

SANTIAGO: O CINEMA DE AFETOS DE JOÃO MOREIRA SALLES

Túlio Souza Vasconcelos¹

RESUMO: Narrado em primeira pessoa, na voz do irmão Fernando Moreira Salles, *Santiago* é um filme sobre afetos, memória, identidade e natureza do documentário. Na ocasião da filmagem, esse material chegava a 30 mil páginas, cuidadosamente acomodadas no pequeno apartamento do Leblon onde vivia o ex-mordomo e as filmagens foram realizadas. As imagens para o filme foram feitas em 1992 e Moreira Salles sentiu-se impossibilitado de montá-las. Retomou o projeto 13 anos depois e conseguiu editar o material. Há uma tendência de uma **estética do afeto no documentário brasileiro contemporâneo**, tendo em vista certas maneiras de filmar, modos de constituição das imagens, procedimentos formais e estéticos assumidos pelas obras. É o caso, por exemplo, da recorrência com que o afeto surge para pensar a estética do fluxo no cinema contemporâneo. Em *Santiago*, Moreira Salles deixa transparecer abordagens guiadas pelo afeto e pela proximidade e pelo desejo de proximidade com o objeto do filme.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Documentário. Moreira Salles. Brasil. Afeto.

SANTIAGO: JOÃO MOREIRA SALLES' CINEMA OF AFFECTS

ABSTRACT: Narrated in the first person, in the voice of brother Fernando Moreira Salles, *Santiago* is a film about affections, memory, identity and nature of the documentary. At the time of the filming, this material reached 30,000 pages, carefully accommodated in the small apartment of the Leblon where the ex-butler lived and the filming took place. The images for the film were made in 1992 and Moreira Salles felt unable to mount them. He resumed the project 13 years later and was able to edit the material. There is a tendency of an aesthetic of affection in contemporary Brazilian documentary, considering certain ways of filming, modes of constitution of the images, formal and aesthetic procedures assumed by works. This is the case, for example, of the recurrence with which affection arises to think the aesthetics of the flow in contemporary cinema. In *Santiago*, Moreira Salles reveals approaches guided by affection and proximity and by the desire for closeness to the object of the film.

KEYWORDS: Movie. Documentary. Moreira Salles. Brazil. Affection.

¹Especialista em Estudos Cinematográficos pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap) e Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: tuliosv1989@gmail.com

O CINEMA DE JOÃO MOREIRA SALLES

O filme *Santiago* (2007), do diretor carioca João Moreira Salles, é um documentário que mistura fantasia e realidade para contar a história do mordomo Santiago Badariotti Merlo (1912-1994), que, mesmo sendo viajado e poliglota, preferiu dedicar a sua vida a servir à família Salles por mais de 30 anos. *Santiago* é personagem fascinante. Argentino de origem italiana, muito culto e dono de uma invejável memória, tinha o estranho hábito de copiar à máquina biografias de nobres de todas as épocas e nacionalidades e enlaçar os papéis com fitas importadas da França.

João Moreira Salles é um cineasta que dialoga diretamente com uma certa cartilha de cinema de não-ficção que se convencionou chamar de “cinema-direto”. Ele é um profundo admirador de um filme essencial (*Primary*, de Robert Drew - 1960). O cinema documental contemporâneo, no qual *Santiago* se encaixa, liberta-se do modelo de narrativa clássica para transpor aos seus espectadores a noção de veracidade das imagens que transmitem. A veracidade da imagem passa a ser construída a partir da “impressão de improviso, de urgência, de ‘precariedade’ formal” (FELDMAN, 2008, p. 237).

Nesse contexto em que se enquadra o cinema deste último século, frente a estas novas formas de narrar histórias, e desta necessidade do real enraizada na sociedade atual, pode-se observar a produção de filmes que não mais se formulam baseados no clássico, mas sim nesta moderna tentativa de importar a realidade do mundo das experiências humanas para as telas. Assim, o documentário pode ser entendido como uma busca pelo real, orientada por uma ousada exposição da tênue linha entre a realidade e a ficção. A dificuldade do documentário é título de um texto de Moreira Salles sobre os meandros na definição de documentário. O documentarista questiona então porque *Nanook do Norte* é considerado um documentário, e ainda o primeiro documentário, se a próprio cinema nasce de uma cena não ficcional com os Irmãos Lumière. Ele justifica afirmando que o filme de Flaherty não é apenas o registro do esquimó, mas uma história construída com base dramática.

O cineasta francês Jean-Luc Godard foi outro grande nome a discutir o tema e afirmou que “todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, assim como todo grande documentário tende à ficção”². O cineasta Alberto Cavalcanti na década de 50 discutia as diferenças evolutivas dos gêneros documental e ficcional. Hoje, o gênero documentário ganha espaço para os seus hibridismos. Basta lembrar *Jogo de Cena* e *AValsa de Bashir*. Em *Jogo de Cena* o cineasta Eduardo Coutinho discute realidade X ficção no âmbito das atuações. Ele mistura personagens reais e atores em um jogo, indagando outro “problema” do documentário, a dramaturgia dos personagens reais quando postos em frente a uma câmera. Já *Valsa de Bashir* é um filme documentário construído em animação que retrata a busca do diretor Ari Folman por memórias. Para Bill Nichols,

A definição de documentário é sempre relativa ou comparativa. Assim como amor adquire significado em comparação com indiferença ou ódio, e cultura adquire significado quando contrastada com barbárie ou caos, o documentário define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda. (NICHOLS, 2005, p. 47).

Moreira Salles exercita, desde o início do filme, uma completa desorientação da tradição documentária, no sentido de evidenciar recorrentemente o planejamento dos planos e a própria estruturação da maneira como esses planos estavam inseridos no roteiro do documentário. Por vezes, a narração em voz *off*, que representa o próprio João Moreira Salles (na verdade, é uma voz que pertence ao seu irmão Fernando Moreira Salles), atua no sentido de revelar as intenções do diretor em relação àquilo que se constrói na tela. Tratam-se de informações sobre a captação dessas imagens, descrições dos planos produzidos pela equipe e que seriam posteriormente inseridos na montagem, colocações arrependidas do próprio diretor a respeito de como foi filmada determinada cena: “Percebi que alguém tocava o piano que ficava no salão no início dessa galeria, que agora me dou conta, que talvez devesse ter filmado à noite” (NARRADOR apud SANTIAGO, 2007). O filme todo é modelado através dessas atípicas revelações. O relato é feito de afetos e saudades, de memórias e lembranças que vão tecer todo o filme, ora indo para o lado do diretor, ora indo para o seu personagem, ora tornando-se unificados numa só história.

² Esta é uma conhecida frase de Godard e foi retirada do artigo publicado na Cahier du Cinema 94 em abril de 1959, quando ele era crítico de cinema e cineasta iniciante. A tradução foi feita por Alexandre Wernek e está disponível em: <http://www.contracampo.com.br/60/africavosfala.htm>

Essa constante exposição do processo é notadamente parte de uma “intensificação e explicitação auto-reflexiva dos artifícios, muitas vezes em nome de um ‘choque do real’, e que acabam por criar novas ilusões de transparências” (FELDMAN, 2008, p. 240). Moreira Salles explica que, em 1992, quando as imagens do mordomo *Santiago* foram captadas, a intenção do filme era completamente outra: um documentário alinhado com a tradição documental sobre o mordomo da casa da Gávea. Oito anos após a desistência de realizar o primeiro filme, o diretor percebe a possibilidade de promover uma ruptura com a produção documentária clássica e compromissada com a verdade – estrutura na qual ele não mais acredita. Ao analisar as imagens do material bruto, percebe a desconstrução do documentário, tal qual o abalo que Jean Louis Comolli nos propõe como a “dialética da crença e da dúvida” (COMOLLI, 2008, p. 171).

CINEMA DE AFETOS

Palavra usada como tentativa de se apreender aspectos da contemporaneidade, o afeto é um elemento que se manifesta com potência e certa regularidade no documentário brasileiro recente. Eles ressaltam uma tendência em que o afeto aparece não apenas como tema, mas como componente estético e narrativo essencial.

Há uma tendência de uma estética do afeto no documentário brasileiro contemporâneo, tendo em vista certas maneiras de filmar, modos de constituição das imagens, procedimentos formais e estéticos assumidos pelas obras. É o caso, por exemplo, da recorrência com que o afeto surge para pensar a estética do fluxo no cinema contemporâneo. Sem dúvida, um exercício semelhante pode ser empreendido em relação ao campo da produção brasileira de documentários (OLIVEIRA, 2013). Porém, este tipo de abordagem, que prioriza a mobilização do afeto para pensar modos de filmar, pode ser restritiva, deixando passar alguns aspectos do conceito que são muito produtivos para uma reflexão mais ampla sobre as imagens. Se voltarmos nossa atenção para a dimensão de encontro que é incontornável para pensar o afeto, veremos que é toda uma ética das relações que se abre à reflexão; todo um interesse acerca de composições e decomposições de forças que atravessam o cinema em suas múltiplas instâncias: na fatura do filme, nos contextos de realização e também nas relações que nós, espectadores, podemos estabelecer com

as obras. Temos aí muito mais que um modo de filmar ou uma determinada configuração visual: trata-se de uma maneira de enxergar o mundo e as relações, e, em particular, uma maneira de enxergar o lugar e a importância das imagens nessa rede de relações.

O fato de que o afeto sobressai de maneira eloquente em tantos documentários recentes parece sugerir a convicção de que, diante da complexidade do mundo, é preciso olhar para as questões que movem o cinema a partir de múltiplas dimensões, contemplando suas muitas nuances. Isso implica não se restringir a uma consideração sobre as funções, posições e categorias socioeconômicas que orientam o plano de organização das sociedades. É necessário perceber como esse plano está atravessado por outro plano, o das forças e intensidades que não são redutíveis aos dados mais, digamos, aparentes do real.

Com isso não pretendemos afirmar que esses planos ou dimensões seriam exteriores ou mutuamente excludentes. Pelo contrário, trata-se de privilegiar uma compreensão segundo a qual as posições sociais dos sujeitos, sua condição de classe e seus valores estão permeados por um componente afetivo que complexifica a experiência. Daí por que os personagens estão o tempo inteiro negociando o seu próprio entendimento sobre a qualidade das suas relações com os outros, confrontando-se de modo confuso, e por vezes até mesmo atordoante, com o embaralhamento entre o plano de organização e o plano das intensidades corporais e afetivas. *Santiago* se concentra em tonalidades afetivas mais, digamos, sutis e ambivalentes (patrão x empregado), mas não seria despropositado lembrar que mesmo a mais intensa polarização dos conflitos sociais é uma manifestação corporal, tanto quanto (ou talvez mais até que) uma questão de “consciência”. Observemos a seguinte afirmação do documentarista:

Outro dia, em troca de e-mails com o Eucanaã Ferraz, me dei conta da minha dificuldade com o derramamento sentimental. É quase uma aversão. E talvez uma facilidade, no sentido em que breçar o sentimento é um jeito de não enfrentá-lo, ou ao menos de mantê-lo a uma distância confortável. É provável que os enquadramentos severos do filme tenham sido a forma que encontrei para estancar a expansão natural do *Santiago*. A rigidez da câmera serve como contrapeso. Mármore contra fogo, e me sinto mais confortável com o mármore. (ESTADÃO, 2009).

Em *Santiago*, Moreira Salles deixa transparecer abordagens guiadas pelo afeto e pela proximidade e pelo desejo de proximidade com o objeto do filme. Esse desejo de proximidade nos leva a refletir até que ponto a grande importância atribuída ao afeto no cinema se conecta com outro fenômeno contemporâneo: o da hipervalorização da intimidade, da primeira pessoa, dos relatos subjetivos. Decorrem daí muitas possibilidades, mas também, claro, algumas limitações. Na melhor das hipóteses, uma perspectiva centrada na intimidade permite vislumbrar nuances e potencialidades expressivas que permaneceriam latentes numa abordagem excessivamente “objetiva” ou panorâmica de um problema.

Na pior das hipóteses, temos sempre o risco de que tal olhar não consiga sair de si, permanecendo preso a uma ótica muito fechada e individual. É importante lembrar que uma das características mais interessantes do afeto é a sua capacidade de constituir forças que transbordam uma dimensão individual e personalizada para atravessar, conectar e fazer oscilar a potência de diferentes corpos. A questão que se coloca, então, é se a elaboração de uma perspectiva íntima sobre determinada questão ou sujeito é ou não capaz de dar esse salto que torna a experiência compartilhável, apropriável coletivamente. No fundo, o que entra em jogo é a potência que uma obra tem de suscitar múltiplas relações entre espectador e obra, e como essa potência pode ser ampliada ou diminuída de acordo com as estratégias assumidas.

Um dos papéis do audiovisual na formação dessas articulações estéticas e políticas do afeto, além de permitir explorar as conexões entre os diferentes planos, está também em outro aspecto que torna o afeto tão relevante para o documentário. De certo modo, é como se o cinema fosse ao longo do tempo consolidando uma lição, um aprendizado: o de que ali onde falha ou falta o discurso, é a expressividade do corpo que pode nos ajudar a acessar o tema ou sujeito que a câmera busca investigar como pode ser observado em *Santiago*. Isso é especialmente relevante para o documentário, que em certos momentos deu uma importância tão grande à fala. Temos um pouco disso em *Santiago*: esse filme de Moreira Salles nos estimula a problematizar o mesmo entrecruzamento complexo entre o vínculo afetivo e a diferença irreduzível de lugares e funções.

Se a assimetria de poder que marca a diferença de posições entre quem filma e quem é filmado fazem do filme de Moreira Salles o documento de um fracasso, há, no entanto, algo do personagem que se expressa a despeito dessa assimetria. É o caso dos planos das mãos de *Santiago* dançando no ar: se essas imagens correm o risco de resvalar para uma certa pieguice, por outro lado elas atestam que o corpo pode encontrar uma margem para expressar-se frente à interdição da fala (RAMALHO, 2014).

A circulação das imagens no contemporâneo é um forte elemento catalisador de respostas políticas dentro de um amplo espectro, do mais emancipatório ao mais reacionário. De fato, embora pareça haver uma tendência a pensar o afeto em termos positivos – pela criação de vínculos e pela potência –, o afeto também tem a ver com perda de potência e com elementos muito negativos: ressentimento, dor, ódio, humilhação. O entendimento de que o afeto varia positivamente ou negativamente poderia ser pensado em termos políticos mais amplos pelo fato de que a constituição de um corpo coletivo pode atender tanto à ocupação afirmativa dos espaços públicos quanto às situações abomináveis de linchamento, por exemplo. O ódio de classe e a hostilidade às diferenças são paixões muito, muito tristes e, infelizmente, alguns segmentos da sociedade não param de catalisar esse tipo de sentimento com fins bastante reacionários. Por tudo isso, o afeto é um elemento imprescindível para pensar a política hoje (OLIVEIRA, 2013).

TROCANDO SANTIAGO EM MIÚDOS

A primeira cena de *Santiago* é iniciada com uma música e uma sequência de fotos que se relacionam com o sentimento da solidão de tempos remotos na mansão dos Moreira Salles, que poderiam ser os mesmos do personagem retratado ou do próprio diretor. Num texto em *off*, o diretor fala de como filmou a casa, em seu estado de abandono. Nesta casa, ele morou desde que nasceu até os 20 anos. Aqui ele repete pelo menos três vezes a palavra lembrança, o que nos introduz no seu universo de memória, inclusive explicando que o filme se iniciou há treze anos, quando ele tentou fazer algo sobre o mordomo que colocava a bandeja na mão do diretor e ensinava a levá-la sem derrubar os copos. O diretor fala que este era o personagem do seu filme que iria realizar em 1992. Entramos no apartamento de *Santiago*. Ele está em sua cozinha apertada, onde vemos algumas painéis

penduradas, e no pouco espaço que sobrou está sentado num banquinho, de frente para a câmera, com sua máquina de escrever e apresentada por ele em grande estilo. Todo o filme se desenrola neste espaço, pequeno, escuro, mas sempre pronto a se expandir com o discurso de *Santiago*, que busca o insólito, o grandioso, a dignidade que o fazia sentir-se bem servindo em grande estilo nas grandes famílias.

Figuras – 01 (0h: 17m: 59s) e 02 (0h: 19m: 16s)



Fonte: Filme *Santiago*, 2007.

O diretor deixa-o falar, contar a “sua” história, aquela vivida para fora, enchendo de eventos uma vida passada nos bastidores. O diretor percebe isso e muda toda a montagem do filme, todo o roteiro original, então cheio de soberba e, assim, o filme recomeça com as palavras que o descreviam desde o início: redenção, memória, eternidade, perene, contingente, inutilidade e despedida. Em agosto de 2005, o diretor decidiu tentar de novo, a fim de se aproximar novamente da casa da infância e de *Santiago*. Mas agora mais maduro, com outro olhar: “certa noção de respeito, que aprendi de *Santiago*” (*SANTIAGO*, 2007). Nesta nova tentativa, ou melhor, neste recomeço, o diretor deixa *Santiago* falar de si, sua vida junto às famílias nobres, ricas, e seu gosto e conhecimento de algumas óperas, como o Barbeiro de Sevilha. No filme ele é interrompido por um corte seco, com a ópera em fundo preto. Pausa para música.

Em seguida, ele retorna com seu depoimento e o gosto por concertos e pelo boxe. *Santiago* está num outro cômodo da casa, também apertado e com pouca luz, cercado de papéis organizados numa estante. Em *off*, a voz do diretor falando da intimidade de *Santiago*. Ao fundo, uma flauta, tocando a alma. *Santiago* fala das dinastias e seu hobby, suas histórias e vasta coleção da nobreza do mundo inteiro. Acima dele, o relógio que não para, e outro à direita do quadro, onde vemos apenas os números 8, 9, 10 e 11. *Santiago*

parece acuado na parede, em sua cadeira, falando com eloquência para o diretor, como se buscasse nas palavras alguma aproximação com a própria vida, com o seu passado abrigado em memórias feitas de imagens que ele descreve com tanta precisão. Ele aparenta subserviência ao diretor, a quem chama de “Joãozinho”, e percebemos que ele não deixa de vê-lo como patrão, sempre muito respeitoso e com medo de decepcioná-lo. *Santiago* diz: Não estou só porque estou rodeado dessa gente... Quando estamos na casa da Gávea, para onde sempre voltamos no filme, percebemos a amplidão dos espaços em oposição ao apartamento de *Santiago* novamente, como se fosse preciso retornar a ele para respirar melhor.

A casa se transforma na casa de memórias de João, o diretor. Imagens coloridas em S-8 com a família na piscina se tornam um momento solene. A mãe do diretor, de maiô, cuidando dos filhos na piscina, junto com o pai, parece uma personagem dos filmes citados por *Santiago* ou mesmo uma condessa. Não há som nestas imagens, nem um simples ruído, mas apenas o silêncio das lembranças. Essas sim, cheias de ruídos. São tentativas de João, o diretor, de fixar sua memória afetiva, tão dispersa, tão fugidia. *Santiago* responde a João sobre as festas e a movimentação na casa da Gávea. Ele suspira e se delicia com tantas descrições cheias de detalhes. Em seus aposentos ele dança com castanholas. Ele, um mordomo argentino, um estrangeiro trabalhando para nobres, envolvido nos assuntos das famílias, servindo sempre.

Uma música ao fundo dá o tom da distância temporal entre sua memória e o que vemos, como alguém que abriu os olhos assim que a câmera foi disparada, acordando de um sonho. *Santiago* ama Fred Astaire, mas principalmente Cyd Charisse, e assistimos ao filme *A Roda da Fortuna* para percebermos, junto com o diretor, o movimento sincronizado entre os personagens do filme e o paralelo entre a relação do realizador com o seu personagem – *Santiago*. O ex-mordomo tem muita riqueza, gerada ao longo de sua vida, envolvido com reis e princesas, inspiração de seu mundo imaginário, tudo é glamour e quase belo, “a dança das mãos”, que ele apresenta para a câmera, num espaço mínimo, uma coreografia de três minutos em claro e escuro, bailando sua sensibilidade e inspiração para resistir à morte. Permanece o tom melancólico com o plano da piscina da casa em preto e branco, onde uma pequena folha cai suavemente. O diretor questiona se aquela folha e outras mais

que caíram foram colocadas propositadamente pela equipe do filme. Ou mesmo o balanço da água, o varal, bem como o pano branco em cima da cadeira no próximo plano. Ele nos alerta para o mundo do cinema, o relato selecionado que gera um novo mundo.

Poderíamos fazer uma relação com o mundo imaginário de *Santiago*, onde tudo pode ser verdade ou mentira. Aqui o diretor se aproxima de seu personagem e de si mesmo, se abre, absorve as histórias de *Santiago* e reflete sobre as escolhas do relato que fazemos para construir nossas histórias, feito de pedaços afetivos e cheios de saudade. Ele, o diretor afirma que “Até onde íamos, atrás do quadro perfeito, atrás da fala perfeita” (SANTIAGO, 2007). Este não é um filme simples, nele dialogam várias vozes - a do diretor de treze anos antes e do presente, que refaz a montagem do filme e desenvolve com precisão seu questionamento sobre o ofício de documentarista, de *Santiago*, e dos objetos que marcam a memória ora de um, ora de outro. *Santiago* exerce seu papel de mordomo e de morador de um pequeno e escuro apartamento, porém no Leblon, cercado por lembranças aristocráticas. Ele faz seu discurso, quer se apresentar com perfeição para ser aprovado pelo diretor, iniciando com um tom formal, mas se soltando junto a sua imaginação e mergulhado em seus arquivos copiados de outros arquivos.

O diretor pede a *Santiago* que fale sobre sua memória e ele inicia uma fala longa, mas o diretor não fica satisfeito e recomeça com novas perguntas, utilizando outras palavras, sem, entretanto, se fazer compreender. É a memória do próprio diretor que ele deseja trazer à tona através das tentativas do mordomo. *Santiago* está marcado pela vida que levou, servindo e agradando os patrões aristocratas e muito bem relacionados. É um personagem que ritualizou sua trajetória em meio à literatura, à música clássica e a seus inúmeros escritos. Um sobrevivente da história por ele criada.

Deslocado e fora de lugar até nos sonhos. Sua imaginação o levava a um mundo antigo e menos moderno. A um mundo europeu e menos latino-americano, a um mundo que julgava melhor. [...] Creio render-lhe uma pequena e simples homenagem ao ler seus breves passos por este planeta. Já completados os 40 anos de idade, toda mudança é o símbolo detestável da passagem do tempo. Minha atividade mental é 84 continua, apaixonada, inconstante, e de todo insignificante. *Santiago* me deixou um rastro de infinitas histórias. (SANTIAGO, 2007).

Fica a dúvida de onde começa a realidade e onde começa a ficção. Aqui o filme transforma a vida de *Santiago* em obra de arte, na qual o que menos importa são as revelações espetaculares da mídia jornalística ou o desvendamento de segredos, mas a desconstrução da relação entre patrão e empregado, a relação metafórica que vai recriar novas maneiras de olhar o outro e as aproximações delicadas de um percurso subjetivo que vai configurar novas ficções dentro do documentário, o mordomo que cresce a partir da liberdade em expor seu mundo imaginário, no seu espaço reduzido, seus escritos e pequenas biografias em que ele se reconhece um historiador de personagens hoje desconhecidos. Enquanto *Santiago* se perde em meio a sua própria narrativa, com suas memórias de tempos tão longínquos, o diretor também se volta para sua própria história:

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 pra trás. Tive vontade de voltar à casa, por isso retomei o filme. Gostaria que esse filme fosse de meus pais e também de meus irmãos, Walter, Pedro e Fernando (*SANTIAGO*, 2007).

Moreira Salles questiona a si próprio ao refazer o documentário que havia filmado há treze anos. Não obstante, a questão do documentário é novamente colocada em foco; o documentário é, sobretudo, menos o questionamento sobre a verdade e mais o encontro de duas pessoas, ou seja, quem está realizando e sobre quem ele documenta, a maneira como se dá essa aproximação - o acontecimento de uma relação. Na filmagem que foi realizada em 1992 e só finalizada treze anos depois, o diretor evidencia momentos equivocados de apresentar seu personagem, de abordá-lo, elaborando um filme novo, mas também extremamente organizado, apesar da experimentação autoral, se questionando e apontando falhas.

Mas algo parece não se enquadrar nesta ordem tão estabelecida, com seus limites e enquadramentos bem equilibrados – a simpatia e a entrega gradual de alguém atordoado que se relaciona e se identifica com várias personagens da literatura, da aristocracia e mesmo do cinema. O apartamento de *Santiago* é feito dos resíduos de um período em que o Brasil vivenciava o entusiasmo desenvolvimentista, cheio de festas, recepções, opulência. A casa da Gávea, ao contrário, ficou vazia de lembranças, mas que foram preservadas nos espaços estreitos onde viveu o mordomo aposentado. O relato é

feito de afetos e saudades, de memórias e lembranças que vão tecer todo o filme, ora indo para o lado do diretor, ora indo para o seu personagem, ora tornando-se unificados numa só história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Santiago fala tanto do personagem como de Moreira Salles. Por meio do ex-mordomo, o diretor buscou a si mesmo, sua infância, memória, a casa paterna, a família. É um filme em dois tempos, que testemunha também o amadurecimento do artista, mostrando que, com os anos, ele conseguiu enxergar e ouvir coisas para as quais era cego e surdo à época da filmagem. Falando sobre a morte, *Santiago* é também uma pedagogia de vida. Moreira Salles abusa do rigor cinematográfico, da poesia audiovisual e tem a coragem de desnudar e, ao mesmo tempo, encobrir, os fantasmas de classe e de família.

A exposição das estratégias de um realizador documentarista ao lidar com seu objeto de trabalho atinge a relação estabelecida entre o realizador, seu personagem e o espectador, revelando a manipulação dos fatos filmados. Moreira Salles “dá a cara a tapa” ao mostrar-se dirigindo um personagem de forma imperativa, eliminando espontaneidades, definindo e modificando convenientemente a caracterização do espaço fílmico, ditando as normas do discurso, calculando os resultados. A pertinência da ideia de transparência enunciada é completamente ressignificada por meio de mutações radicais no conceito: traços da existência de uma equipe de filmagens, questionamentos diretos através da voz *over* sobre a legitimidade daquilo que se vê.

Dessa forma, Moreira Salles e, mais especificamente, o filme *Santiago* deixam claro que um cinema que busca compreender o real e refletir sobre suas questões está muito mais perto do mundo histórico do que um cinema de aparência. Nessa perspectiva, entender os processos de performance e *auto-mise-en-scène* de personagens reais nos ajuda a compreender nossa própria relação com o mundo e com as pessoas, entendendo que a atuação é inerente ao ser humano e que, então, estamos impregnados de ficção.

REFERÊNCIAS

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

ESTADÃO. **Santiago**: uma entrevista com João Moreira Salles, 2009. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/title-519/>>. Acesso em: 04 out. 2015.

FELDMAN, Ilana. O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica. In: HAMBURGER, E. et al (org.) **Estudos de Cinema Socine**. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2008.

MEDINA, Cremilda. **O signo da relação**. Comunicação e pedagogia dos afetos. Paulus. 2006.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.

OLIVEIRA, Erika. **A construção do afeto nos filmes “Nelson Freire” e “Santiago”, de João Moreira Salles**. Dissertação de Mestrado – Universidade de Brasília. Brasília, 2013.

RAMALHO, Fábio. **O amor pelas imagens**: afeto, repertório e espectralidade no cinema. Tese de Doutorado – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2014.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia e NOVAES, Sylvia Cainby. **O Imaginário e o poético nas ciências sociais**. São Paulo: Edusc, 2005. Cap. 03, p. 57 – 71.