

ELEMENTOS DA CONSTRUÇÃO BIOGRÁFICA NO DOCUMENTÁRIO SANTIAGO: PERSPECTIVAS DE ANÁLISE

Tais de Medeiros Marcato¹

Introdução

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

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

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

¹Mestre em Artes, Cultura e Linguagens do Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, Especialista em Artes, Comunicação e Cultura Visual pela UFJF e graduada em Comunicação Social pela UFJF. taismarcato@gmail.com

Encontramos em Graziela Cruz (2011) uma importante referência sobretudo no que diz respeito às ferramentas metodológicas utilizadas por esta na análise da construção biográfica nos documentários *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles, *Vinícius* (2005), de Miguel Faria Júnior e *Cartola – Música para os olhos* (2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. Nesse sentido, utilizaremos tais procedimentos metodológicos que fazem uso de categorias evidenciadas na pesquisa biográfica em suporte literário estabelecidas pelo pesquisador Sergio Vilas Boas (2002), como: o contrato autoral biográfico; a conduta ética na relação entre biógrafo/biografado; o contexto; aliadas a características específicas da narrativa cinematográfica, como o roteiro, a imagem e o som, a utilização de materiais de arquivo, entrevistas e encenação, a música, e a montagem, aspectos destacados por Puccini (2010) em seu livro *Roteiro de Documentário: Da pré-produção à pós-produção*.

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

O contrato autoral biográfico

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

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

As *biografias autorizadas* simplificam o acesso às fontes de informação sobre a personagem focada. O biógrafo tem o consentimento da família ou do próprio biografado (quando vivo) para fazer entrevistas, colher testemunhos, obter

documentos ou informações relevantes para o registro da história de vida. Vale destacar que as *biografias independentes* ou *não-autorizadas*, por não ter intervenção direta dos detentores da imagem do biografado, podem evitar o risco da construção de uma personagem distante do que ela realmente é, com seu defeitos e erros. Por outro lado, a relutância por parte da família pode prejudicar o acesso às fontes e, conseqüentemente, o alcance de um relato com informações que possam ser comprovadas. O mesmo pode ocorrer com as *biografias encomendadas e ditadas*.

Diante de insuficiências documentais, a capacidade inventiva do biógrafo é fundamental para a construção biográfica. Para Dosse (2009, p. 12), a biografia se tornou, com o passar do tempo, um discurso de autenticidade, que remete à intenção de verdade por parte do biógrafo. Entretanto, ao se deparar com lacunas na documentação, o autor recorre à imaginação, “permanecendo a tensão entre essa ânsia de verdade e uma narração que deve passar pela ficção e que situa a biografia num ponto médio entre ficção e realidade histórica. Em suma, uma ficção verdadeira”.

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

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

O contrato autoral biográfico em Santiago

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

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

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

A conduta ética na relação biógrafo/biografado

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

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

os pensamentos, os sentimentos, os segredos revelados do biografado conduzem a um relacionamento de intimidade entre os dois. Gabriela Cruz destaca aspectos dessa união:

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

Em geral, o biógrafo revela os motivos que o levaram a acompanhar a vida do biografado, expondo seus objetivos, seus métodos e suas fontes. Para Lejeune (2008, p. 38), o biógrafo, “deve justificar já no início sua escolha e explicar ao leitor em quê essa vida vale a digressão”.

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

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

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

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

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

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

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

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

No documentário biográfico, reconstruir e registrar uma vida é de grande responsabilidade por parte do documentarista que enfrenta uma vasta quantidade de dilemas morais e éticos em cada etapa da filmagem, do enquadramento à montagem, da iluminação à edição do som. A exposição de pensamentos e emoções da

personagem social requer uma conduta ética que é bem menos importante no cinema de ficção, onde o ator é pago para interpretar uma personagem que não é fiel à sua personalidade ou comportamento habitual. Nas palavras de Nichols (2012, p. 40), “desenvolver respeito ético passa a ser parte fundamental da formação profissional do documentarista”.

A conduta ética na relação biógrafo/biografado em Santiago

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

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

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

JMS
Não, não, fala deles.

SANTIAGO
Paro el relógio?

JMS
Não, não, deixa rolar...

SANTIAGO
Pero después no vai tocar más!

JMS
Vai, vai tocar... Pode ir.

SANTIAGO
Se no está filmando...

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

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

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

A partir do momento em que o cineasta revela o modo como comandou as filmagens de 1992 ("[JMS]: A gente está filmando, vai!"²) e assume uma visão crítica da construção de *Santiago*, através da narração em voz *over* na montagem de 2005 ("[Narrador]: A maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele"³), JMS adota uma conduta *ética interativa/reflexiva* que vai dominar o documentário, onde a pessoa do sujeito-da-câmera também exerce a função de personagem.

Contudo, a identificação de um filme com determinado contexto ético não precisa ser total. Em *Santiago*, nas cenas em que JMS diminui o campo de abrangência de seu discurso sobre o mundo até estreitá-lo a si mesmo ("[Narrador]: Morei nessa casa desde que nasci até meus 20 anos. Morávamos eu, meus irmãos, meu pai e minha mãe"⁴), ele se apropria de uma particularidade da *ética modesta*, em que "o sujeito-da-câmera modesto tem como alvo questões sociais pontuais que envolvem seu ego, longe de tematizações mais amplas sobre a sociedade contemporânea" (RAMOS, 2013, p. 39).

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

²SANTIAGO, 2007, 00:24:54.

³SANTIAGO, 2007, 01:12:36.

⁴SANTIAGO, 2007, 00:01:58.

O contexto

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

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

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

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

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

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

O contexto em Santiago

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

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

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

O período de treze anos de intervalo entre o registro inicial e a finalização do filme é incorporado ao tempo narrativo: “[Narrador]: Passei treze anos sem mexer nessas imagens. Em agosto de 2005, decidi tentar de novo”.⁵ Como explica Puccini (2010, p. 48): “A manipulação do tempo pelo discurso pode servir para criar interesse narrativo no filme”.

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

Quando decidi rever o material que rodei em 1992, tinha 43 anos e atravessava uma intensa crise. Estava adquirindo a consciência muito profunda de que as coisas realmente passam e de que não conseguimos recuperá-las. Para mim, que não acredito em nada, que

⁵SANTIAGO, 2007, 00:09:34.

não alimento nenhuma fé metafísica, a morte e a passagem do tempo são problemas imensos, obsessões que sempre me acompanharam. A diferença é que, com 30 anos, possuía apenas uma compreensão abstrata, intelectual do assunto. Agora, a compreensão se tornou concreta. Compreendo com as tripas. Intuitivamente, julguei que retomar o documentário inacabado me ajudaria a organizar o caos em que imergira. Há quem, no meio de uma tempestade existencial, resolva usar drogas, viajar a Lourdes e clamar por um milagre, conhecer o Dalai Lama ou praticar esporte. Eu resolvi fazer um filme (ANTENORE, 2007, p. 59).

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

ESCRITOS DE SANTIAGO

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

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

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

O roteiro

Se em filmes de ficção o roteiro é desenvolvido e aperfeiçoado como um componente obrigatório na concepção de um filme e referência para atender as

necessidades do planejamento da produção, no documentário a atividade de roteirização nem sempre é uma exigência. No entanto, o roteiro faz com que seja mais fácil a realização de um filme de não-ficção. Para Alan Rosenthal, as cinco principais funções do roteiro são:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O roteiro em Santiago

Como vimos, os filmes de JMS nascem de uma “ideia formal”: “Antes mesmo de uma ideia, me surge uma forma, um triangulo, um círculo, uma rosca, uma seta e o filme nasce um pouco dessa ideia formal”.⁶ Para o diretor é difícil separar forma, tema e autoria. A maneira de tratar o tema implica no estilo utilizado pelo diretor para apresentar a história.

Santiago partiu da ideia de um espelho que reflete o próprio filme. Uma forma adotada que se questiona o tempo todo, que duvida dos procedimentos utilizados. JMS reconhece: “Eu perdi o meu ponto de vista privilegiado, daquele que sabe como são as coisas, eu não acredito mais nisso. Porque eu falho, eu hesito, eu erro. Eu não sei se o que eu posso dizer para você é o pouco que eu sei e o tanto que eu não sei no meu filme”.⁷

Justamente por não saber o que dizer e fazer com as imagens filmadas em 1992, o diretor não terminou seu filme. “[Narrador]: No papel, minhas ideias pareciam boas, mas na ilha de edição não funcionaram. O material bruto resistia”.⁸ No filme aparece seu primeiro roteiro realizado na fase de pós-produção. Uma espécie de glossário das palavras que de alguma maneira descrevia o mundo de Santiago.

FOLHA DATILOGRAFADA POR JMS

santiagonismos e dicionário analógico
eunt anni (fogem os anos)

salvação - redenção - luz - criar - sagrado - memória - passado -
intermitência - permanente - transitório - brevidade - evanescência -
eternamente - durar - alongar - eternizar-se - mutável - perene -
incessante - precário - contingente - finito - perpétuo - oração - grito -
inutilidade - sofrida ilusão - miséria - amargura - tempestade - rajada

⁶Entrevista disponível em <https://www.youtube.com/user/portaltelabrasil>.

⁷Ibid.

⁸SANTIAGO, 2007, 00:08:55.

(ráfaga de vento) implacável - ofensa mortal - consolar - mortais - solidão - partida - despedida - inarredável - vida - destino - imenso - subterrâneos - deserto - marcha - tortura - paz - História - espírito - confusão - eco - vozes - milhares - miseráveis - personagens (SANTIAGO, 2007, 00:07:01).

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

A imagem

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

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

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

A entrevista, a encenação e o material de arquivo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

vai depender da negociação com os detentores desse material, sejam eles órgãos públicos, privados ou familiares.

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

Na obra documentária, JMS desenvolve um registro das representações de memória – de Santiago e si mesmo – através de narrações, depoimentos, encenações e materiais de arquivo. As imagens em preto e branco reforçam o discurso retrospectivo do cineasta, fazendo referência ao tempo e às lembranças das personagens. Apesar do filme ser centrado na relação entre Santiago e JMS, a passagem do tempo revela-se também como tema e discurso. A relação entre presente e passado torna-se central para o documentário.

NARRADOR

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

Uma das peculiaridades do ex-funcionário da família Salles que mais se destaca é sua lembrança nítida de detalhes de histórias do passado, recordações que são resgatadas através de seus depoimentos. A preservação da memória de Santiago chama a atenção do documentarista: “[JMS]: Te surpreende você ter tanta memória nessa idade?” Santiago responde: “Sí, me sorprende, me chama la atención, porque nosotros, toda mi familia, mis tios-avós, mis avós, essas cosas, que tinham 55, 60, já casi no tinham memória [...] A cada dia tenho melhor memória! E eso que io casi no falo con ninguém!”⁹

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

⁹SANTIAGO, 2007, 00:46:24.

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

NARRADOR

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

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

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

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

câmera, o tipo/personagem, fazendo girar a corda da fala (RAMOS, 2013, p. 126).

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

O primeiro trecho se refere a um filme caseiro em S-8 com imagens da família Salles na piscina da casa da Gávea. JMS ainda não tinha nascido. Nas imagens aparecem seus irmãos ainda pequenos brincando com os pais num dia ensolarado. A piscina reflete a memória dos momentos compartilhados em família na antiga casa. Ela diz mais sobre os Salles do que sobre o ex-mordomo.

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

NARRADOR

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

O som e a voz over

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

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

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

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

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

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

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

No que diz respeito à música, já se fazia presente no cinema mesmo antes da introdução da banda sonora, uma vez que, por meio de execução ao vivo ou gravação,

acompanhava a projeção fílmica. Cavalcanti enfatiza que além de reforçar a emoção, a música era usada para cobrir o “barulho soporífero do projetor”.

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

As vozes em Santiago

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

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

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

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

O “novo sentido” ao qual o autor se refere evidencia a mudança temática da obra. Ao passo que a filmagem inicial era sobre Santiago, o resultado final, além de

discorrer sobre o cineasta, assume uma reflexão sobre o material bruto captado e sua trajetória como documentarista.

Ainda que a voz *over* condutora do filme seja identificada com o sujeito do relato JMS, ela pertence ao irmão do documentarista, Fernando, que assume a identidade do cineasta. A percepção pode ser confirmada pelo espectador nos créditos finais do documentário como na diferença entre o timbre de voz do diretor, que escutamos extra-campo captado na situação de filmagem em 1992, e a que ouvimos na narração. Ao ser questionado o motivo pelo qual o levou não narrar o próprio filme, o diretor responde:

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

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

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

A montagem

Diferentemente da ficção, no documentário, por este lidar com o imprevisto como nas ações não planejadas que escapam do controle da produção do filme,

muitas vezes, o diretor não tem o conhecimento da totalidade do material filmado que tem em mãos. A estruturação dos elementos captados, entre depoimentos, imagens e sons de arquivo, tomadas em locação, se dá durante a montagem ou edição. A última escrita do filme é feita com o material filmado e o tratamento final do roteiro, que orienta a ordem das sequências, é realizado na montagem. Esse é o momento em que o documentarista trará vida à sua obra. Seguindo conceito definido por Puccini:

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

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

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

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

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

Cartola – música para os olhos (2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, é um exemplo de documentário que aborda a narrativa biográfica fugindo dos cânones mais tradicionais ao utilizar na montagem imagens, aparentemente dissociadas,

representando um determinado sentimento de compreensão de passagem no filme. Como na cena em que alguém dando um depoimento narra um episódio que Cartola tinha um caso com uma mulher casada, e o marido, ao descobrir, resolveu tirar satisfações. Antes do depoimento terminar, há um corte para imagens em preto e branco, com um sujeito entrando num quarto e dirigindo-se desconfiado em direção à cama. Ao puxar o lençol uma cabeça aparece: é a personagem de Oscarito no filme *Aviso aos navegantes* (1950), de Watson Macedo. A montagem se apropria de outro filme como uma criativa intervenção narrativa para ilustrar a fala do depoente.

A montagem em Santiago

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

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

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

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

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

Claro que relutei imensamente à hipótese de me mostrar por saber que um fio muitíssimo tênue separa a auto-exposição do narcisismo. Foi quando li uma declaração do cineasta francês Chris Marker: “O uso da primeira pessoa num filme equivale a um ato de humildade. Tudo o que tenho a oferecer sou eu mesmo”. Se necessitava de um alibi, acabara de o encontrar. Resolvi, então, mergulhar de cabeça na aventura. Vou me expor? Que seja como em uma sessão de psicanálise: nada de esconder as mesquinhas, os golpes baixos, as fraquezas (ANTENORE, 2007, p. 60).

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

NARRADOR

Aqui, eu interrompo Santiago. Uma das minhas memórias de infância é Santiago rezando em latim. Aquilo sempre me pareceu bonito e solene. Peço a ele que se concentre, de mãos postas, e retome a reza, repetindo o que já disse. É o primeiro take dois da filmagem (SANTIAGO, 2007, 00:12:56).

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

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

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

NARRADOR

Num dos seus filmes, o cineasta Werner Herzog diz que muitas vezes a beleza de um plano está naquilo que é resto, no que acontece fortuitamente antes ou depois da ação. São as esperas, o tempo morto, os momentos em que quase nada acontece. Desses restos, talvez o mais revelador seja aquilo que se diz a um personagem antes de toda ação, e que seria, para sempre, segredo do filme (SANTIAGO, 2007, 1h10min22s).

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

NARRADOR

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

O percurso da câmera pelos aposentos vazios e abandonados representa o resgate da memória do cineasta. O primeiro plano do filme exhibe retratos emoldurados dos espaços da casa da Gávea, uma tentativa do diretor de captar o tempo vivido naquele ambiente, tempo compartilhado com Santiago. Desde que JMS chegou à casa o antigo mordomo esteve lá. “[Narrador]: Minha memória de Santiago se confunde com a casa da Gávea”¹⁰.

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

SANTIAGO

Las fiestas, durante tantos años, las alegrías, los arregos de flores, los huéspedes distintos, nobles e no nobles, aristocráticos, sobretoto los grandes jantares que davam naquele salón enorme – el salón del

¹⁰SANTIAGO, 2007, 00:27:17.

piano -, donde se botavam cantidad de mesinhas con sessenta personas e donde vinte, vinte e cinco garçons serviam essas personas, e ao terminar de jantar, entonces vinha la orquestra, tiravam todas aquelas mesas e dançavam cem, duzentas personas [...] E los hospedes distintos que a veces vinham, los Rockefeller, la Cristina Onassis, el presidente de Mexico. E Juscelino Kubitscheck sempre ia lá... Se puede dizer que era mi amigo, porque chegava, me dava a mão e decia: “Santiago, você me cuida bem, meu colega”... E João Goulart, porque el senhor embaixador foi ministro da Fazenda, João Goulart não saia de lá (SANTIAGO, 2007, 00:29:02).

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

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

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

NARRADOR

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

O questionamento do diretor sobre as condições da filmagem chama a atenção para o fora de quadro, colocando em dúvida a construção do plano ao acaso. Passados treze anos, o cineasta não lembra dos *takes* da filmagem. O intervalo temporal possibilita um novo olhar sobre o material bruto. Ao informar que “tudo deve ser visto com uma certa desconfiança”, a sequência da folha caindo na piscina sintetiza outras reflexões levantadas no decorrer da narrativa: a veracidade/falsidade

das filmagens, as intenções discursivas do diretor e a constante indagação da obra pelo espectador.

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

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

Referências

ANTENORE, Armando. *Fiz o filme para me curar*. Disponível em <<https://experienciaoralidadeperformance.wordpress.com/2012/07/24/santiago-de-joao-moreira-salles>>. Acesso em 16 nov. 2015.

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

_____; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

BADDELEY, W. H. *The technique of documentary film production*. Nova York: Hastings House, 1973.

BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

CAMELO, Thiago. *O filme e o filme de João Moreira Salles*. Disponível em: <<https://experienciaoralidadeperformance.wordpress.com/2012/07/24/santiago-de-joao-moreira-salles>>. Acesso em: 09 fev. 2016.

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

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

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

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

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

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

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

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

LINS, Consuelo. *O ensaio no documentário e a questão da narração*. In: FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael. *Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. Disponível em: <http://www.academia.edu/4786641/O_ensaio_no_document%C3%A1rio_e_a_quest%C3%A3o_da_narra%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em 28 de jan. 2016.

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

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

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

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

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