

---

## A Voz *Over* como forma de Linguagem Cinematográfica no filme documentário

Santiago<sup>1</sup>

Fernanda Biazetto Vilar FABRICIO<sup>2</sup>  
Pontifícia Universidade Católica do Paraná, PR  
Universidade Tuiuti do Paraná, PR

### RESUMO

Este artigo apresenta o uso da voz *over* como forma de linguagem cinematográfica no filme documentário *Santiago* (2007) de João Moreira Salles. Em alguns filmes reflexivos, principalmente que detém o caráter autobiográfico essa forma de linguagem tornou-se recorrente. Com isso o objetivo geral desse artigo é mostrar que o uso da voz *over* tem esse vizez de trazer a reflexão do autor para dentro do próprio filme. Assim, os objetivos específicos são apresentar uma definição de voz *over*, identificar como essa se relaciona com os documentários autobiográficos, e por fim, analisar o filme *Santiago* com relação a maneira e o sentido que a voz *over* apresenta no filme. A metodologia que se utiliza é de uma análise semiótica, seguindo os padrões de Peirce. A hipótese que sem tem é de que o filme documentário usa da voz *over* como artifício fílmico de reflexividade.

**PALAVRAS-CHAVE:** voz *over*, Santiago, documentário autobiográfico, reflexividade.

### 1 INTRODUÇÃO

A voz *over*, voz *off* ou ainda a voz de Deus, é uma técnica narrativa de locução de alguém que não aparece no quadro. Uma fala que complementa, gera a reflexão ou cria a incerteza do que se está vendo. Esta palavra falada traz sentido a auto representação.

Bresson ao ser citado por Burch (1973, p. 111) diz que “o som [...], tem, por seu maior realismo, um poder evocativo muito maior que da imagem. Um som evoca sempre uma imagem, uma imagem não evoca um som”. E assim dando um poder aos sons dentro de um filme, sejam eles quais forem.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na DT 4 - Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 20 a 22 de junho de 2019.

<sup>2</sup> Mestrando do Comunicação e Linguagens – Linha de cinema, da Universidade Tuiuti do Paraná, UTP. fernanda.fabricio@pucpr.br

---

Quando se fala sobre o som dentro de um filme podemos ter vários tipos, formas e efeitos. Desde sonoplastias de ruídos, até vozes de atores e entrevistados, passando por trilhas musicais. Mas cada uma gera um efeito e um sentido dentro da narrativa do filme. Ao falar sobre documentários Bernardet (2003, p. 16) cita que:

a voz do locutor é diferente. É uma voz única, enquanto os entrevistados são muitos. Voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta. Outra característica: o emissor dessa voz nunca é visto na imagem. Ele pertence a um outro universo sonoro e visual, mas um universo não especificado, uma voz *off* cujo dono não se identifica. É a voz do saber, de um saber generalizante, que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico, ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito [...] se o saber é a voz do locutor, os entrevistados não possuem nenhum saber sobre si mesmos.

Assim, a discussão do papel da voz *over* e *off* vem de importância com esta dissertação. Onde dentro da análise teremos principalmente o destaque da voz *over*.

O termo voz *off* e voz *over* por vezes é confundido e mesmo usado como sinônimos, mas existe uma diferença clara. De forma simplificada voz *off* pode ser todo som de algo que está fora de quadro, como um ruído de uma porta e mesmo a voz de um personagem. Já a voz *over*, comum na prática documental, é aquela gravada muitas vezes em estúdio, usando um texto de apoio, que é lido externo a ação da cena. Também chamado de narração, locução *off*, e também voz de Deus. Essa voz tem a característica principal de saber mais, de estar onisciente e onipresente. Mas esta voz *over* pode trazer nela uma poética, lírica, pode ser emitida por qualquer tipo de narração, masculina, feminina, infantil, e pode ser parte presente da história que se está contando, mesmo não sendo de um personagem que está em cena. “É mesmo aquela forma tradicional de *over* associada ao modo explicativo pode ter seu uso legitimado quando empregado para contextualizar uma ação, ou propor associações entre textos pertencentes à ação documental” (WAINER, 2010, p.32).

## **2 VOZ OVER**

Harrington define voz *over* como “qualquer linguagem falada que não parece vir de imagens na tela” (1973, p.165 apud FRANCO E ARAUJO, 2011, p.11). ou seja, a voz *over* é a voz de um narrador invisível, ouvida sobre imagens diferentes e com um propósito.

---

É possível dizer que essas narrações em voz *over* podem acontecer em primeira pessoa, ou mesmo em terceira, dependendo da intenção do diretor. Podemos apresentar que voz *off* e voz *over*, se confundem porque ambas são vozes de pessoas que não estão dentro da cena no momento que são emitidas, ou ainda, não parecem fazer parte da cena diretamente.

De acordo com Doane (1985, p.167) a voz *off* “é submetida ao destino do corpo, porque ela pertence ao personagem.” Isto é um contraste entre o discurso em voz *over*, que pertence a uma voz sem corpo fora do quadro.

Sobre a voz dentro do documentário Bernardet (2003) apresenta ainda uma distinção de tipos de fala. Primeiro cita a do especialista, onde a voz seria similar a do narrador em voz *over*, que traz afirmações e um certo tom de verdades que não deixam dúvida. Depois, apresenta a voz do personagem, que pode ser individual ou coletivo, tende a ser uma fala forte, que gera vínculo com o espectador. Essa seria a voz que se vê dentro da cena, a voz de quem fala sobre si e sua experiência. E por último cita a voz do povo, onde são mostradas muitas pessoas dizendo a mesma coisa, uma fala que vem ser coletiva (BERNARDET, 2003).

Entre as definições e diferenciações entre voz *off*, voz *over* e voz *in*, temos a colocação de Chion (2011[2008]), que diz que a voz *in* é a que está dentro da cena, que se sabe de onde vem, já o “som *off* é aquele cuja suposta fonte não só está ausente da imagem, mas é que é também não diegética, ou seja, está situado noutro tempo e noutro lugar que não a situação diretamente evocada” (p.62) e ainda complementa dizendo, “é o caso, muito corrente, das vozes de comentários ou de narração, ditas voz *over*” (p.62). Com isso ele deixa a ideia de que a voz *over* é um tipo de som *off*, ou seja, um som que está fora de cena, mas que traz comentários e explicações para a história. E Burch (1973) completa dizendo que o som *off* são os ruídos de fora de cena, que podem ser mesmo uma voz, uma pergunta de um entrevistador, algo que completa a cena sem ser visível.

O uso da voz *over* desenvolve a reflexão sobre a própria construção dos filmes autobiográficos, onde o realizador/diretor exprime seu ponto de vista, sua experiência, seus gostos e assim coloca em crise definitiva sua própria autoridade, seu poder absoluto de conhecer completamente aquilo que é representado e apresentado no documentário. Em muitos filmes documentários autobiográficos, é esse o meio de expressar o protagonismo na narrativa, pois essa pode ser a única maneira de

apresentação do diretor, a partir da imposição de sua voz. Ele pode apresentar as imagens, os personagens, ou mesmo analisá-las e contextualizá-las. Junto a esse olhar, a voz *over* pode ser um caráter testemunhal do diretor. A utilização da voz *over* como ponto principal do documentário também carrega a compreensão do fazer o filme, de questões da gravação, ou de “espessuras” – termo que Ramos (2005) propõe como o tempo entre a gravação e a montagem do filme, pode ser anos – onde a questão do que será o filme e o sentido dele podem ser explicados pelo próprio diretor. (GUTFREIND;VALLES, 2017). Com isso a narração fora de cena, a voz *over*, pode trazer conceitos novos a um filme, questões pensadas fora da narrativa das imagens.

Nichols (2005 [2001]) fala sobre o uso da voz no documentário como parte importante, sendo que a voz *over* – que ele denomina de “voz de Deus” – não é única, mas também dá importância às vozes das entrevistas, dos depoimentos e dos diálogos. Já a voz em primeira pessoa é a responsável pelo discurso interior, chamada de “voz performática”, a que traz as reflexões íntimas do diretor. Todas essas vozes são analisadas como parte inseparável da história construída no documentário autobiográfico.

Ramos (2005, p.7) acrescenta que “em sua forma mais contemporânea, a voz que enuncia fora-de-campo tem sua presença diminuída, com um espaço maior para a narrativa que utiliza diálogos, depoimentos, entrevistas do arquivo”, e que a voz *over* é utilizada para fazer a junção destas múltiplas vozes, além de descrever as cenas sobre os temas comentados. Mas a voz *off*, de fora, também pode ser aquilo que dá o tom da cena. Existe uma discussão sobre o uso da voz *over* ou não nos documentários, enquanto Ramos (2005) coloca que ela ainda é usada, porém menos importante que as outras vozes, Lins (2006) argumenta que as produções mais subjetivas e performáticas, que tem o ‘eu’ do diretor como tema principal, trouxeram novamente a narração em voz *over*. Segundo Lins (2006), essa voz em *off* é a maneira ensaística do diretor por sua subjetividade e suas reflexões e percepções. E ainda, Lins (2006) complementa com a afirmação de que a voz *off* traz a união das imagens apropriadas, realizadas por outros, imagens de um arquivo que se misturam as imagens originais do documentário trazendo sentido e conexão a elas. “Os filmes transformam-se assim no lugar de conexão desse material heterogêneo, de ressonância entre imagens, sons e acontecimentos do mundo, e de reflexão a respeito das imagens.” (LINS, 2006, online). A voz de Deus traz aos filmes a reflexão de alguém onipresente e onisciente do que acontece. No filme

documentário, passa ser uma explicação que ajuda o espectador a compreender o tema. E em um documentário autobiográfico, ela mostra a opinião, o posicionamento do autor. E assim perde essa aura de infalibilidade, de autoridade suprema e indiscutível ao respeito do exibido e dito no documentário.

Portanto, a voz *over* é elemento recorrente em documentários, mas em documentários autobiográficos, onde a subjetividade e a reflexão do diretor passam a ser o objetivo do filme, a voz ganha um novo sentido, não mais como uma tradutora da cena, mas parte da história, a reflexão do diretor. Para tanto, é necessário conhecer as outras vozes que fazem parte do documentário, tais como as entrevistas, depoimentos e materiais de arquivos.

### **3 VOZ OVER NO FILME SANTIAGO**

Este documentário brasileiro de longa-metragem tem 1 hora e 20 minutos e foi exibido a partir de 2007. Ganhou inúmeros prêmios<sup>3</sup>, de melhor documentário e de melhor edição e montagem, em diversos concursos pelo mundo. Tem uma equipe composta por João Moreira Salles, Walter Carvalho, Alberto Bellezia, Eduardo Escorel e Livia Serpa.

O documentário *Santiago* foi realizado de forma fora do usual. O diretor João Moreira Salles fez as imagens em 5 dias, durante o ano de 1992 (SALLES, 2005). Ele buscava por em prática o que vinha apresentando como recurso para as produções de documentários, falar sobre aquilo que se conhece, mostrar um pouco sobre quem ou o que se sabe (SALLES, 2005). Então fez as gravações de Santiago, um senhor de 80 anos, argentino, que foi mordomo da família Salles por 30 anos. Mas após as gravações, Moreira Salles abandonou o material bruto por não ter imagens nem o sentido que procurava (SALLES, 2005).

---

<sup>3</sup> 1 - Cinéma du Réel – Festival International de Films Documentaries. Paris, 2007. Grand Prix cinéma du réel, melhor documentário. 2 - Academia Brasileira de Cinema. Rio de Janeiro, 2008. Grande Prêmio Vivo. Troféu Grande Otelo de melhor documentário de longa-metragem e melhor edição. 3- AIFF – Festival Internacional de Cinema de Alba. Itália, 2007. Prêmio de melhor filme, seleção do público. 4 – 6°. Discovering Latin America Film Festival. Londres, 2007. Prêmio de melhor documentário, seleção do público. 5 – Miami International Film Festival. EUA, 2007. Grande Prêmio do Juri para documentário. 6 – XI Festival Latinoamericano de cine. Lima, Peru, 2007. Prêmio de melhor documentário. 7 – Associação Brasileira dos Cinegrafistas. Rio de Janeiro, 2008. Prêmio de melhor montagem. 8 – The MOMA Collection. O museu de Arte Moderna de Nova York integrou o filme ao seu acervo permanente.

Em 2005, 13 anos depois das gravações, retomou o material e o editou, agora com um subtítulo a mais, qual seja, ‘uma reflexão sobre o material bruto’ que aparece somente durante o filme. E ao rever e montar ganhou novo sentido e caráter, onde questões familiares e do próprio fazer foram levantadas pelo diretor. O filme apresenta um relato sobre a vida do mordomo na casa dos Moreira Salles, mas de modo revelador e fundamental também uma reflexão do diretor como um filho desta família e um observador-participante da vida do mordomo. Trata-se de um questionamento sobre o como foram feitas as gravações, e por último e talvez mais importante, o papel que o diretor exerceu sobre o mordomo quando já não era um empregado de sua casa, durante a filmagem desse projeto frustrado durante longo tempo.

Durante quase todo filme o que se percebe de som de voz são três momentos. A voz do entrevistado, Santiago, que fala e conta suas histórias para a câmera. A voz fora de cena, da direção, tanto de João Moreira Salles como a de Márcia Ramalho – assistente de direção, que fazem as perguntas, as interrupções. E tem também a voz *over*. Está a mais forte a aparecer quase em igual quantidade que a voz de Santiago. Uma voz masculina, forte que traz o pensamento do diretor do filme, seus questionamentos e reflexões sobre a produção, sobre Santiago e sobre a vida. A voz é do irmão de João, Fernando Moreira Salles, mas o texto que ele narra fica claramente ligado as reflexões de quem está produzindo o documentário. A esta voz *over* que vamos nos ater principalmente nesta análise. A maneira como é apresentada a narração com:

O locutor em off, Fernando Moreira Salles (irmão de João Moreira Salles), fala de Santiago na primeira pessoa do singular, dessa forma sabe-se que a história é contada do ponto de vista do diretor. Isso implica que ao falar de Santiago, João Moreira Salles fala de si mesmo, esse é um dos aspectos responsáveis pelo tom autobiográfico do documentário (LIMA, 2013, p. 55).

Ao iniciar o filme tem-se a voz *over* evidenciada ao apresentar ‘há 13 anos quando fiz estas imagens pensava que o filme começaria assim [...]’. essa fala mostra que o diretor está dando a sua voz, o seu pensamento sobre o filme. Demonstra que o filme será em primeira pessoa. Continua com duas apresentações, ‘a casa em que cresci’ e ‘o meu quarto que dividia com meu irmão Pedro’, trazendo uma apresentação sobre o filme. Isto faz parte do que Lejeune (2008 [1975]) chama de “pacto autobiográfico”, quando o autor deixa claro de início sobre o ato de falar sobre si mesmo. O pacto autobiográfico é “o engajamento de um autor em contar diretamente sua vida (ou uma parte, ou um aspecto de sua vida) num espírito de verdade” (LEJEUNE, 2008 [1975],

p.14). A atmosfera que o documentário passa logo de início é sobre as dúvidas do diretor ao realizar o próprio filme. Sobre essa introdução podemos falar que existe uma preocupação do realizador do documentário autobiográfico em mostrar ao espectador desde o começo que se está falando sobre algo pessoal, este é o pacto realizado para que a compreensão siga neste caminho. Esta apresentação traz justificativas, explicações e declarações de intenção. Sem essa abertura um ‘texto’ autobiográfico não se distingue de um ‘texto’ ficcional (LEJEUNE, 2008 [1975]).

A seguir, enquanto a câmera mostra cenas da mansão dos Salles, a voz fala: ‘morei nessa casa desde que nasci até meus 20 anos’ retomando a ideia de que aquele lugar existe e fez parte da história do autor/diretor. Continua dizendo, ‘uma de minhas lembranças de criança sou eu e meus irmãos vestidos de copeiro com uma bandeja na mão’. Aqui percebe-se que a referência do mordomo faz parte de sua memória e de seus irmãos e não no próprio Santiago. Além de mostrar um momento de lembrança do passado, de quando o autor era criança, remetendo as suas memórias. Isso é importante, porque no decorrer do filme percebe-se o que o autor buscava era esse retorno a sua história de infância, através das histórias do mordomo. A cena é fechada dizendo, ‘o filme que eu tentei fazer há 13 anos era sobre ele’. Porém nota-se que o filme que supostamente devia ser sobre Santiago, ter ele ou sua vida como o centro da narrativa, tornou-se sobre ele, João e a família Salles e também sobre as questões de expectativa e decepções ao se fazer um filme. Sobre essas mudanças de rumo de uma história autobiográfica, Lejeune (2008 [1975], p. 49) coloca que o gênero de autobiografia deve levar em conta que ele muda ao longo do tempo, e essas mudanças fogem à estabilidade feita por regras pré-estabelecidas. Assim, o documentário autobiográfico tem como característica de interrogar a si mesmo:

Esse “comportamento” manifesto, essa interrogação sobre o que se faz, não cessam uma vez o pacto autobiográfico terminado: ao longo da obra, a presença explícita (por vezes mesmo indiscreta) do narrador permanece. É aqui que se distingue a narração autobiográfica das outras formas de narração em primeira pessoa: uma relação constante é estabelecida entre o passado e o presente, e a escritura é colocada em cena (LEJEUNE, 2008 [1975], p. 49).

Logo de início, são mostrados elementos que conduzem a acreditar em duas ideias distintas sobre o filme, uma anterior, de 1992 sobre o mordomo e outra de 2005 sobre o filme e o porquê de não ter dado certo anteriormente. E neste questionamento de o porquê de não ter sido terminado, o filme entra a reflexão pessoal do autor sobre o que não deu certo na realização daquele projeto inicial: ‘este é meu primeiro roteiro de

montagem’, ‘filmei inúmeras cenas em estúdio’ e ‘foi o único filme que não terminei’, todas essas falas são ilustrativas do que o filme mostra e da frustração do autor/diretor. Reforçando assim a argumentação de autobiográfico que Lejeune (2008 [1975]) apresenta.

Começam as reflexões e justificativas de porque fazer o filme e como ele será editado. Primeiro, ele apresenta que ali serão contadas as suas histórias, que pertencem a sua memória, ‘além de minha memória e da memória de meus irmãos’, e que durante o tempo de gravação e de edição nada foi feito com esse material, ‘passei 13 anos sem mexer nestas imagens’. Assim voltar a essas imagens brutas era uma busca pelo seu passado, ‘era um modo de voltar à casa de minha infância e a Santiago’.

Em um dos momentos iniciais do filme, João relembra de um episódio com Santiago, no qual ele acorda a noite escutando uma música sendo tocada ao piano, levanta-se e vai até lá. E encontra Santiago vestido de fraque tocando Beethoven. Ele questiona Santiago porque do fraque, e este responde, porque é Beethoven. Na sequência João explica, ‘não sei se contaria a história de Beethoven no filme 1992, talvez sim, mas somente por achar que ela dizia respeito apenas a Santiago. Hoje sei que ela também é sobre mim’. Podemos aqui pensar sobre duas vertentes, primeiro, que as histórias de Santiago, na época em que trabalhava na casa de João Moreira Salles, se misturam com as histórias do autor. Isso é colocado por Goffman (1985 [1959],) onde diz que o ‘eu’ não se representa apenas em si mas também em grupo, em equipe, no outro. Que as histórias encenadas em mais de uma pessoa são a sua representação no outro. Essa ideia também é compartilhada por Lejeune (2008 [1975]) que diz “eu somos mais de um”, que apresenta que o ‘eu’ não está só dentro de si, mas também no outro, na forma que se interage com o outro. A outra vertente é de que essas memórias são as de João e não as de Santiago, onde o mordomo passa a ser parte de suas lembranças. O fato de talvez na primeira versão do filme ele não contar sobre a história de Beethoven é porque provavelmente esta história não faça parte das lembranças de Santiago, e se a primeira ideia do filme era falar sobre o mordomo. Mas agora, com a reflexão sobre o filme, os desejos e decepções causados ao rever o que foi filmado o diretor percebeu que o filme se trata sobre ele, sobre a relação de Santiago com ele, seus irmãos, seus pais, seu trabalho naquela casa da Gávea.

Início das filmagens na casa de Santiago: logo nas primeiras cenas aparece João de costas falando com Santiago, dando a direção do que ele quer que aconteça no filme.



‘aqui eu apareço ao lado de Santiago [...] começava ali um novo relacionamento’, dando a entender que agora seriam documentarista e entrevistado. Mas João fecha a cena falando: ‘ou ao menos naquele momento era assim que me parecia’. Mostrando que a relação dele com Santiago na verdade sempre foi a mesma, a de filho do patrão e de mordomo. Segundo Hall (2006 [1992]), a construção de identidade se faz a partir das relações pessoais e sociais. Ele coloca como a existência de um sujeito sociológico, mais comum ao ser pesquisado, no qual seu interior depende do seu exterior, ou seja, a sociedade molda a sua identidade. Mas também se tem a mudança da sociedade a partir da identidade do indivíduo, é um caminho de mão dupla. Conforme este conceito, o eu real é formado seguindo os mundos culturais exteriores. E apresenta também a identidade cultural do sujeito pós-moderno (HALL, 2006 [1992]), que se assume diferentes identidades em diferentes momentos da vida cotidiana. As identidades não são unificadas entorno do eu. As mudanças são definidas historicamente, identidade coerente e única passa a ser uma fantasia inexistente (HALL, 2006 [1992]). Neste sentido podemos afirmar que João acreditava estar no papel de diretor, mas nunca saiu do papel de patrão, o que fez com que a participação de Santiago também fosse a de subalterno, de mordomo. Inclusive as interrupções a presença em cena do diretor pode revelar esta forma de autoridade que Moreira Salles exerce sobre Santiago.

Durante as gravações, João interrompe várias vezes e pede pra refazer da maneira que ele imagina ser melhor, isso porque o que ele queria era algo que estivesse em sua memória. ‘uma das minhas memórias de infância [...] primeiro take 2 da filmagem’. E como nem sempre saiam da forma como tinha idealizado pedia outro take. E ainda complementa dizendo: ‘minha memória de Santiago se confunde com a casa da Gávea. Ele sempre esteve lá. Do dia em que nasci ao dia que deixei a casa em 1982’. De alguma forma, ele gostaria de mostrar Santiago igual ao que ele lembrava e não da maneira que Santiago era neste momento, já idoso e não mais trabalhando pra família. Esse é o desejo impossível, o anseio de fazer essa viagem ao passado, a sua infância, à época da vida com os pais. Os filmes autobiográficos geralmente partem desta retomada do passado, Dubois (1995) trata deste tema quando fala sobre o uso da fotografia nos filmes autobiográficos, as imagens que remetem ao passado e a busca por se reviver o passado. Demonstra que esta volta ao passado revela um desejo de uma retomada impossível mas inevitável deste momento que não vai voltar. No documentário *Santiago* a figura do mordomo é como uma foto que se pretende visitar, porém do mesmo modo

---

que tem como se viver a mesma experiência do passado fotografado, não se tem como reviver as relações que um dia se teve com o mordomo.

Lejeune (2008 [1975]) também comenta sobre este ponto quando fala da dificuldade do narrador se reconhecer na sua representação:

o narrador se situa distante em relação aos fatos vividos por ele; sua preocupação é explicar e justificar, sob o olhar do presente, suas ações do passado. A esse afastamento se soma o intervalo de tempo que separa o narrador adulto e o personagem criança: o mito da infância passa por um exame crítico, por exemplo, que busca ser esclarecido no plano intelectual. (LEJEUNE, 2008 [1975], p.51).

Em certo momento do filme, durante as edições, ao ver as cenas gravadas, João passa a questionar o quanto manipuladas elas foram. Seja por uma folha que cai na água da piscina, uma cadeira que aparece em uma cena, ou elementos que horas estão outras não dentro do enquadramento. Então chega a reflexão: ‘[...] o que havia de fato?’ ‘hoje 13 anos depois é difícil saber até aonde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita’, por isso ele ainda repete: ‘[...] tudo deve ser visto com uma certa desconfiança’, deixando a ideia de que as coisas realmente não foram livres. Porém, toda essa reflexão e maneira de mostrar os elementos faz com que o real transborde, pois a dúvida, que aparece na fala, faz com que sejam analisadas e repensadas todas as cenas. Ao se questionar sobre o aspecto de captura ou representação dos fatos no filme e principalmente sobre as gravações, João retoma o sentido autobiográfico do documentário, a indagação e crítica ao seu fazer, ao seu trabalho. O autopact<sup>4</sup> - aquele que faz o pacto-autobiográfico com si mesmo - é inteligente por assumir seus erros e os criticar de forma corajosa pois ao se deparar com suas reflexões engana-se, e logo se pensa em corrigir-se. Mas torna a se enganar também ao se corrigir e se corrige novamente, assim toda vez que fizer uma autoanálise de sua autobiografia (LEJEUNE, 2008 [1975]).

Para este momento de reflexão sobre o filme e o que foi feito nas gravações, podemos também remeter ao estilo de ensaio que é apresentado no filme. Usando as definições de ensaio que Montaigne apresenta vem do latim e significa balança, ou seja, pesar, e, por extensão, exame ponderado, controle. “O ensaio seria a pesagem exigente, o exame atento [...], sinônimo de pôr à prova (*mise à l'épreuve*), de uma busca da prova (*quête de la preuve*)” (STAROBINSK, 2011, p.14). Assim, essa fala do filme *Santiago* mostra uma ponderação do diretor sobre o que o filme desejava mostrar quando foram

---

<sup>4</sup> Termo que Lejeune utiliza em seu livro Pacto-autobiográfico (2008 [1975]) quando pretende falar sobre auto crítica.

---

feitas as gravações das cenas, e esse questionamento pode ser visto como uma busca em por aprova a autenticidade das cenas.

Quase ao final do filme, nas cenas que mostram um Santiago visivelmente cansado, a fala da voz *over* vem comentar sobre algo que Santiago havia dito várias vezes durante as filmagens, mas não foi mostrado no filme: ‘a vida poderia ser lenta, mas não é suficientemente lenta’. E João termina com, ‘eu não entendi’. Assim o questionamento sobre as mudanças que acontecem em sua vida, e no filme. Ele diz em voz *over*, enquanto mostra novamente a casa, ‘saí da casa da Gávea no início da minha juventude. Primeira grande mudança, o fim da infância e da adolescência, o início de outra coisa [...] mais tarde, aos poucos a juventude foi ficando para trás. Tive vontade de voltar a casa e por isso retomei o filme’. Apresentando assim, talvez, o motivo de ter retomado o filme, um motivo pessoal, de identidade, de crescimento e mudança. Aqui, nesta passagem do filme, a fala de Santiago sobre a vida ser mais lenta se mistura com a reflexão de João, por querer voltar no tempo e reviver sua infância. O diretor está a retomar sua história do passado ao ter esse momento de reflexão a partir do que Santiago diz. Assim estas falas em voz *over* que mostram a reflexão do diretor sobre o que é falado pelo entrevistado e suas expectativas com relação a história se mostram elementos indiciais de que as vidas dos dois – mordomo e diretor – se misturam, que os pensamentos de ambos em alguns momentos são semelhantes, de que a vida esta passando muito rápido para os dois. E ainda, a primeira vez que Santiago fala que a vida está passando rápido, João não entende o que ele quer dizer, porque naquele momento o realizador não estava refletindo sobre o seu desejo de retomada ao passado, mas quando volta as imagens e se questiona sobre tudo que elas dizem, passa a entender a relação entre eles.

E para continuar esta busca pelo passado, de que a vida passou muito rápido, a explicação que se segue é de que ‘gostaria que esta história fosse de meus pais e também de meu irmão Pedro, Walter e Fernando’, continua dizendo, ‘a memória de Santiago e da casa da Gávea é nossa’. Ou seja, a história que está sendo contada é do diretor, de quem está narrando as cenas, e não somente nem talvez principalmente daquele que parece ser, ao menos formalmente o protagonista. Ao final desta sequencia, aparece a frase em voz *over*: ‘[...] pena, eu lá não brinco mais’, com todo um sentido nostálgico, saudosista. Nisto podemos ter o que Lejeune (2008 [1975]) ressalta sobre os temas recorrentes nas autobiografias, que dão maior atenção a esse período da vida, de

retomadas do passado do ponto de origem, e a referência longínqua, irrecuperável e que passa a ser fundamental à narração. Além deste conceito, aqui novamente poder ser utilizada a ideia de Goffman (1985 [1959]) sobre a representação do si mesmo estar também nos outros, no grupo com o qual se convive. Goffman (1985 [1959]) chama de ‘equipe’, que é a união de um indivíduo com mais ‘atores’ para representarem uma cena, sendo que esta cena pode ser atividades do cotidiano, onde a representação da história do indivíduo existe na união dessa equipe, no acontecimento compartilhado por todos que a ela pertencem. “O conceito de equipe permite-nos conceber representações levadas a efeito por um ou mais atores. (p.79) [...] é evidente que os indivíduos membros de uma mesma equipe se encontrarão” (p.80), e ainda, “inclinamo-nos a julgar que se dois participantes de um acontecimento decidem ser tão honestos quanto possível ao contá-lo, então as atitudes que tomarem serão razoavelmente semelhantes, ainda que não consultem um com o outro antes de apresenta-las.”(p.85). Então, com isso temos que Santiago e João são membros de uma equipe, e que quando remetem a vida poderia ser mais lenta, ambos estão falando uma verdade sobre o sentimento de si, que se reflete no outro. E ainda, uma evidência desta noção é a vontade de João de que essa história, estas lembranças, também fossem de seus irmão e pais, e de querer que os outros membros da equipe estivessem unidos, para que a representação de si fosse completa.

Sobre as imagens escolhidas para mostrar Santiago, João fala: ‘beleza de um plano está naquele que é resto. Cresce fortuitamente antes e depois da ação [...] são as esperas, o tempo morto, em que quase nada acontece’. Dentre muitas imagens usadas no filme estão cenas que Santiago não sabe que já está sendo filmado, que tem movimentos e sons externos. São os restos, as cenas fora das cenas. Momentos que trazem um Santiago mais natural. Talvez o que João Moreira Salles queira dizer é que estas cenas que não têm a direção dele, Santiago seja si mesmo, a pessoa mais autêntica e esteja ali representando quem o diretor talvez gostaria de ver. Numa visão mais clássica de documentário, essa busca pela naturalidade que a câmera quebra ao ser evidenciada ao entrevistado, é uma procura pela imagem como algo puro, sem intromissão. “Há uma especificidade no [...] filme documentário que gira em torno do fenômeno de sons e imagens em movimento gravados em meios que permitem um grau notavelmente elevado de fidelidade entre a representação e aquilo a que ela se refere” (NICHOLS, 2005 [2001], p.23). Com isso, Nichols quer dizer que essa filmagem deve ser o mais

próximo da realidade possível, mas para complementar a ideia do momento da gravação das cenas temos ainda que:

Dada a necessidade de ter que decidir sobre a presença de uma câmara, as negociações que têm que ser feitas com aqueles que vão ser filmados, o efeito da presença da câmara, a decisão de quando filmar ou de quando não o fazer, como iluminar, que objectivas usar, onde se posicionar e onde colocar os microfones – pode-se legitimamente começar a questionar o que é que é “real” no “material real” (WINSTON, 2011, p. 41-42)

Assim, a valorização das cenas tidas como não direcionadas ganham um valor no cinema documental. “Era possível finalmente “observar” sem entrar em acordos previamente feitos, sem instruções, sem luzes. [...] Os que tinham impulsionado os equipamentos erigiram em volta uma filosofia da pureza do documentário” (WINSTON, 2011, p. 44). E além de tudo isso, assim se mostra um filme da maneira que foi realizado, com seus erros e truques, demonstra que em outras cenas a direção do autor do filme eram rígidas.

Talvez a frase dita em voz *over* mais forte do filme seja a que acontece no final do documentário. Quando João chega a conclusão sobre seu relacionamento com Santiago durante as filmagens, e por toda a vida deles: ‘ao longo da edição, entendi agora o que me parece evidente. A maneira como conduzi as entrevistas [...] ele não era apenas meu personagem e eu não era apenas o documentarista [...] durante os cinco dias de filmagem eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo’. Essa narração reflexiva demonstra e salienta a diferença entre subordinado e dominador, que aparece no documentário também em forma de voz, tanto nos momentos que João manda Santiago repetir as cenas, falar sobre determinados assuntos, ou agir de certa forma, como nas narrações de voz *over*, onde neste momento final reflete sobre essa diferença social que existiu no passado e ainda existe no momento da gravação. Durante o cinema contemporâneo a escolha de filmar sobre os menos favorecidos, os marginalizados foi feita em grande número:

O cinema contemporâneo se volta para a documentação do pequeno, do marginal, do periférico, mesmo que para isso se utilize de técnicas e formas de expressão (às vezes até equipe de produção) de origem central, metropolitana, hegemônica. [...] através de imagens urbanas pouco usuais e da opção estética pelo pequeno, pelo detalhe, pelo periférico que os filmes constroem uma representação alternativa, mais plena de nuances e mais complexa do mundo contemporâneo (PRYSTHON, 2006, p. 13).

Assim, talvez a escolha de filmar a história sobre Santiago tenha partido dessa premissa de que o cinema se interessa por filmes sobre pessoas subordinadas, a margem da sociedade. Santiago era um mordomo, serviço considerado doméstico e de menor

grandeza; ele era um estrangeiro, argentino, e que aparentemente na história mostrada não tinha família, ou pessoas mais próximas a ele do que seus patrões. A partir destas características podemos diferenciar a posição de João Moreira Salles e de Santiago, onde o diretor, pertencente a uma família tradicional, donos de bancos financeiros, e seu pai Walter foi ministro e embaixador do Brasil (FORBES, 2015). As diferenças sociais talvez não estejam ligadas a uma marginalidade de Santiago, pois este era um homem viajado e de conhecimento de muitas culturas e línguas. Mas sua distância econômica com João o fazia ser uma pessoa a margem da sociedade que os Moreira Salles pertenciam. E ainda,

o diretor pretendia fazer um filme sobre as idiossincrasias do empregado de uma família muito rica. Ao optar por esse eixo temático, Salles se negava a particularizar Santiago, limitando-se a filmar o “outro” a partir de uma condição generalizante, a de um representante de uma classe social menos favorecida: os empregados. O distanciamento entre o entrevistador e o entrevistado foi uma condição imposta durante a realização das entrevistas. Até então, João Salles ainda não havia cogitado a hipótese de falar de si e de sua família nesse documentário (LIMA, 2013, p. 58).

Podendo assim justificar a escolha de se filmar um documentário sobre seu ex-mordomo.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredita-se que estas falas em voz *over* demonstram que além das imagens os questionamentos de quem faz o filme apresentam um caráter autobiográfico e geram a reflexividade como subgênero documentário. Isso acontece através dos constantes ou recorrentes questionamentos de imagens, de escolhas, bem como o questionamento dos motivos de contar e fazer o filme. A essa locução também se pode dizer que demonstra a relação entre João e Santiago, algo como a presença de um no outro, as histórias de si mesmo representadas na fala do outro, também passa o sentido do pacto autobiográfico feito entre o diretor e o espectador.

#### REFERÊNCIAS

BERNARDET, J-C. Documentários de Busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: MOURÃO, D. M.; LABAKI, A.O cinema do real. Rio de Janeiro, Cosak Naify, 2005.

BERNARDET, J-C. Cineastas e Imagens do Povo. São Paulo, Brasiliense, 2003.

BURCH, N. Praxis do cinema. Lisboa, Editora Estampa. 1973.

- CHION, M. A audiovisual: som e imagem no cinema. Lisboa, Edições Texto & Grafia. 2011 [2008].
- DOANE, M.A. The Voice in the cinema: Thearticulation of body and space. In:WEIS, E.; BELTON, J. Film Sound: Theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985.
- DUBOIS, P. A foto-autobiográfica. In: Revista Imagens, no. 4, Campinas, UNICAMP. 1995.
- FORBES. João Moreira Salles. 2015. Disponível em <<https://forbes.uol.com.br/perfis/2015/08/joao-moreira-salles/>> Acesso em: 22/03/2019.
- FRANCO, E.; ARAUJO, V. Questões terminológicas e conceituais no campo da tradução audiovisual. Rio de Janeiro, Tradução em Revista, PUC/RJ. 2011.
- GOFFMAN, E. A Representação do eu na Vida Cotidiana. Petropolis, Editora Vozes, 1985 [1959].
- GUTFREIND, C. F; VALLES, R. A construção da autorrepresentação nos filmes-diário de Jonas Mekas. Galáxia Online, no. 36. São Paulo, 2017.
- HALL, S. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro, DP&A editora, 2006 [1992].
- LEJEUNE, P. O pacto autobiográfico: de Rousseau a Internet. Belo Horizonte, UFMG: Humanitas, 2008 [1975].
- LIMA, L. F. As entrevistas nas reportagens e nos documentários de João Moreira Salles. Monografia apresentada para o curso de jornalismo da Escola de Comunicação, do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.
- LINS, C. O ensaio no documentário e a questão de narração. 2006. Disponível em: <[https://www.academia.edu/4786641/O\\_ensaio\\_no\\_document%C3%A1rio\\_e\\_a\\_quest%C3%A3o\\_da\\_narra%C3%A7%C3%A3o](https://www.academia.edu/4786641/O_ensaio_no_document%C3%A1rio_e_a_quest%C3%A3o_da_narra%C3%A7%C3%A3o)> Acesso em: 18/01/2018.
- LINS, C. A voz, o ensaio, o outro. In: Catálogo da Retrospectiva de Agnès Varde, 2006.
- LINS, C. Santiago, de João Moreira Salles. O documentário entre o ensaio e autobiografia. Z Cultural, v. 4, 2015.
- NICHOLS, B. Introdução ao documentário. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas, Papius, 2005 [2001].
- PRYSTHON, A. Imagens periféricas: os Estudos Culturais e o Terceiro Cinema. Revista da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação - COMPOS, v. 6, 2006.
- RAMOS, F. P. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa. In: Teoria Contemporânea do Cinema v.2. São Paulo, SENAC, 2005.
- SALLES, J. M. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S.C. O imaginário e o poético nas Ciências Sociais. Bauru, EDUSC, 2005.
- STAROBINSK, J. É possível definir o ensaio? In: Remate de Males número 31. Campinas, 2011 [1985].
- WAINER, J. Imagens e sons: caminhos para a estruturação de um documentário. Dissertação de mestrado na PUC/SP, São Paulo. 2010.
- WINSTON, B. Documentário: penso que estamos em apuros. In: PENAFRIA, M. Tradição e Reflexão. Covilhã, LabCom Books. 2011.