

AS MUITAS ARTES DE SANTIAGO, DE JOÃO MOREIRA SALLES

Jacques Fux

Universidade Estadual de Campinas – FAPESP

Darlan Roberto dos Santos

Faculdade Santa Rita e Fundação Presidente Antônio Carlos

Resumo: Este artigo objetiva relacionar o documentário de João Moreira Salles, *Santiago*, com as muitas artes do protagonista Santiago. O filme é rico em teor autobiográfico e, além disso, permite que sejam feitas algumas conexões com a literatura e com certos personagens de Borges e Flaubert, com a *performance* e com a teoria do documentário. Santiago, travestido de mordomo, por quatro décadas, pôs-se a acumular delírios. Enquanto trabalhava na residência dos Moreira Salles, datilografou 30.000 fichas, classificou e catalogou a sua História e “a história dos grandes homens”. Suas notas são seus *registros* de sua passagem pela Literatura e pela História. O filme de João Moreira Salles assegura a posteridade de Santiago, da mesma forma que os relatos de Dante e as criações e invenções de Borges asseguram a existência de seus personagens. Santiago, copista de Flaubert, vive e é reinventado na tela através do depoimento, da memória, da arte e do documentário autoficcional de Salles.

Palavras-chave: *Santiago*. Arte. Literatura. Documentário. Biografia.

Introdução

Muitas relações com as diversas artes podem ser traçadas no filme do documentarista brasileiro João Moreira Salles, *Santiago*,¹ lançado em 2006. Assim escreve Eneida Maria de Souza:

O documentário *Santiago* se inscreve na linha tênue entre realidade e ficção, entre autobiografia e autoficção, ao se considerar o grau de tradução de uma vida em obra de arte. Alçado à categoria de personagem, este nobre mordomo representa a contingência de uma vida que se pautou pela mediação da arte e da literatura, cultivando a existência de forma estética e segundo padrões que fugiam do modelo de um simples serviçal de uma casa burguesa. (SOUZA, 2011, p. 53).



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

¹ O filme apresenta depoimentos captados em 1992, nos quais o mordomo aposentado Santiago rememora os anos em que serviu a família do diretor João Moreira Salles.

Travestido de mordomo, por quatro décadas, pôs-se a acumular delírios. Enquanto trabalhava na residência dos Salles, datilografou 30.000 fichas, classificou e catalogou a sua História e “a história dos grandes homens” (SANTIAGO, 2007, 20min20s). Suas notas são seus *registros* de sua passagem pela Literatura e pela História.

O filme é rico em referências e relações literárias. Uma primeira relação possível é comparar Santiago com o personagem borgiano, Funes:

Santiago é um homem que fantasiou sua vida inteira - à sombra dos lustres e arranjos florais de uma aristocracia (ou altíssima burguesia) à qual sonhara pertencer. [...]. Ao morrer, deixou para “Joãozinho” um conjunto de 30.000 fichas, enfiadas em maços com fitas vermelhas, contendo anotações sobre todas as dinastias da nobreza de todas as épocas e regiões do mundo, acrescidas das vidas dos papas, de estrelas de cinema e de tribos indígenas. Uma cornucópia borgiana, que acabou se transformando no grande comentário paralelo do filme. (MATTOS, 2011).

Outro recurso artístico que o filme *Santiago* nos permite é trabalhar com a possibilidade autobiográfica ou autoficcional tanto do diretor, João Moreira Salles, quanto do protagonista, Santiago. O que resta, o *resto* no sentido cinematográfico de Herzog, é o projeto subterrâneo, interminavelmente heroico e ímpar que realizou João Moreira Salles: esconder, ficcionalizar ou produzir a sua própria biografia através do mordomo aposentado que, devotadamente, serviu a ele e a seus pais.

Trata-se de alguém que representa o duplo, em diversos sentidos. Santiago é o habitante de um eterno entre-lugar: plebeu de alma nobre; proletário, porém, intelectual; homem-mulher; carioca-argentino; Moreira Salles, mas, também, Santiago. O ser desterritorializado e deslocado no tempo, cuja voz narrativa, embora sua, também é de João, que se põe a compartilhar recordações de família, reveladas pela fala do mordomo, por sua própria fala e pela câmera, enfim. Seriam, Moreira Salles e Santiago, reversos de uma mesma memória familiar?

Além disso, outras possibilidades são abordadas no documentário. A imagem, a passagem do tempo, a ausência de close na reprodução da imagem do protagonista, abolindo-se a utilização de grandes planos e a impossibilidade de preencher com imagens as palavras de Santiago, se aproximam das técnicas utilizadas pelo diretor japonês Yasujiro Ozu. Este artigo, portanto, tem como objetivo elucidar e discutir algumas dessas interartes possíveis.

Documentário: autobiografia e autoficção

Assim escreve Eneida Maria de Souza:

O teor autobiográfico do documentário enriquece a figura do mordomo, tornando-o protagonista de uma das narrativas cinematográficas mais fascinantes e bem realizadas dos últimos anos. Graças à mescla de fato e ficção, além do procedimento metalinguístico do filme, tem lugar a construção simbiótica de cenas que envolvem a família, o mordomo e o diretor, tendo como cenário a casa da Gávea e o apartamento de Santiago. (SOUZA, 2011, p. 55).

“A palavra ‘autobiografia’ é, pois, elástica” (LEJEUNE, 2008, p. 222). A frase de Philippe Lejeune nos transporta para as múltiplas possibilidades que as escritas de si trazem, especialmente na contemporaneidade, quando definições estanques tornam-se anacrônicas. Em termos estéticos e conceituais, a elasticidade das autobiografias se expande ao ponto de abdicarmos de separações entre “auto” e “biografias”² – e até mesmo da distinção entre texto memorialístico e ficcional – vislumbrando, ainda, a escrita para além de si mesma, abarcando, inclusive, os gêneros ficcionais e outros suportes, que não somente o texto.

Detenhamo-nos, inicialmente, no documentário – um dos focos deste artigo. Foi o próprio Jorge Luis Borges que, em texto publicado em 1929³, lembrou-nos que o cinema já foi chamado de biógrafo. Na recuperação etimológica de um vocábulo já em desuso, o escritor argentino chamava a atenção para as potencialidades da sétima arte; sua capacidade de criar biografias e reinventar vidas na tela. Assim, a câmera funcionaria como um instrumento visual de escritas de vidas, transpondo, para a tela, memórias, afetos e sentimentos.

No caso do documentário, tal aproximação – entre cinema e memorialismo – seria ainda mais plausível, já que a intenção de registrar o real, ou a verdade, constitui a essência de ambos. Embora represente uma utopia, a ambição pela fidedignidade de fatos e pelo retrato genuíno de subjetividades permanece como um estatuto dos gêneros documental (no cinema) e memorialístico (na literatura). Uma espécie de “pacto”, como aquele delineado por Lejeune, ao buscar a sistematização das autobiografias, e até mesmo similar a outras conceituações mais flexíveis, como a de Serge Doubrovsky, admitindo a autoficção⁴.

O fato é que, em filmes que se debruçam sobre a realidade, da mesma maneira que nas (auto) biografias, a relação dialógica autor-leitor / diretor-espectador fundamenta-se a partir de uma premissa: oferecer ao público um registro fidedigno. Este seria, inclusive, um

² Neste sentido, é pertinente o ponto de vista de Leonor Arfuch: “nuestra opción de nominación, que tiene más que nada un valor heurístico, no supone que la distinción entre atribuciones auto o biográficas, en el interior o por fuera de este espacio, sea irrelevante” ARFUCH. *El espacio biográfico*, p. 53.

³ O ensaio *El cinematógrafo, el biógrafo* foi publicado em La Prensa, em abril de 1929, e é considerado o primeiro texto de Borges dedicado ao cinema.

⁴ Ver mais em: DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris, Puff, 1988.

dos parâmetros para se distinguir tais produções daquelas descompromissadas com o real, como os romances e filmes de ficção.

Ocorre que as sistematizações, tanto quanto necessárias, também são passíveis de contestações e fissuras, principalmente, em uma época como a nossa, repleta de crises de paradigmas. Assim, a veemência de alguns estatutos, como os que sustentaram a dicotomia realidade/ficção (e ainda o fazem, quixotesicamente, na pós-modernidade) enfrenta o embate frente a cogitações que ignoram a radicalidade representada pela fronteira entre o real e a fantasia, que se torna eclipsada, ora desaparecendo, ora transitando entre diferentes pontos.

No caso das biografias, a linha entre realidade e ficcionalização é ainda mais tênue, já que, além da construção que a pessoa faz de si mesma, através do discurso, há a construção de uma segunda pessoa – o biógrafo – que atua como uma espécie de “tradutor” das memórias alheias. E o que dizer do cine-biógrafo, cujo processo de criação envolve, além do intercruzar de visões de mundo, aparatos técnicos e o processo de várias etapas, desde a captação de dados, passando pela filmagem e terminando na edição? O resultado de todo esse percurso, segundo Deleuze, contempla a “ficção cinematográfica”: há o que a câmera/biógrafo vê, o que o personagem/biografado vê, o possível antagonismo e a necessária negociação entre ambos.

Entretanto, o gênero documentário talvez tenha conseguido, pelo menos, criar fissuras na perspectiva eminentemente fantasiosa do cinema. E um dos marcos dessa transformação foi a abordagem do outro, representado, segundo o professor César Geraldo Guimarães⁵, por

universos de significações simbólicas que alimentam a vida social e que emergem, com sua diferença radical, quando as imagens e os sons, ao invés de simplesmente nos devolverem o mundo no qual nos reconhecemos narcisicamente, exibem a sua face – dura ou bela – a nos interpelar. (GUIMARÃES, 2002, p. 165).

O que é diferente nos arrebatava e, talvez, por isso mesmo, não necessite de subterfúgios mais elaborados para nos prender diante da tela. Sendo assim, o cinema, que, tradicionalmente, busca dar plasticidade a tudo que passa diante da câmera, encontra, na alteridade, um exotismo intrínseco, que, por si só, já é suficiente para levar magia ao público. Assim nasce o documentário moderno, embrião do documentário a que assistimos na contemporaneidade. Um “gesto humanista de encontro com o Outro”, como resumiu o cineasta Laurent Roth (2005). O diretor Eduardo Coutinho, responsável por alguns dos mais importantes documentários brasileiros na contemporaneidade, como *Santo Forte* (1999), *Edifício Master* (2002) e *Moscou* (2009), entende que “o documentário é o encontro do cineasta com o mundo, geralmente socialmente diferente e intermediado por uma câmera, que

⁵ Integrante do Grupo de Estudos e Pesquisa em Imagem e Sociabilidade da FAFICH/UFMG.

lhe dá um poder, e esse jogo é fascinante” (COUTINHO, 2008, p. 119). O caminho do documentário – e de um cinema mais naturalista – seria, então, o da evidenciação de determinados grupos sociais e subgrupos de nossa própria sociedade.

Uma experiência mais próxima desse panorama tem início em meados do século passado, quando a “voz do povo” chega às telas. No Brasil, o movimento ganha força a partir dos anos 1960, coincidindo com o Cinema Novo e configurando o chamado “Cinema Sociológico”⁶.

De acordo com Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, nessa vertente, posicionamentos de personagens ou entrevistados são mobilizados como exemplo ou ilustração de teses pré-concebidas. Ou seja: ao invés de captar uma realidade particular e, a partir daí, levar ao espectador aquela visão de mundo, os documentaristas já elaboram seus roteiros com um pré-conceito sobre um grupo ou *persona*. Não seria, propriamente, o caso de se ouvir a voz de outrem, mas, de confirmar, através do filme, o que nós consideramos ser o discurso desse outro⁷.

A superação do modelo sociológico ocorre concomitantemente ao seu próprio desenvolvimento. Ainda na década de 1960, o questionamento a esse tipo de fazer cinematográfico já pode ser observado, e filmes nacionais como *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, *Opinião pública* (1966), de Arnaldo Jabor, entre outros, indicam um caminho diferente para o cinema documental no país, mais interessado na captação da realidade sem pré-concepções e ideias prontas. Assim, abre-se espaço para o advento do documentário contemporâneo. Os autores consideram que

Uma das respostas, já nos anos 70, aos limites da tendência “sociológica” encontra-se em curtas documentais que buscaram “promover” o sujeito da experiência à posição de sujeito do discurso; tentativas e propostas para que o “outro de classe” se afirmasse sujeito da produção de sentidos sobre sua própria existência. (LINS, MESQUITA, 2008, p. 23)

Este “ímpeto de dar a voz” inauguraria o documentário tal como é produzido no Brasil de hoje, tendo *Santiago* como representante que se encontra no “limiar”. Afinal, João Moreira Salles, embora alce o mordomo à condição de protagonista, mantém o ranço do típico diretor que acredita ser capaz de delinear o discurso alheio.

Neste sentido, Moreira Salles assume seu mea-culpa, ao registrar o próprio comportamento na filmagem realizada em 1992. Autoritário, energético e assumindo uma

⁶ O conceito foi desenvolvido por Jean-Claude Bernardet. Ver mais em: BERNARDET, *Cineastas e imagens do povo*.

⁷ Artificios como o *off* e a narração explicativa revelam tal contexto, no qual o cineasta/intelectual se julga no papel de intérprete.

posição inconsciente de patrão, Salles mapeia as falas, orienta gestos e posições de Santiago e o impede de falar realmente o que sente. Ao retomar o filme, Santiago já está morto, e Salles conserva intencionalmente essa relação autobiográfica de poder que se torna agora uma autorreflexão memorialista de toda sua relação com Santiago, também biografado e rememorado pela lente e véu do documentarista. Trata-se, ainda, de uma reflexão sobre o documentário pós-moderno e até que ponto este está liberto do intervencionismo que marcou o gênero em décadas passadas.

Borges, Funes e as classificações

Um dos aspectos pelo qual podemos pensar a relação entre Borges e Santiago é o dos processos de arquivamento, ordenação e classificação. Santiago incorporou em seu projeto muitos elementos borgianos. Em *Funes, o memorioso*, Borges “atribui ao ato de recordar do personagem uma função taxonômica: a de inventariar todas as lembranças possíveis (e impossíveis) de todas as coisas vistas, lidas, experimentadas e imaginadas ao longo de uma vida” (MACIEL, 2004, p.13). Assim o fez Santiago durante os 40 anos que inventariou seus personagens (*seus mortos*): “estamos em minha cozinha, com minha máquina de escrever Remington, minha velha metralhadora, que durante 40 anos, escrevi todos meus abortos mentais. Abortos de barbárie, sátiras” (SANTIAGO, 2007, 4min50s).

Já em “A biblioteca de Babel” (1998b), Borges evidencia a ineficácia e a insensatez de “toda tentativa de arquivamento ou classificação exaustiva do conhecimento e das coisas do mundo, visto que todo recenseamento tende, em seus limites, a revelar o caráter do que é naturalmente incontrolável e ilimitado” (MACIEL, 2004, p.14). Santiago (e também Borges) percebe o caráter incontrolável e ilimitado de seus projetos, sua dificuldade e utopia, mas mesmo assim não deixa de classificar, nomear, selecionar e inventariar. João Moreira Salles tentou controlar, classificar e inventariar tudo que reuniu acerca de Santiago em sua primeira tentativa de fazer um filme e fracassou no seu projeto:

(...) reuni expressões que ouvi de Santiago durante a filmagem: grande roda da vida, redondo caminho, marionetes grotescas, mortos insepultos, paisagem tétrica. Fiz um glossário que de algum modo descreviam o mundo dele: redenção, memória, transitório, eternidade, perene, contingente, inutilidade, despedida. Tentei organizar o filme em torno de temas contrastantes: vida e morte, memória e esquecimento. Na época isso me parecia uma ideia original. [...] No papel minhas ideias pareciam boas, porém na ilha de edição, não funcionaram. Foi o único filme que eu não terminei. (SANTIAGO, 2007, 6min40s).

Santiago, assim como Borges, se confunde com seus personagens, já que seu projeto de classificação pode ser encontrado desde a Antiguidade. Borges cria biografias, inventa personagens, ladrões, assassinos. Santiago seleciona o que vai inventariar, o que deseja perpetuar e ainda tece comentários e mostra sua paixão, preferência e desprezo por seus personagens, literários ou *reais*. Assim escreve Eneida Maria de Souza:

O cuidado em arquivar, pela cópia, a vida das dinastias dos nobres, o desejo de revitalizá-los e torná-los companheiros e amigos, de ficcionalizar sua existência e superar a solidão com a ajuda desse trabalho de criação/cópia de livros escritos em línguas diversas, transformam Santiago em um personagem borgiano, em “Funes, o memorioso”. Como Funes, ele não se esquecia de nada, sofria de insônia e no lugar de selecionar, acumulava registros, transformando-se num depósito infinito de objetos, em réplica naturalista do universo. (SOUZA, 2011, p. 58).

O personagem de Funes, testemunhado (ou inventado) por Borges, pode ser relacionado ao personagem de Santiago, testemunhado (ou criado) por João Moreira Salles. Borges constrói seu relato a partir do verbo recordar e da absurda capacidade atribuída a seu personagem “recordo-o (não tenho direito de pronunciar esse verbo sagrado, somente um homem na terra teve direito e esse homem morreu)” (BORGES, 1998c, p.539). Em *Santiago*, Salles contrapõe as suas próprias memórias e seu esquecimento à grande capacidade de lembrar que possui Santiago. Na faixa comentada do documentário, Salles não rememora muitas partes das filmagens que fez 13 anos atrás: “hoje, 13 anos depois, é difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita” (SANTIAGO, 2007, 41min20s).

Entretanto, espanta-se (assim como o próprio Santiago) diante da vivacidade e exatidão das lembranças de seu personagem Santiago: “às vezes me assombro com a memória que tenho na minha idade. Quase se podia dizer uma memória prodigiosa. Tão prodigiosa que a associa a poesia de Juana de Ibarbourou, prodígio” (SANTIAGO, 2007, 41min20s). Como Funes, Santiago é capaz de citar, escrever e falar o “inglês, francês, português, espanhol e o latim. Suspeito, entretanto, que não é era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair” (BORGES, 1998c, p. 545). Seria, portanto, Santiago um Funes com a capacidade de pensar?

Enclausurados viviam os dois personagens. Sozinhos se relacionavam com seus mortos, com seus livros e com suas lembranças “ele vivia só, cercado de seus livros. A história dos Médicis, a biografia de Lucrecia Borgia, e da obra de toda sua vida: 30.000 páginas transcritas em bibliotecas públicas e particulares espalhadas por três continentes, no idioma do livro consultado: inglês, italiano, francês, espanhol, e português.” (SANTIAGO, 2007, 19min40s). Santiago se via como um dos nobres que inventariou, imaginava que, em

outro tempo, pudesse ter sido um personagem importante na História, mas, mesmo assim, imaginava-se fora do contexto de sua época, qualquer que fosse ela. Funes, a partir de sua arte de enumerar, percorria a História a procura de casos prodigiosos de memória se reconhecendo como um de seus mortos “Irineu começou por enumerar, em latim e espanhol, os casos de memória prodigiosa registrados pela *Naturalis Historia*: Ciro, rei dos persas, que sabia chamar pelo nome todos os soldados de seus exércitos; Mitridates Eupator, que administrava a justiça nos 22 idiomas de seu império; Simônides, inventor da mnemotécnica” (BORGES, 1998c, p. 542).

Para se pensar a classificação de Funes e Santiago, recorreremos às discussões de Michel Foucault (2007) sobre o ato de classificar em “As palavras e as coisas”. Ele transita por uma apócrifa enciclopédia chinesa, intitulada “Empório celestial de conhecimentos benévolos”, presente no ensaio “O idioma analítico de John Wilkins”, do livro “Outras inquisições”, em que Jorge Luis Borges classifica os animais do mundo em doze categorias descomuns, sem abdicar da ordem linear abecedária:

Os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) amestrados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cachorros soltos, h) incluídos nesta classificação, i) que se agitam feito loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel finíssimo de pêlo de camelo, l) *et cetera*, m) que acabam de quebrar o jarro, n) que de longe parecem moscas (BORGES apud FOUCAULT, 2007, p. 124).

Nesse conto, Borges traça uma discussão sobre a arbitrariedade da linguagem por meio da proposta de John Wilkins de estabelecer uma língua universal a partir de noções comuns a toda a humanidade. Dessa forma, a língua estaria ligada à natureza das coisas e cada palavra se definiria a si mesma. No entanto, Borges adverte que, “sabiamente não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural. A razão é muito simples: não sabemos o que é o universo”. E essa impossibilidade de penetrar no esquema divino do universo poderia “dissuadir-nos de planejar esquemas humanos, embora nos conste que estes são provisórios” (BORGES apud FOUCAULT, 2007, p. 124-125). Assim, mesmo sabendo dessa impossibilidade borgiana, Santiago classificou, copiou e listou tudo o que julgava importante recontar.

As tábuas de Wilkins são limitadas, revelando a ineficácia desse sistema. Isso porque, segundo Foucault, “a linguagem só é conhecimento sob uma forma irrefletida” e, por isso, deve ser refeita e reajustada eventualmente (FOUCAULT, 2007, p. 120). A língua de Wilkins desconsidera as mudanças que são inerentes ao conhecimento e, portanto, à língua. Na visão de Foucault, “a linguagem confere à perpétua ruptura do tempo a continuidade do

espaço, e é na medida em que analisa, articula e recorta a representação, que ela tem o poder de ligar através do tempo o conhecimento das coisas” (FOUCAULT, 2007, p. 160). Ao passar sua vida toda compondo suas 30.000 páginas, Santiago tenta ligar através do tempo o seu conhecimento e sua visão da História.

Essa classificação de Borges é tão ridícula e ineficaz quanto as classificações de Santiago, já que este escolheu, ao longo de seis mil anos de história, o que inventariar e o que copiar:

Narrador: Quando dava uma determinada linhagem por completa, Santiago arranjava as páginas por ordem cronológica e amarrava o conjunto com uma fita vermelha que mandava vir de Paris.

Santiago: 30 anos colecionando estas páginas. Mais de 30.000 páginas sobre a aristocracia universal. Aristocracia durante quase 6000 anos, começando com as primeiras dinastias de Ur, etc, etc. Depois os assírios, os hititas, os egípcios e depois as dinastias orientais, dos Chineses, dos Zhos, Tang, terminando os Ming (SANTIAGO, 2007, 22min55s).

Esse projeto impossível de Santiago, como sugerido por Borges, só pode produzir uma lista casual e desordenada, uma vez que existiram muitos outros eventos não copiados por Santiago. Porém, sob outro ponto de vista, essa lista contém apenas as coisas que ele observou, que lhe chamaram a atenção dentre uma imensidade de informações diversas, o que faz com que essa lista seja homogênea e fundamentada em sua percepção.

Desta forma Santiago e Borges dizem fato pelo excesso, pelo ilimitado, pelo inclassificável e pela possibilidade de remisturar (e reinventar) o mundo através das listas.

Outras literaturas

Assim escreve Souza sobre a relação entre o copista Santiago e outros copistas literários famosos:

Roland Barthes, em entrevista concedida à revista *Magazine Littéraire*, n.108, em janeiro de 1976, discorre sobre a prática dos copistas Bouvard e Pécuchet, de Flaubert, ao considerá-la como pura conservação do gesto manual, sem nenhum sentido, apenas reforçando a inutilidade de se conseguir um saber enciclopédico sem valor. Segundo Barthes, este gesto representaria o momento histórico de crise da verdade, de crise da modernidade que começava a abrir suas portas. Em Santiago, embora o ato de copiar não se restringisse à mera reprodução flaubertiana, persiste, contudo, o desejo de conservar verdades já inoperantes e desaparecidas, ao lado do fervor de preservar, pelo registro escrito, um mundo em crise, a burguesia em extinção, o tempo dos bailes e recepções que pertenciam, agora, ao tempo passado (SOUZA, 2011, p. 58).

Santiago, além de ser um personagem borgiano, é um personagem de Flaubert. Assim como os copistas Bouvard e Pécuchet, Santiago cultua a repetição, mesmo tendo

certeza que tudo já tenha sido dito e escrito, é necessário reescrever novamente, uma versão moderna do escriba. Ao copiar, ao remeter-se ao palimpsesto, Santiago deseja alcançar o ideal da nobreza dos seus patrões e dos seus antepassados.

No Canto V do *Inferno* da *Divina Comédia*, encontramos uma passagem amplamente discutida na literatura e, em especial, em Borges e *Santiago*. Diante de diversos personagens da Antiguidade, Dante distingue na ventania um casal amoroso que desperta sua curiosidade, são eles: Paolo e Francesca, os cunhados adúlteros, surpreendidos e mortos pelo marido traído. Perguntados por Dante sobre a razão de estarem neste círculo, somente Francesca responde, relatando que só estão na eternidade devido ao grande amor proibido, e ao encontro através da literatura. Ambos liam a história do amor, também proibido, entre Lancelote e Ginevra. Em suas *Obras Completas III* (1999), Borges coloca o Canto V como o segundo momento mais importante da *Divina Comédia*, atrás somente da Viagem de Ulisses.

O relato sobre Francesca e Paolo é tocante para Borges, Santiago e Salles, que fizeram questão de comentar e escrever sobre o “Canto V”:

Narrador: Foi de Santiago que ouvi pela primeira vez a história de Francesca da Rimini. De todos os personagens dos quais ele escreveu, ela foi sua predileta. Um casamento político uniu Francesca a Giovanni Malatesta. Giovanni de tão feio, era chamado de João aleijado. Ele tinha um irmão, Paolo, Paolo o belo. Francesca e Paolo se apaixonaram. João aleijado os surpreendeu, quando se beijavam pela primeira vez. Atravesso-os com a espada, para que morressem num abraço que jamais pudessem se desvencilhar. Determinou que fossem enterrados num mesmo tumulo. Sobre João aleijado, Santiago escreveu com indignação: “foi acometido de rasgos bestiais” e também “é um monstro assassino” (SANTIAGO, 2007, 54min03s).

E Borges argumenta sobre o desejo de Dante, de conhecer o motivo de encontrar Francesca e Paolo no Inferno:

Há algo que Dante não diz, que se sente ao logo de todo episódio e que talvez lhe dê sua virtude. Com infinita piedade, Dante conta-nos o destino dos dois amantes, e sentimos que ele inveja esse destino. Paolo e Francesca estão no Inferno, ele se salvará, mas estes se amaram, e ele não conseguiu o amor da mulher que ama, Beatriz. Há também certa jactância nisso, e Dante deve senti-lo como algo terrível, porque ele já está ausente dela. Esses dois réprobos, ao contrário, estão juntos, não podem se falar, giram no negro turbilhão sem nenhuma esperança, sem sequer, diz Dante, a esperança de que os sofrimentos cessem, mas estão juntos. Quando ela fala, usa o *nós*: fala em nome dos dois, outra forma de estar juntos. Estão juntos pela eternidade, compartilham o Inferno, e isso para Dante teria sido uma sorte de Paraíso. Sabemos que ele está muito emocionado. Em seguida cai com um corpo morto (BORGES, 1999, p. 236).

Santiago, assim como relata Borges acerca de Dante, teria invejado o encontro entre Francesca e Paolo? Teria Santiago amado e não sido correspondido? Teria se enclausurado do

mundo, e devotado sua vida ao inventário, para não pensar no seu amor? Assim o diretor referencia a existência dos personagens de Santiago:

É uma das grandes histórias de amor da literatura. Não existe praticamente nenhuma documentação sobre Francesca. Foi Dante que a salvou do esquecimento. Deu-lhe um nome, uma voz, um tormento. Talvez por isso Santiago gostasse tanto dessa história (SANTIAGO, 2007, 56min44s).

O documentário permite a criação desse *pathos*, da simpatia e do desvendamento da figura do Santiago: personagem de si próprio, literário, borgiano e de Salles, mantém referências com outros personagens da literatura e cinema.

Performance e autobiografia

O cinema documental contemporâneo – aqui representado por *Santiago* – demonstra essa possibilidade de conciliar um mundo onírico com a abordagem de fatos e trajetórias de vidas. O documentarista vai ao encontro do mundo, e permite aos espectadores observarem o resultado desse embate. E, embora possa almejar uma captação fidedigna de sua experiência, tem consciência do artificialismo – em maior ou menor grau – que “contamina” a produção de um filme. Portanto, a obra documental está situada em um entre-lugar, entre a reportagem e a ficção, a captação do real e a “criação” de uma realidade paralela, que se processa na tela.

Neste jogo, cuja encenação funciona quase como um ritual, envolvendo observadores e observados, o documentário contemporâneo apresenta especificidades. Os sujeitos focalizados tornam-se “performers”, dotados naturalmente de *mise en scène*. Assim, a representação aproxima-se do sentido “debordiano” de espetacularização da vida, em que cada pessoa faz de seu próprio cotidiano um enredo, conferindo-lhe carga dramática e uma boa dose de “encenação” – não como fingimento, mas, como performance.⁸ Daí a importância que se dá, no documentário, ao sujeito performático – posição em que Santiago se encaixa perfeitamente.

Similarmente, temos, na literatura, o palco privilegiado para a performance de autores cuja matéria-prima é a fantasia – fundamento para a escrita e passaporte para nela ingressar, através de enredos e personagens:

⁸ Ao discorrer sobre a espetacularização da vida na contemporaneidade, Neal Gabler utiliza, como parâmetro, o cinema, e constata que, atualmente, tende-se a avaliar a própria vida “segundo o grau em que ela satisfaz as expectativas narrativas criadas pelo cinema”. GABLER, *Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade*, p. 221. Ou, nas palavras de Paula Sibilia, “Valorizamos a própria vida em função da sua capacidade de se tornar, de fato, um verdadeiro filme”. SIBILIA, *O show do eu: A intimidade como espetáculo*, p. 49.

O imaginário, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravia aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e, no entanto, *ninguém* por detrás) (BARTHES, 1977, p. 136)

Neste sentido, algumas considerações de Gilles Deleuze são providenciais, ajudando-nos a entender a aproximação entre literatura e cinema. Para o autor, a ficção, forjada em uma sociedade como a nossa, intrinsecamente ligada a ideologias hegemônicas, estabelece estreita relação com a realidade – mas não de antítese e, sim, dialética –, de maneira que ajuda a alimentar os mitos que sustentam tal realidade, ao mesmo tempo em que se imbuí dos metarrelatos que permeiam o real.

No que tange ao cinema, ainda de acordo com Deleuze, haveria um modo de “sabotar” a ordem estabelecida, em nome de outras visões de mundo, fugindo, até mesmo, da ficção fundada pelo *stablishment*. A alternativa seria um novo modo de narrativa, acatando-se uma “função de fabulação” (DELEUZE, 2005, p. 183),

na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro. (...) o que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcionalizar’, quando entra ‘em flagrante delito de criar lendas’ (...). (DELEUZE, 2005, p. 183)

A teoria de Deleuze, que apenas mencionamos, torna-se um pouco menos nebulosa quando percebemos o que o autor defende: um escapismo ao ideário hegemônico, composto de realidades pré-estabelecidas, ficções fundadoras e interferências da própria arte cinematográfica. A estratégia: um posicionamento controverso da personagem, quando esta “se põe a fabular sem nunca ser fictícia” (DELEUZE, 2005, p. 183). Santiago, os personagens de Borges e os literários, exercem a fabulação, ao eliminarem a lógica cartesiana, responsável, por exemplo, pela definição de *loci* estabelecidos na sociedade, e pelo nosso entendimento acerca de verdades imponderáveis, como a morte. É graças à fabulação que o mordomo se reinventa como nobre, testemunha das mais altas castas, ao longo de séculos. Usando estratégia similar, Borges rejeita a interpretação metafísica da história, demonstrando seu desprezo pela ordem causalista. Ao reconstruir seu destino, conclui que “entregar-se à morte, com a sensação de que se está repetindo atos literários, consiste na diluição gradativa das diferenças entre ficção e realidade” (SOUZA, 1999, p. 13). Autores como Borges, e personagens como Santiago, permitem que a arte adquira autonomia sobre o real, escapando, até mesmo, da verossimilhança.

Outra aproximação entre cinema e literatura – pelo viés documentário/escrita memorialística – torna-se possível quando passamos a analisar o sentido da “autobiografia” de maneira mais ampla, condizente com interpretações como a de Vapereau, apontada por Lejeune:

Em seu *Dictionnaire universel des littératures* (1876), ele chama ‘autobiografia’ todo texto, qualquer que seja sua forma (romance, poema, tratado filosófico), cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos. (LEJEUNE, 2008, p. 223).

Portanto, um filme – assim como uma obra literária – pode converter-se em matéria autobiográfica, mesmo que autor e personagem não sejam a mesma pessoa. O filme de Salles, tal como diversos escritos literários referenciados, segue essa estrutura performática em *mise en abîme*⁹, na qual temos acesso às memórias e lucubrações do mordomo, ao mesmo tempo em que este nos desvenda a infância e a vida familiar de Salles, o que reforça uma de nossas teses – a de que Santiago e Salles são partes do mesmo “duplo”, que conjuga silêncio e voz, subserviência e poder, margem e centro. Ironicamente, ao decidir fazer seu resgate memorialístico, João recorre àquele cujo discurso sempre fora deixado em segundo plano, na esperança, talvez, de recuperar lembranças familiares que também se mantiveram no subterrâneo: “Consome-se ‘eu’ alheio para alimentar seu próprio eu” (LEJEUNE, 2008, p. 223), define Lejeune, ao caracterizar esse “espaço autobiográfico” que se processa no cinema, assim como em outras artes, no qual temos um emaranhado de vidas que se conectam, interligam-se e estabelecem relações das mais diversas:

No cinema, como na literatura, uma obra de ficção (principalmente se evocar um trajeto biográfico, lembranças de infância ou uma atividade de criação) pode ser percebida como a expressão indireta dos problemas ou fantasmas do autor, em busca de sua identidade. (LEJEUNE, 2008, p. 225).

O próprio João Moreira Salles admite esse entrecruzar de memórias, ao revelar o motivo pelo qual o material bruto do filme ficou mais de uma década engavetado, até que seu idealizador decidisse concluí-lo:

(...) na época, achei que as imagens careciam de fluência narrativa. As cenas não se ligavam. Faltavam elos. Não notei que havia um terceiro protagonista no filme — eu próprio. Ou melhor, a minha relação com os outros dois personagens: o mordomo e a casa da Gávea. Daí a dificuldade de montar o longa. É como se quisesse encenar a tragédia de Otelo e Desdêmona sem incluir o Iago. Precisei de 13 anos para me dar conta dessa ausência. Assim que a identifiquei, não pude fugir do óbvio: eu me expunha ou o filme continuaria capenga. 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

⁹ Expressão tomada de empréstimo de André Gide. Procedimento no qual a narrativa encontra-se reduplicada – de maneira auto-reflexiva – no interior de um texto, filme ou pintura.

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. (SALLES, 2011).

Portanto, as dobraduras e jogos especulares que compõem manifestações artísticas como a literatura e o cinema (até mesmo quando este se traveste de documento) também se revelam no que ainda resta deste artigo – misto de ensaio e texto catalográfico, bem ao estilo borgiano, através de devaneios, sonhos realistas e realidades oníricas, na intenção de exercermos a “arte da crítica”.

A dança, a arte e algumas reflexões finais

Santiago apreciava sua coleção de madonas, de pratos de porcelana e de estatuetas. O filme retrata toda a sensibilidade artística do personagem, dedicado aos arranjos de flores, admirador da arte, música e da dança.

Talvez uma das cenas que Salles mais evidencia seja a cena da dança das mãos de Santiago. Essas mãos do copista vislumbram dois corpos dançando um tango refletidos pela sombra de uma luz. “Os corpos se atraem, mas as almas não” já dizia Manuel Bandeira, o que acontece com Santiago: capaz de conhecer e reescrever inúmeras histórias de amor, de recontar as muitas dinastias, de cantar epopeias, viveu e morreu sozinho. Deixa, como seu legado, as muitas páginas escritas e este lindo filme de Salles.

Em relação à dança das mãos, Salles faz referência também a uma das mais belas cenas de cinema e a preferida de Santiago: a dança de Fred Astaire e Cyd Charisse, no filme *A roda da fortuna* (1943).

No documentário (*Santiago*), a razão que motiva a reprodução, a cores, da cena, são a beleza e a gratuidade do entrosamento entre os bailarinos, antes descompassados e incapazes de se entender durante os ensaios realizados no próprio filme. O acaso propicia o encontro, pela dança, dos bailarinos, assim como remete para a sensação do medo diante da finitude das coisas, segundo declaração do cineasta, ao conjugar a preferência pelo filme hollywoodiano de Santiago com necessidade de preservar a imagem leve, nostálgica e feliz dos tempos passados, do ambiente da casa da Gávea. A música, “Dancing in the dark”, ilumina os passos dos atores no Central Park de Nova York e se contrapõe à possível amargura da pergunta presente no filme de Ozu, “A vida é uma decepção?” e a resposta de João Moreira Salles, “Talvez a arte e a fantasia contribuam para que isso reverta em algo mais feliz” (SOUZA, 2011, p. 61).

Salles, talvez fazendo uma autorreferência ou um mote para a compreensão de todo filme e do próprio Santiago, reproduz uma cena do filme *Viagem a Tóquio*, de Ozu, no qual

uma pergunta é feita por uma das personagens femininas do filme: “A vida é uma decepção?”. Com um belo sorriso vem a resposta: “Sim”. Salles comenta essa parte na entrevista disponível no bônus: “O júbilo de um sorriso diante do que não se pode evitar”.

Assim o filme de João Moreira Salles assegura a posteridade de Santiago, da mesma forma que os relatos de Dante e as criações e invenções de Borges asseguram a existência de seus personagens. Santiago, copista de Flaubert, vive e é reinventado na tela através do depoimento, da memória, da arte e do documentário autoficcional de Salles: “Santiago morreu alguns anos depois dessa filmagem. Dele restaram 30.000 páginas e nove horas de material filmado, além de minha memória e da memória de meus irmãos” (SANTIAGO, 2007, 8min50s). Com um júbilo de sorriso e tentando evitar o desaparecimento e o esquecimento, este artigo recria e relê Santiago através de suas muitas relações artísticas.

Referências

- BARTHES, Rolando. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1998a. p. 490-498.
- BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1998b. p.516-523.
- BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1998c. p.539-546.
- BORGES, Jorge Luis. Sete Noites. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas III*. São Paulo: Globo, 1999. p.225-311.
- COUTINHO, Eduardo. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GUIMARÃES, César et al. *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à Internet. Organização de Jovita Maria Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- MATTOS, Carlos Alberto. O senhor dos salões. Disponível em:
<<http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/posts/2007/03/23/o-senhor-dos-saloes>>

[51990.asp](#)>. Acesso em: 14 de fev 2011.

SANTIAGO. Direção e Produção: João Moreira Salles. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2007. 1 DVD (107 min).

SALLES, João Moreira. **Entrevista a Bravo**. Disponível em:

<http://bravonline.abril.com.br/conteudo/cinema/cinemamateria_294973.shtml>.

Acesso em: 15 fev 2011. Não paginado.

SOUZA, Eneida Maria. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SOUZA, Eneida Maria. *Janelas indiscretas: Ensaio de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ROTH, Laurent. A câmera DV: órgão de um corpo em mutação. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 26-41

[Recebido em março de 2012 e aceito para publicação em junho de 2012]

The many arts in *Santiago*, by João Moreira Salles

Abstract: This article discusses the documentary *Santiago*, by João Moreira Salles, exploring the many arts of the main character Santiago. Besides being very rich in its autobiographic approach, the film allows us to establish some connections with literature and some characters of Borges and Flaubert, as it relates to performance and documentary theories. Santiago, disguised as a butler for over four decades, began to accumulate delusions. While working at the residence of the Moreira Salles, he typed 30,000 cards, classified and cataloged his own story and the “history of great men”. His notes are the record of his passage through Literature and History. The film by João Moreira Salles ensures Santiago’s posterity, in the same way that reports of Dante and the creations and inventions of Borges ensure the existence of their characters. Santiago, as a Flaubert’s copyist, lives and is reinvented on the screen through his testimony, memory, art and through the auto fictional documentary by Salles.

Keywords: *Santiago*. Arts. Literature. Documentary. Biography.

