. Companhia das Letras: São Paulo, 2007
WOLLHEIM, Richard. "Ver-como, ver-em e a representação pictórica". In: Wollheim, Richard. *A Arte e seus Objetos.* São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. "O que o espectador vê". In: Wollheim, Richard. *A Pintura como Arte.* São Paulo: Cosac Naify, 2002:

WORMS, Frédéric. *Le vocabulaire de Bergson.* Paris: Ellipses, 2000.
XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.* São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. *Documentário e afirmação do sujeito: Eduardo Coutinho, na contramão do ressentimento.* In Estudos Socine de cinema IV. São Paulo: Editora Panorama, 2003. pp. 166-171.

_____. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues.* São Paulo: Cosac Naify, 2003.
_____ (org.). *A experiência do cinema.* Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2003.
ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz.* Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
_____. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Teses

BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática.* Tese, Programa de Pós-graduação em Comunicação, UFF, Niterói, 2007.

REZENDE, Isabel Veiga. *Pensando a autobiografia no cinema documentário e algumas de suas principais influências.* Projeto Experimental apresentado sob orientação do Prof. Cezar Migliorin. Niterói, UFF: 2009.
SANTOS, Gustavo Nascimento dos. A prática do Som Direto: o caso do curta-metragem "Rosa e Benjamim". Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à ECA (sob a orientação de João Baptista Godoy Souza). São Paulo, 2009.

Artigos em revistas

ADORNO, Theodor W. *The Curves of the Needle*. Tradução de Thomas Y. Levin. In *October*, Vol. 55. (Winter, 1990), pp. 48-55.
ARNHEIM, Rudolf. *On the nature of photography.* In *Critical Inquiry,* Vol 1, nº 1, Setembro de 1974, pp. 149-161.
BALTAR, Marina. *A evidência do audível: o som documental e a tradição intervencionista no documentário brasileiro.* In Catálogo da Mostra O Som no Cinema promovido pela CAIXA cultural em 2008. pp.36-48.
BAPTISTA, André; FREIRE, Sérgio. *As funções da música no cinema segundo Gorbman, Wingstedt e Cook: novos elementos para a composição musical*

aplicada. Trabalho aceito pela Comissão Científica do XVI Congresso da ANPPOM pp. 745-749

COSTA, Fernando Morais da. *Se pouco se diz sobre o som, quem fala sobre o silêncio nos filmes?*. In Revista do Gragoatá. Número 16, 1º semestre de 2004. Niterói.

FELDMAN, Ilana. "*Santiago* sob suspeita" (*Trópico*, 2007, ago.-set.).

GIBSON, James J. "The information avaiable in pictures". In:*Leonardo*. 4 (1971): p. 27,35.

GOMBRICH, E.H. et al. "Letters". In: *Leonardo*. 4 (1971): pp. 195,203.

LINS, Consuelo. *O ensaio no documentário e a questão da narração em* off. In Catálogo da mostra "O som no cinema". Rio de Janeiro, Caixa Cultural, 2008.

_____. *Santiago, de João Moreira Salles. O documentário entre o ensaio e a autobiografia.* Z. Ano IV. Número 1. Dezembro 2007/Março 2008. Em: pacc.ufrj.br/z/ano4/1/consuelolins.htm

LOPES, Denilson. *Da música pop à música como paisagem.* Eco Pós, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 86-94, 2003.

MATOS, Edilene. *Ritmo, corpo, palavra: um poeta da voz viva. Disponível em http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n2/download/ritmo_corpo_palavra.pdf*

MOURA, Roberto. *Ilusionismo e antiilusionismo: a história sagrada do cinema brasileiro e o cinema invisível.* In Cinemais, Rio de Janeiro, Número 17, Editora Aeroplano, maio-junho de 1999. pp. 183-202

MOURÃO, Maria Dora Genis. 2006. "A montagem como ato criativo". In *Significação,* Pinheiros, Outono-inverno 2006, Anna Blune (Editora), junho de 2006.

NORA, Pierre. *Entre memória e história. A problemática dos lugares.* IN *Projeto História.* Revista do Programa de Pós-Graduados em História e do Departamento de História. São Paulo, PUC/SP, 10, nov/93, pp. 7-28.

OLIVEIRA JUNIOR., Antônio R. de. *A luz do social nas imagens: fragmentos teóricos na fotografia de documentação social.* In *Anais do Museu Histórico Nacional,* Rio de Janeiro, v. 32, pp. 51-71, 2000.

PICADO, José Benjamim. *Duas abordagens sobre imagens e discursividade: pistas para uma semiótica visual.* In Contemporanea. Salvador, v.2, n.1, p.195-210, junho de 2004. Acessado em 29 de novembro de 2011 no sítio http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3422/2491 em PDF cuja formatação tem 12 páginas.

_____. *Ação, instante e aspectualidade da representação visual: narrativa e discurso visual no fotojornalismo*. In Revista FAMECOS.• Porto Alegre, nº 39 , pp. 35-41, agosto de 2009.

POLLAK, Michael. "Memória, esquecimento, silêncio". Tradução de Dora Rocha Flaksman. In: *Estudos Históricos,* 2 (3). Rio de Janeiro, 1989.

_____. "Memória e identidade social". Tradução de Monique Augras. In: *Estudos Históricos,* 5 (10). Rio de Janeiro, 1992.

SALLES, João Moreira. *O mau polemista.* In *Bravo!,* São Paulo, Editora Abril, fevereiro de 2008.

SILVEIRA, Juliana Panini. Santiago (João Moreira Salles, 2007). Disponível em: <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=387>.

SOUZA, Eneida Maria. Análise do documentário Santiago. Disponível em <http://www.pacc.ufrj.br/literatura/emcena/analise_doc_santiago.php>.

STERNE, Jonathan. *The death and life of digital audio*. In Interdisciplinary Science Reviews, 2006, Vol. 31, nº. 4.

VIEIRA, Flávia Vilela. *A evolução do documentário brasileiro.* Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UnB – 6 a 9 de setembro de 2006.

Artigos em Jornal

ARANTES, Silvana. Após "Santiago", João Moreira Salles volta à família – Silvana Arantes. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u322688.html>.

ARAUJO, Inácio. Salles usa mordomo como espelho e faz um ótimo filme sobre si mesmo. *Folha de São Paulo.* Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2408200709.htm>.

BERGAMASCO, Daniel. Obama mexe com as mesmas paixões que Jonh Kennedy – Entrevista de Robert Drew. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 21 de abril de 2008. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft2104200813.htm>.

BERGAMO, Mônica. A tela de Santiago. *Folha de São Paulo.* Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3001200808.htm>.

_____. Eclético. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0109200709.htm>.

BUTCHER, Pedro. Filme expõe autocrítica e mudança. *Folha de São Paulo.* Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2503200701.htm>.

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

CALIL, Ricardo. Filme transita entre memória de almanaque e despretensão (crítica de *Podecrer!*). *Folha de São Paulo*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0411200704.htm>.

CARVALHO, Bernardo. A falta é o sentido. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1004200721.htm>.

COELHO, Marcelo. Eles não usavam Rolex. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1710200725.htm>.

COLI, Jorge. O culpado não é o mordomo. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1111200702.htm>.

DIRETOR pensou em não lançar filmes nas salas. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2408200708.htm>.

DOCUMENTARISTA e personagem são patrão e empregado na "vida real". *Folha de São Paulo*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3003200720.htm>.

JOÃO Salles afirma que perdeu a fé para filmar. *Folha de São Paulo*. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1104200714.htm>.

LABAKI, Amir. João Moreira Salles lança documentário "Santiago". *Folha de São Paulo*. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u66299.shtml>.

_____. João Moreira Salles lança "Santiago". *Folha de São Paulo.* Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2311200627.htm>.

_____. Levante romeno tem registro definitivo (crítica de *Videogramas de uma Revolução*). *Folha de São Paulo.* Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2610200816.htm>.

_____. Notas sobre "Santiago". Disponível em: <http://www.etudoverdade.com.br/periodico/coluna/coluna.asp?lng=&id=270>.

NETO, Alcino Leite. Resíduos da memória e do tempo fazem documentário. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2203200917.htm>.

NOBRE, Marcos. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz2509200706.htm>.

O QUE dizem sobre Santiago, o filme. *O povo online*. Disponível em: <http://www.opovo.com.br/opovo/vidaearte/696504.html>.

PHILIBERT usa experiência pessoal em documentário (crítica de *"De volta à Normandia"*). Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2310200721.htm>.

PIEMONTE, Marianne. Mordomos modernos ainda vivem para servir. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0209200724.htm>.

RIZZO, Sérgio. João Moreira Salles retoma trabalho inacabado em "Santiago". *Folha de São Paulo*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u322650.shtml>.

SALLES, João Moreira. "FIZ o filme para me curar". Entrevista de João Moreira Salles. In *Bravo!*, São Paulo, Editora Abril, Agosto/2008. Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/conteudo/cinema/cinemamateria_294973.shtml>.

SALLES, João Moreira. O HOMEM por trás da lente da câmera. Entrevista à Luiz Joaquim. *Folha de Pernambuco*, 22 de setembro de 2007. Disponível: <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=860&textCode=9512&date=currentDate>.

SALLES, João Moreira. Entrevista à Silvana Arantes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 de agosto de 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1308200714.htm>.

SALLES, João Moreira. VERDADES demais. Entrevista à Edmundo Calirefont. In: *Revista Trip*, 08 de março de 2007. Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/revista/salada/verdades-demais.html>.

SANTIAGO na berlinda. *O povo*. Disponível em <http://www.opovo.com.br/opovo/vidaearte/697567.html>.

Artigos publicados apenas na internet

CAETANO, Daniel. Santiago (crítica). Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/88/critsantiago.htm>.

CAMELO, Thiago. O filme e o filme de João Moreira Salles. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-filme-e-o-filme-de-joao-moreira-salles>

DUTRA, Maria Luiza & MENEZES, Walter Arruda. *Instituto Moreira Salles – Rio de Janeiro - Projeto e Obra de Restauro, Reforma e Adaptação*. disponível em http://www.docomomo.org.br/seminario%203%20pdfs/subtema_B1F/Maria_dutra.pdf

EDUARDO, Cléber. A permanência da família (cobertura do *É tudo verdade*). Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/permanenciadafamilia.htm>.

_____. A fotografia em cena, a fotografia encena. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/docfoto.htm>.

_____. Entre imagens e números – caminhos do cinema brasileiro ao longo de um ano. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/brasil2007.htm>.
_____. Subjetividade mediada: entre a classe social e a família universal. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/santiagocleber.htm>.
_____. Uma imagem, que nasce de outra imagem, que nasce... Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/imagemquenasce.htm>.
FINK, Camila. Relações de poder no fazer cinematográfico. Disponível em: <http://cinecaleidoscopio.com.br/relacoes_de_poder_no_fazer_cinematografico.html>.
MIGLIORIN, Cezar. Entre o saber e a experiência. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/santiagocezar.htm>.

VALENTE, Eduardo. Problemas (reais ou "inventados"?) do realizador frente ao mundo. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/santiagovalente.htm>.

Artigos em outro suporte

BALTAR, Mariana. *A evidência do audível: o som documental e a tradição intervencionista no documentário brasileiro.* In Catálogo da Mostra O Som no Cinema promovido pela CAIXA cultural em 2008. pp.36-48.
BERNARDET, Jean-Claude. *Notas sobre* Santiago. In Encarte DVD *Santiago – reflexões sobre o mateiral bruto*. VídeoFilmes: fevereiro de 2009.
VIEIRA, João Luiz. Barra 68 *e o espectador: memória, história e intertextualidade.* In Vladimir 70. In Catálogo da Mostra retrospectiva em homenagem aos 70 anos do cineasta Vladimir Carvalho, organizada por Carmem Moretzsohn e Gioconda Caputo no CCBB em 2005.