



FOTOGRAMA COMENTADO

Os tempos de *Santiago*

ANNA KARINA BARTOLOMEU

Doutora em Comunicação Social pela UFMG

Professora da Escola de Belas Artes da UFMG



Dois sacos plásticos rodopiam suspensos no ar. A música é melancólica, dominada pelos violinos. O andamento lento e bem marcado sustenta o movimento errático dos sacos informes. Cinza contra o céu cinza. Do filme *Santiago* (2006), de João Moreira Salles, esse é um dos momentos mais belos. Os sacos plásticos evocam as figuras de Francesca da Rimini e Paolo Malatesta, que viveram um amor proibido na Itália medieval, contado logo antes dessa cena: “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”. Surpreendidos, os amantes foram atravessados pela espada de Giovanni, “para que morressem num abraço do qual não pudessem jamais se desvencilhar”. A história de Francesca e Paolo aparece na *Divina comédia* de Dante, prossegue o narrador: por seu pecado eles foram condenados a permanecer no segundo círculo onde inicia o Inferno, para sempre fustigados pelos ventos de uma tempestade terrível, para sempre abraçados, no ar.

Francesca era a personagem predileta de Santiago, antigo mordomo da família Moreira Salles. Em suas horas vagas, durante décadas, Santiago dedicou-se à tarefa de compilar histórias de uma eclética “aristocracia universal”, esforçando-se para resgatar do esquecimento as vidas de homens e mulheres notáveis de todos os tempos. O trabalho resultou em trinta mil páginas datilografadas em sua máquina de escrever Remington, organizadas por ordem cronológica em maços enlaçados com fita vermelha. No documentário dirigido pelo filho do dono da casa onde trabalhou por trinta anos, é Santiago o personagem que se pretende de alguma forma apreender.

As filmagens aconteceram ao longo de cinco dias, em 1992, mas o projeto foi abandonado durante a montagem. Treze anos depois, o filme é retomado e concluído, oferecendo-nos Santiago e suas memórias, mas também o que o cineasta chamou de “uma reflexão sobre o material bruto”. Ao narrar a história da realização do filme, João Salles observa-se em ação com um olhar crítico, expondo os sinais de sua imaturidade e os limites da relação com seu personagem título – que, afinal, como ele próprio reconhece, não deixara de ser o antigo empregado de sua casa nos dias de filmagem. O filme montado em 2005 incorpora tudo que certamente seria expurgado na versão de 1992 e agora se mostra tão revelador do processo que o constitui: os tempos de espera, as sobras, as

repetições, as vacilações, os erros, as interrupções, a voz por vezes impaciente e autoritária da direção a comandar os depoimentos de Santiago. Assim, em *Santiago* desenvolve-se uma reflexão sobre os modos de filmar um documentário, instaurando a dúvida em relação às imagens, entre o que é encenado ou não, controlado ou não. “É difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita”, constata o realizador a certa altura, ele próprio incerto quanto ao que acontecera 13 anos antes nas filmagens. O forte traço reflexivo manifesta-se também quando o diretor assume no relato o entendimento do quanto o filme era também sobre a sua história – e também a de sua família. Voltar àquele material bruto era uma forma de voltar à “casa da Gávea”, onde cresceu e passou o início de sua juventude.

Santiago é um filme sobre o passado. Nele discorre-se sobre os dias das filmagens, 13 anos antes, e a tentativa frustrada de montagem; o cineasta fala de sua relação com a casa e com Santiago; este, por sua vez, encena suas memórias, contaminadas pelas histórias de seus personagens queridos, pertencentes a um mundo antigo e aristocrático, que não existe mais. A maior parte dessas referências vem por meio das falas do narrador-cineasta e dos depoimentos de Santiago. Mas outros procedimentos também concorrem para empurrar o espectador para uma relação forte com o tempo passado, com a memória. O filme realiza em alguns momentos um movimento que contraria a experiência habitual propiciada no cinema, onde o tempo do espectador e o tempo da imagem projetada correm juntos, em sincronia, no presente. Mesmo sabendo que o que vemos foi filmado antes, nós tendemos a percebê-lo como algo que acontece agora. Essa denegação não funciona, por exemplo, para a fotografia: neste caso, o olhar do espectador está no presente, mas sabe-se que aquilo que ela mostra não está mais lá. Aproximando-nos dessa experiência, em *Santiago* somos lembrados repetidamente: o que se mostra agora não é mais, passou. “Isso-foi”, na expressão que Roland Barthes cunhou para definir o que é visado pela consciência humana quando olha uma imagem fotográfica. “A foto possui uma força constativa, e (...) o constativo da Fotografia incide, não sobre o objeto, mas sobre o tempo” (BARTHES, 1984: 132).

O filme tem início com a câmera aproximando-se lentamente de três fotos, uma de cada vez. Elas mostram a entrada da casa da Gávea, o quarto que João Salles dividia com seu irmão e uma

cadeira na varanda vazia. A simples presença das fotografias, emolduradas e dispostas sobre um pequeno aparador, enseja a evocação de um tempo passado, o que é reforçado pelo movimento da câmera que sugere a existência de um sujeito a observá-las. A intervenção do narrador virá a seguir, produzindo um efeito de distanciamento quando este diz: “Há 13 anos, quando fiz essas imagens, pensava que o filme começaria assim”. As imagens que acabamos de ver, portanto, pertenciam na verdade a um filme imaginado no muito antes: outra camada temporal vem se adicionar àquela das fotos e à das imagens projetadas agora. Insinua-se aí algo como uma “vertigem do Tempo esmagado”, como escreveu Barthes a propósito de sua experiência ao contemplar uma fotografia feita em 1850 por August Salzmann, perto de Jerusalém: “três tempos conturbam minha consciência: meu presente, o tempo de Jesus e o do fotógrafo, tudo isso sob a instância da ‘realidade’” (1984: 144).

A seqüência inicial prossegue com longos planos da casa da Gávea. Ficamos sabendo que tais cenas foram realizadas no período em que ela esteve abandonada – não está mais. A câmera subjetiva passeia devagar pelos espaços vazios, passa por uma porta, adentra uma grande sala, atravessa a galeria de onde observa o pátio enquanto o narrador-cineasta nos conta dos jantares e festas que costumavam acontecer quando ela era habitada. O agora do filme é mais uma vez arrastado para um tempo pretérito: aquele colado às imagens, no qual a câmera percorreu a casa vazia, e outro anterior, aquele em que ocorreram os eventos narrados pelo documentarista e que apenas podemos imaginar ao acompanhar a câmera.

Nas cenas dos depoimentos de Santiago, realizados no pequeno apartamento onde passou a viver depois de se aposentar, o tempo passado também se encontra latente. Ao contrário das tomadas em movimento feitas na casa, aqui os quadros são fixos, construídos meticulosamente em torno do personagem, mantendo, porém, a distância. Logo antes da sua primeira aparição, enquanto subimos o elevador do prédio, ouvimos o narrador dizer: “Em maio de 1992, fui à casa dele...”. E um pouco adiante: “Santiago morreu pouco depois dessa filmagem”. Foi, então, há 13 anos que Santiago colocou-se diante da câmera e relatou as memórias que ouvimos agora. Santiago está morto.

“Estão todos mortos”, repete Santiago em vários momentos, a propósito das pessoas com as quais conviveu de fato ou no

seu mundo imaginário. Quando são apresentadas as páginas acumuladas por ele, cujos registros cobrem um período de seis mil anos, “começando pelas primeiras dinastias de Ur”, percebemos mais e mais camadas de tempo. Os planos bem próximos evidenciam a temporalidade desses papéis velhos, sua materialidade, as letras impressas com a tinta da antiga máquina de escrever. No presente, o narrador-cineasta se detém sobre esse material, menosprezado no filme de 1992, que faz existirem para ele e para os espectadores figuras como Francesca e muitos outros. “Son personajes maravillosos. Los houve crueles, mas los houve santos de verdad que fizeram muito bem para l’humanidad, e por eso me pregunto: por que morre esa gente? Esos que son bons no deveriam morir, no?” – indaga Santiago com perplexidade. Com o trabalho de sua vida, ele tinha o propósito de salvá-los do esquecimento, redimi-los de sua morte. Tarefa impossível, constata João Salles, sem deixar de reconhecer-lhe o mérito:

“(…) nem tudo se perde. Santiago me deixou restos de milhares de histórias. Alguém abdicou do trono, outro fundou um reino. Um homem tenía um hijo bastardo, em algum lugar do mundo os crepúsculos se punham con lenta hermosura. Em outro lugar alguém murió en la primavera. (...) Houve alguém que conseguiu escapar da sorte horrorosa que o esperava, enquanto outro morreu tan novo. Um filho ou uma filha tentou evitar dar desgosto ao pai. Em Portugal, havia um homem honrado e de boa fazenda, e também Dona Maria Francisca Isabel de Sabóia, cuja beleza deslumbra Lisboa. E no fim de uma página qualquer, uma dinastia termina com duas palavrinhas: ‘Pobre Júlio.’”

De certa forma, também o cineasta pretende salvar Santiago do esquecimento, gesto do qual seu personagem tem plena consciência. No final do filme, a pedido do diretor, Santiago conta um episódio que aconteceu nos dias da filmagem. Ao reparar no movimento atípico no seu apartamento, o amigo jornalista perguntou o que se passava, ao que respondeu Santiago, bem-humorado: “Están preparando mi embalsamamento”.

Santiago é um filme sobre o tempo, sobre o trabalho do tempo, as transformações que ele impõe. Tempo que passa, inexoravelmente, engolindo tudo e todos, os acontecimentos bons e os trágicos, a vida dos notáveis e a dos anônimos – a vida de todos nós. “Tempo implacável, por sua falta de consideração”, como escreveu Santiago em uma de suas anotações. Como resistir?

Santiago procurava resistir construindo um mundo à parte junto com seus personagens queridos, seus objetos, suas madonas, seus rituais refinados, sua dança com as mãos, suas castanholas. A seqüência dos sacos plásticos refere-se a esse outro mundo. Dentre as imagens filmadas em 1992 para ilustrar as histórias contadas pelo antigo mordomo (um boxeador, um trem elétrico, um vaso de flores, rolos de fumaça: todas mostradas anteriormente no relato da tentativa de filme fracassada anos antes), esta foi a única cena que restou mantendo sua função original. De acordo com a observação precisa de Jean-Claude Bernardet (2009: 3), é um momento no qual o realizador entra em harmonia com o universo de Santiago. “Os sacos, ao serem relacionados a Francesca e Malatesta, revelam uma profunda generosidade, uma disponibilidade de JMS para acolher plenamente o delírio de Santiago, sem crítica, sem análise”.

O último plano do filme mostra um momento de espera. Entre a filmagem de uma cena e outra previamente roteirizada pelo então jovem documentarista, a câmera registra Santiago, completamente absorto, concentrado em cantarolar baixinho, ensaiando mais uma vez a sua dança com as mãos. Enquanto espera pacientemente ser solicitado a performar, ele parece se deslocar para aquele mundo que é todo seu, alheio ao mundo do filme instalado provisoriamente em seu pequeno apartamento. Os movimentos circulares de seus gestos desenham como que um espaço protegido ao seu redor, apartado de tudo. Nesse instante, Santiago parece se evadir do tempo inscrito no filme, para unir-se a Francesca e Paolo, no ar.

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERNARDET, Jean-Claude. Notas sobre Santiago. In: *Santiago por escrito*. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2009. (Encarte do DVD)