

## **Autoreflexividade e o Gesto Ensaístico de João Moreira Salles<sup>1</sup>**

Felipe Ferreira Neves<sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP

### **RESUMO**

Este artigo analisa o documentário *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, como exemplo do documentário ensaístico no Brasil contemporâneo. A partir de estratégias autorreflexivas e escolhas estéticas marcantes, como o uso de película em preto e branco e a narração em primeira pessoa, o filme transforma o processo de realização em seu próprio tema. A montagem que expõe erros, hesitações e restos do material bruto evidencia uma prática ensaística que problematiza memória, identidade, ética e as tensões entre cineasta e personagem.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema; ensaio; filme-ensaio; autoreflexividade; comunicação.

### **CORPO DO TEXTO**

Este estudo objetiva demonstrar, a partir das escolhas estéticas e das estratégias narrativas, como a autoreflexividade e as representações dos processos de pensamento podem ser compreendidas enquanto práticas ensaísticas no documentário brasileiro contemporâneo. Por meio da análise fílmica, pretende-se evidenciar como tal abordagem influencia e transforma os modos de realização documental, resultando na emergência de um gênero híbrido, denominado aqui como documentário ensaístico, cuja filiação remete tanto ao filme-ensaio quanto à tradição filosófica e literária inaugurada por Michel de Montaigne, em 1580.

O filme *Santiago* (2007), dirigido por João Moreira Salles, explora um processo de autoquestionamento sobre a produção de um documentário anterior, que fora interrompido em 1992 e retomado em 2005. Nesta obra, Salles examina os relatos de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho GT14SE - Documentário como forma de (re)conhecimento: possibilidades, impactos e limitações, evento integrante da programação do 28º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 15 a 17 de maio de 2025.

<sup>2</sup> Professor e Pós-Doutorando no programa TIDD — Tecnologias da Inteligência e Design Digital, da PUC-SP. E-mail: felipe.neves170@gmail.com.

Santiago, ex-mordomo da família Salles, e, ao fazê-lo, reflete sobre as dúvidas em relação ao seu próprio material filmado, bem como sobre memória, afetos e identidade. Além de abordar essas questões introspectivas, o filme também trata da escuta do outro e da passagem do tempo, oferecendo uma reflexão sobre o fazer cinematográfico e as dinâmicas entre documentarista e documentado.

Se o filme que tentou fazer anteriormente foi sobre Santiago, agora o filme é outro, é um ensaio por meio do filme: um processo de pensamento autorreflexivo sobre o que o levou a abandonar o primeiro material e a desconfiança que restou do mesmo. A narração em off em primeira pessoa, característica dos filmes-ensaio, é realizada pela voz de Fernando, irmão de João — o que acrescenta uma dimensão extra e suscita questionamentos sobre a autenticidade.

A música citada e que introduz o documentário *Santiago* é a mesma interpretada por Nelson Freire em uma das cenas mais emocionantes do documentário homônimo, de 2003, no qual o pianista lembra sua experiência com Guiomar Novais. Trata-se de *Mélodie de Gluck*, na transcrição de Giovanni Sgambatti, da ópera Orfeu e Eurídice. O tom da voz de Fernando que narra de maneira solene e litúrgica com a trilha sonora de fundo cria um clima quase fúnebre para a abertura. As lembranças de tempos remotos na mansão dos Moreira Salles evocam o sentimento de solidão.

Além da narração, outro procedimento metalinguístico de explicitação e problematização do próprio método, o da inclusão da equipe no filme, denota um regime de visibilidade de opacidade (Xavier, 1977), em que se destacam os mecanismos de produção e os elementos formais da obra, demonstrando a dimensão criativa da construção do filme, solicitando do espectador uma atenção mais crítica, quebrando o efeito da ilusão de transparência. “Em vez de ver através dos documentários o mundo que está além deles, os documentários reflexivos nos pedem para ver o documentário pelo que ele é um construto ou representação.” (Nichols, 2016, p.201).

A fotografia em película preto e branco, em uma época do consolidado vídeo colorido, é uma escolha estilística importante que diz respeito às ambições estetizantes do primeiro filme, assim como os enquadramentos controlados e bem elaborados com elementos bem-dispostos no espaço, raros em determinados tipos de documentários que precisam lidar com o acaso dos acontecimentos.

Aqui a classificação proposta por Nichols (2016) de modo reflexivo nos ajuda como chave de leitura para as estratégias escolhidas. Pode-se encontrar em alguns textos dedicados à obra, um suposto subtítulo do filme, como na breve passagem de Elinaldo Teixeira sobre o documentário: “Santiago — Uma reflexão sobre o material bruto (2007), de saída, no subtítulo, já expõe e situa seu propósito no âmbito de um processo de pensamento [...]” (Teixeira, 2022, p. 174). Processo de pensamento que pode ser entendido como um procedimento do filme-ensaio; contudo, se o subtítulo fazia parte do projeto inicial do filme, ele não é encontrado nem no cartaz oficial, nem na cartela de abertura com o seu título.

O documentário transforma-se, então, em um filme sobre outro filme, em que o questionamento do método, das opções estéticas e estilísticas do cineasta, com seus recortes e perspectivas, torna-se assim o próprio tema da obra, chegando até mesmo a sugerir uma determinada falta de ética.

A perspectiva de “uma reflexão sobre o material bruto” faz parte do imaginário, assim como da história do documentário brasileiro, mais especificamente de *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, que retoma o filme iniciado em 1964 — interrompido pelo golpe militar — o qual narra a vida de João Pedro Teixeira, um líder camponês assassinado por sua luta em favor dos direitos dos trabalhadores rurais no nordeste brasileiro. Este título foi amplamente reconhecido como o grande marco da transição para o documentário moderno no Brasil, devido ao seu uso inovador de equipamentos de registro síncrono, à adoção de uma nova ética na relação cineasta/personagens e à prática da reflexividade, conforme explicam Bernardet (1985) e De Aquino Rodrigues (2014).

Diferentemente de Coutinho, Salles com um discurso autobiográfico mediado pela entrevista do ex-mordomo, é autoindulgente, estabelecendo uma espécie de mea-culpa, reconhecendo os erros em seu processo com o personagem, marcado pela distância, prepotência e controle. No entanto, ao reconhecer os erros, sugere um novo acerto em um processo de amadurecimento.

Após a apresentação da mansão dos Moreira Salles, na Gávea, que se encerra com uma panorâmica em plano aberto de um pátio interno, a música cessa, e somos conduzidos a um pequeno elevador em movimento. Através das grades da porta pantográfica, vemos apenas as paredes ao redor, enquanto ouvimos unicamente os ruídos

das engrenagens captados em som direto. Neste momento, o narrador nos informa que estamos no apartamento do Leblon, onde reside Santiago. O movimento do elevador é usado mais de uma vez como passagem de uma sequência de cenas de determinado tema para outras.

Embora a fotografia do filme mantenha a mesma textura, destacando o grão de prata característico da película em preto e branco, a transição do plano aberto em movimento para o plano fechado fixo, acompanhada pela mudança da trilha sonora para som direto, cria um contraste que pode ser percebido como uma mudança brusca.

Antes de sermos apresentados ao interior do apartamento, mesmo antes da abertura da câmera, ainda em tela preta, escutamos a voz de Santiago com um sotaque carregado e em um *portunhol*; Santiago diz: “[...] se poderia começar com esse *pequeno* depoimento, que *yo voy* a fazer com todo carinho [...]”. Logo após, escutamos a voz de João, não a do narrador do filme, mas do próprio diretor dizendo: “Não”.

Essa recusa, volta no final do filme, quando Santiago pede de forma afetiva e subserviente: “Joãozinho, Joãozinho”, para fazer uma confissão — a de pertencer a um grupo de seres “malditos”. João, novamente, de forma direta e pouco delicada diz: “Não. Isso não precisa”. O clima do filme é novamente constrangedor e revoltante. Percebe-se que Santiago continua a enxergá-lo como seu patrão, mantendo sempre uma postura muito respeitosa e temerosa de desapontá-lo.

O narrador em primeira pessoa, em tom confessional, nos conta que: “[voz over] e no fim, quando Santiago tentou me falar do que lhe era mais íntimo. Eu não liguei a câmera”, fazendo novamente uma mea-culpa, contudo, Salles não quis se comprometer com uma possível identidade que ao seu ver seria pejorativa, e, apesar de reconhecer o autoritarismo, mantém fora da montagem final e do comentário em voz over qual seria essa confissão, demonstrando que o filme se trata mais de sua experiência de fracasso e reconhecimento do que de uma memória mais aproximada de Santiago.

Ainda sobre a fotografia do filme e a forma como ela representa Santiago em seu diminuto apartamento, evoca-se uma sensação quase claustrofóbica, com um espaço tão reduzido em que o ex-mordomo parece quase não caber no enquadramento. Utilizando de enquadramentos relativamente fechados e distantes, que dão destaque a objetos pessoais, decorativos e utensílios domésticos, a filmagem enfatiza a limitação espacial dos cômodos. Essa abordagem contrasta marcadamente com a maneira como a mansão

dos Moreira Salles é retratada, em planos abertos que destacam amplos e vazios espaços, acentuando ainda mais a sensação de confinamento presente no apartamento de Santiago.

Não apenas essa maneira de filmar é devedora ao cinema japonês, especialmente a obra de Yasujiro Ozu, como declarado pelo próprio diretor no filme, mas também a aproximação temática relacionada à família e às questões sociais.

Bem próximo do final do filme, temos a constatação da influência dos enquadramentos severos do cineasta; estabelece-se um paralelo entre a estética cinematográfica e a perspectiva existencial presente no filme. Logo após, vemos sobre tela preta o nome: “Santiago Badariotti Merlo (1912–1994)”, uma forma de homenagem quase como uma lápide, conferindo ao momento um caráter solene e respeitoso.

A maior parte do filme ocorre dentro do pequeno apartamento de Santiago, onde todos os enquadramentos são feitos a certa distância mantendo uma unidade estética consistente ao longo do filme. Essa escolha estética provoca a reflexão sobre como o distanciamento visual simboliza o distanciamento do diretor em relação ao seu personagem. Sobre as imagens de Santiago e João, observamos uma interação que reforça essa perspectiva, evidenciando a conexão e a separação entre o cineasta e o sujeito do documentário.

Um corte seco leva novamente a Santiago na cozinha. O realizador não completa o pensamento, sugerindo que o personagem agora pode ser ele próprio. Essa fala, além de indicar a extensão das filmagens, demonstra que nem todo material bruto do primeiro filme foi utilizado. Por exemplo, não vemos a segunda imagem em que o realizador aparece ao lado do ex-mordomo.

A montagem do filme incorpora restos, sobras e elementos que, no filme original, estariam de fora: silêncios, hesitações, comandos do diretor, recusas, pedidos de repetição para a câmera, variações de ângulo de um mesmo plano, e imagens anteriores e posteriores aos comandos de “ação!” e “corta!”. A edição inclui até mesmo uma sequência integral da primeira versão de 1992, ainda com o “time code” na tela, conferindo um sentido de errância, fragmentariedade e inacabamento. Embora minimalista e cronológica, a montagem foi premiada como a melhor do ano pela Associação Brasileira de Cinematografia (ABC), em 2007.

A tensão de classe entre o diretor e o personagem constitui um elemento central na representação e na construção dos espaços no filme, bem como nos afetos a eles

associados. Essa tensão permitiria uma reflexão crítica sobre a abordagem adotada na narrativa e na estética visual do filme. No entanto, essa problemática não é aprofundada, sendo apenas mencionada, sem um questionamento ético ou significativo por parte de Salles.

## REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. Companhia das Letras, 1985.

DE AQUINO RODRIGUES, Laécio Ricardo. Notas sobre o documentário brasileiro moderno. **Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 3, n. 2, 2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5ª ed. Campinas: Papirus, 2016.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Arqueologia do Ensaio no Cinema-Audiovisual Brasileiro: Formações e Transformações**. 1ª ed. São Paulo: Editora Alameda, 2022.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 1977.