

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

POLÍTICA E ESTÉTICA *CAMP* EM “SANTIAGO” (JOÃO MOREIRA SALLES, 2007)

Vinícius Alexandre Rocha Piassi

Doutorando em História (UFRN)

viniciuspiassi@yahoo.com.br

Resumo: Santiago Badariotti Merlo é o protagonista do célebre documentário de João Moreira Salles, de 2007, que leva o seu nome. O antigo mordomo argentino da casa da família do cineasta na Gávea o recebeu em seu apartamento no Leblon, em 1992, para gravar as cenas de entrevista que integram o filme. A partir de sua análise, identificamos na encenação do personagem a adoção de elementos de uma estética visual e performática *camp*, como forma de expressão subjetiva e de identificação entre semelhantes, uma vez impedido de se declarar abertamente no filme como homem gay. No documentário, o *camp* adquire uma dimensão genuinamente política a partir do desejo de Santiago de expressar-se e de narrar-se.

Palavras-chave: Santiago; autorrepresentação; *camp*.

O célebre documentário *Santiago*, produzido com as imagens de arquivo de um projeto iniciado por João Moreira Salles em 1994, apresenta uma cartografia afetiva em imagens cinematográficas dos diferentes espaços físicos da “Casa da Gávea”, residência na qual o cineasta carioca morou com sua família durante sua infância e juventude, e do apartamento de Santiago no Leblon, antigo mordomo da família, o qual ele procura para gravar entrevistas. Além disso, o documentário engendra uma cartografia dos corpos, ou uma corpografia, de seus personagens humanos, notadamente Salles e Santiago, diretor e personagem, a qual trazemos para o primeiro plano da análise fílmica.

Como forma de espacialização dos corpos marcada pela sua captura e enquadramento dentro ou fora da cena, ora em fragmentos, ora sobrepostos, imóveis ou

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

em movimento, em gestos, falas e silêncios, o filme produz uma corpografia de Santiago a qual reproduz um regime de visibilidade hegemônico instaurado pelo olhar patronal para o sujeito subalterno no cinema, numa tentativa de aprisioná-lo na figura do empregado servil. Nas entrevistas que compõe o documentário, ao antigo mordomo é reservado o lugar de dispositivo para a reconstrução de uma memória sobretudo patriarcal e heterocentrada da família Moreira Salles; ou seja, Santiago deve rememorar não sua própria vida, mas a vida de outros (cf. PIASSI, 2021).

Todavia, destacando-se a agência do personagem, na contramão da crítica em geral produzida sobre o filme, a qual privilegia as estratégias da direção, percebemos que por meio da encenação ele se apropria do estereótipo do empregado servil, do qual se afasta sutilmente na medida em que o individualiza com a adoção de elementos de uma estética visual e performática *camp*. Desse modo, nossa análise focaliza o *camp* não como traço definidor do documentário, mas como um aspecto constituinte da performance de Santiago, a partir do qual podemos contornar o não dito sobre sua homossexualidade.

Em sua primeira aparição no filme, Santiago surge em cena no fundo do quadro, diminuído em relação aos objetos ao seu redor, como a maçaneta de uma porta que aparece em primeiro plano. Entre ele, sentado de frente para uma câmera que permanece parada, e a equipe de filmagem, está uma mesa, com uma máquina de escrever e um par de óculos à frente; ao seu lado, um fogão e panelas dependuradas.



O olhar patronal. Fotograma de *Santiago* (João Moreira Salles, 2007).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

O primeiro plano do documentário exibido com Santiago expressa uma construção do espaço cênico, a qual se repete nos demais planos de entrevista, que oprime o personagem em seu próprio apartamento. Nesse reencontro, apesar do tempo decorrido, Salles e Santiago novamente encenaram velhos papéis: o cineasta, que não tinha experiência na direção de atores, pôs-se a dirigir Santiago por meio de uma voz *off* autoritária, a qual buscava o maior controle possível das cenas, conduzindo com rigidez as falas e expressões do entrevistado. Santiago, por sua vez, prontamente atendia aos pedidos de seu diretor, narrando anedotas e experiências pessoais já conhecidas por ele, rezando em latim, contando histórias da família Moreira Salles e reproduzindo gestos costumeiros de seu trabalho como mordomo na casa da Gávea.

Com essa decupagem, o diretor reproduz uma atitude que seria típica de um patrão tradicional, e enquadra o antigo mordomo da casa da família Moreira Salles em sua humilde cozinha, o ambiente doméstico que lhe seria reservado segundo a lógica hierárquica e autoritária das relações de trabalho que durante décadas definiu a relação entre ambos. Desse modo, a direção reproduz também um regime de visibilidade hegemônico instaurado pelo olhar patronal para o sujeito subalterno no cinema.

Esse regime de visibilidade remete a um dos primeiros filmes da história do cinema, *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière*, no qual os patrões Louis e Auguste Lumière, os irmãos inventores da nova técnica, filmam seus empregados, o que identificamos como um dos gestos fundadores do cinema, pois nessa produção, trabalhadores anônimos, homens e mulheres, protagonizam a cena, embora não se possa distinguir seus rostos. Ao longo da história, no cinema *mainstream* o papel que se tornaria paradigmático para os grupos sociais subalternos no cinema será justamente de pano de fundo para os personagens principais.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021



O gesto fundador do cinema. Fotograma de *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* (Louis e Auguste Lumière, 1895).

Tal modelo se torna ainda mais evidente no filme na sequência em que, sentado em sua sala de estar, Santiago é quase totalmente coberto pelo diretor que se coloca diante da câmera, de costas, à sua frente. Essa imagem, uma das duas únicas de todo o material produzido no qual aparecem juntos, permanece congelada ao longo do plano. Ao invés de dividirem o quadro, o cineasta suprimiu quase completamente seu entrevistado no espaço cênico.



Diretor e personagem. Fotograma de *Santiago* (João Moreira Salles, 2007).

Anos depois, ao retomar o projeto fílmico abandonado, o próprio diretor vai criticar sua postura na direção das filmagens. Na narração escrita por Salles em 2005 para a produção realizada a partir das cenas gravadas durante o reencontro de 1992, a reflexão sobre a relação fraturada entre o diretor e seu personagem pela diferença de classe dá ensejo a um oportuno exercício de autocrítica de suas ideias iniciais para o documentário e de sua rígida metodologia de trabalho. Podemos ponderar que esse processo tenha se

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

beneficiado da experiência profissional adquirida por Salles com as produções de *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), *Nelson Freire* (2002) e *Entreatos* (2004), bem como de seu diálogo e colaboração com Eduardo Coutinho, de quem fora produtor desde *Babilônia 2000* (2001) até seu último filme, *Últimas Conversas* (2015), o qual ficou responsável por finalizar, ao lado da montadora Jordana Berg.

Levantando a questão das políticas de representação e dos regimes de visibilidade em jogo na enunciação documental, podemos identificar na narração do documentário o que Francisco Elinaldo Teixeira designa como “má consciência”, ou seja, a “consciência da falta, da dívida para com o outro, a quem agora se acena com a boa ação de restituição da fala despojada” (TEIXEIRA, 2003, p. 165). Nesse sentido, observamos que em *Santiago*, a adoção da narração *over* e a exposição do antecampo como formas de retomar criticamente as imagens de arquivo produzidas sobre o personagem documentado denotam até mesmo uma vontade de “reparação de um ato de coisificação do outro”, como diria o autor (TEIXEIRA, 2003, p. 168).

Para o cineasta, o filme passa a operar então como “um singular modo de subjetivação”, como diz Ilana Feldman referindo-se à criação, por meio do discurso autobiográfico mediado pela entrevista, de uma dimensão de si mesmo que não existiria sem o filme. De acordo com a autora, trata-se de uma “dimensão a um só tempo real e imaginária, autêntica e encenada, presente e passada” (FELDMAN, 2008, p. 62).

Para além da relação ambígua estabelecida entre Salles e Santiago na realização do filme, devida às sobreposições dos papéis de documentarista e antigo empregador, para um, e de personagem documentado e ex-empregado, para o outro, problematizada pelo diretor somente posteriormente na retomada e reedição das imagens de arquivo, haveria um ganho subjetivo adquirido durante o tempo decorrido desde a realização do projeto de *Santiago* até a sua finalização. Em uma entrevista realizada em 2008, o cineasta elabora uma reflexão sobre esse aspecto da produção relativo à sensibilidade sobre a passagem do tempo:

Quando eu filmei o material original eu tinha apenas 30 anos. E aos 30, pelo menos para mim, a ideia de que as coisas têm um fim era uma noção abstrata, uma construção intelectual. Quando eu voltei ao filme, eu já tinha mais de 40.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

O que antes era uma ideia veio a se manifestar no corpo: você sente que o tempo está roendo você por dentro, correndo dentro de você. Quando eu revisei a filmagem não editada, as preocupações de Santiago se tornaram minhas. Eu me tornei alguém capaz de entender o que ele estava me dizendo. (DIELEKE; NOUZEILLES, 2014, p. 141. Tradução nossa. Grifo nosso).

De acordo com essa retórica do filme como envelhecimento utilizada pelo cineasta, seu amadurecimento pessoal e profissional ao longo dos anos que se sucederam entre as primeiras filmagens realizadas para o projeto e a finalização do documentário, sentido no corpo, teria lhe permitido analisar criticamente tanto sua preocupação formal excessiva com os enquadramentos e o primor da fotografia, quanto suas escolhas éticas, estéticas e políticas para a condução austera das entrevistas que redundaram na falta de sensibilidade na aproximação com Santiago. Tomando o documentário como vetor de conscientização, no sentido do reconhecimento de privilégios, e como proposta de reparação, Salles faz um *mea culpa* diante da relação fraturada com Santiago pelas diferenças de classe e origem social, bem como pela relação assimétrica na realização do documentário.

A partir das características técnicas das imagens do documentário, Henrique Finco (2012, p. 281) considera que a conjunção de uma objetiva normal (lente que reproduz uma imagem próxima à captada pela visão humana) com o filme preto e branco de alta sensibilidade, usados nos planos que focalizam Santiago, produz um efeito narrativo de encarceramento e imagens de sentido conotativo de tendência espectral. Além disso, o autor observa atentamente que “a composição da maioria dos planos é áurea, com tendência à horizontalidade, que é quebrada sempre por elementos verticais, o que tende a criar um equilíbrio estático, conotando permanência”. (FINCO, 2012, p. 281). Todavia, deve-se ressaltar, essa permanência é criada principalmente pela presença do corpo de Santiago em cena e não simplesmente pela composição do plano, ou seja, por meio da encenação no sentido de direção de cena, típica, neste caso, do filme de ficção.

Na narração escrita para o documentário em 2005, como forma de articular as singularidades dos planos a partir de suas relações, movimentos e intervalos, Salles problematiza as imagens das entrevistas realizadas treze anos antes, inteiramente rodadas em película 35 mm, dando-se conta de como a linguagem cinematográfica de seu projeto

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

inicial, estruturado como uma sonata clássica, primando pelo zelo estético, foi marcada por uma relação distanciada com seu personagem. Nesse sentido, a narração atinge o “ponto crítico” da imagem, como diria Didi-Huberman (2018, p. 30), oferecendo a possibilidade de que ela seja lida, isto é, temporalizada. A partir desse procedimento, o narrador conclui que nem sua grande estima por seu entrevistado nem a maneira afetuosa de Santiago referir-se a ele, como “Joãozinho”, puderam transpor o abismo existente entre ambos pela hierarquia social:

Não existem planos fechados nesse filme, nenhum *close* de rosto. Ele está sempre distante. Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição entendi o que agora parece evidente. A maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início, havia uma ambiguidade insuperável entre nós que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem; eu, não era apenas um 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.

Uma imagem exibida por alguns segundos no início do filme, na sequência denominada como o que “sobrou da montagem de 92”, contradiz a afirmação do narrador de que não há nenhum plano fechado do rosto de Santiago no filme. Esse argumento é significativo para a voz do documentário pois a realização de um primeiro plano do rosto do protagonista supõe uma aproximação da câmera ao personagem. Todavia, esse único *close* não anula a distância, que não é apenas física, mas também simbólica, mantida entre o documentarista e o entrevistado durante o período de filmagem.

A partir do enquadramento do personagem de Santiago no filme de Salles, Marcelo Prioste compara o documentário ao aclamado *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón, endereçando sua crítica a uma perspectiva de remissão patronal, a qual, conforme ele identifica no filme do diretor mexicano,

busca por um efeito de reparação social conciliatória com o seu passado ao trazer para o centro da narrativa a personagem de sua infância, alguém cuja passividade repete-se agora como personagem fílmica. Posição acentuada pela direção maneirista, com enquadramentos socialmente hierarquizados somados a recorrentes e ostentosos *travellings* e planos-sequência, intensificando a distância para com a personagem que pouco se expressa. (PRIOSTE, 2019).

O comentário do autor serve também à descrição da linguagem empregada em *Santiago* para construir o seu protagonista, sobretudo em relação à crítica sobre a

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

expressão da hierarquia social na técnica cinematográfica, apesar da direção de Salles adotar procedimentos de filmagem mais moderados, evitando o uso de *travellings* e de planos-sequência. Nesse sentido, é significativo que a primeira intervenção sonora de Salles no filme seja um incisivo “não” endereçado a Santiago.

Essa postura o teria impedido de ouvir com empatia e gravar as revelações mais íntimas de seu entrevistado, como ocorreu no seguinte momento da entrevista:

[NARRADOR] *E no fim, quando Santiago tentou me falar do que lhe era mais íntimo, eu não liguei a câmera.*

[SANTIAGO] *Ahora poderia agregar este pequeño... Escucha, Joãozinho. Joãozinho...*

[JOÃO] *Eu vou fazer uma última coisa que a gente ainda tem...*

[SANTIAGO] *Pero hay también... hay también un pequeño soneto... de esos pequeños... errh... que é muy simpático... Que io pertenezco a un grupo... a un núcleo de seres malditos...*

[JOÃO] *Não, isso não precisa.*

[SANTIAGO] *No? No precisa.*

[JOÃO] *Esse lado a gente não vai... Conta a história rápida do embalsamador, que você foi lá no jardineiro, o jornalista lá embaixo, que perguntou quem éramos nós...*

Após a gravação do diálogo em *off*, a câmera é ligada para dar continuidade à entrevista. As interrupções do cineasta nos depoimentos de seu entrevistado foram preservadas na montagem final, com a estratégia de não cortar os planos de entrevista em que há intervenções, deixando a tela preta com a reprodução dos áudios gravados. Esse plano reproduzido em tela preta se torna um momento chave para o filme, no qual se ouve Santiago apelando ao diretor, sem sucesso, para recitar um poema sobre o “grupo de seres malditos” ao qual pertencia, ao que tudo indica, decidindo declarar abertamente sua homossexualidade, e é interrompido com indiferença pelo diretor.

Em uma entrevista realizada em 2008, ao ser questionado por que não estava disposto a ouvir aquela revelação, Salles tenta justificar sua negação autoritária ao pedido de seu entrevistado, impedindo o homem *gay* de afirmar em voz alta e dar visibilidade e representação pública e midiática à sua própria existência como *gay*, argumentando que agiu na tentativa de proteger Santiago de se expor em excesso, mas admite também que o fez para evitar seu próprio “constrangimento diante da situação inesperada” (SALLES, 2008). Em outra ocasião, ao ser entrevistado em 2018 a propósito de *No Intenso Agora*,

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

o cineasta tenta contornar o não dito do filme sobre a homossexualidade de seu personagem de modo distinto, comparando sua atitude em *Santiago* à omissão da informação sobre o suicídio de sua mãe, em seu lançamento seguinte.

Trata-se de uma decisão arbitrária, soberana, que eu tomo em nome da preservação do meu personagem. Quando *Santiago* foi rodado, em 1992, havia um ônus em dizer-se gay, e eu achei que não devia expor um senhor de 80 anos de idade, que não conhece bem o cinema, que sabe que está fazendo um filme[,] mas não sabe a potência que isso tem, que acha no fundo que está falando com uma pessoa conhecida, um amigo, quando na realidade está falando para uma sala escura, cheia de gente que não o conhece (SALLES, 2018).

Os pretextos implícitos no silenciamento de Santiago, de preservar sua intimidade e não conspurcar sua imagem/memória são “duas joias da mentalidade conservadora”, nos dizeres de João Silvério Trevisan (2018, p. 71). Com a intenção de silenciar e invisibilizar a homossexualidade do personagem, por meio discursivo e audiovisual, o diretor ainda ignora a importância política do gesto retórico de Santiago em direção à afirmação de um desejo homossexual, em busca de visibilidade e representação, na medida em que a experiência de “sair do armário” deixou de significar a completa marginalização dos sujeitos que experienciam as sexualidades dissidentes e se tornou motivo de orgulho, transformando-se em um evento fundamental de suas trajetórias pessoais. (SOUTO, 2019; OLIVEIRA, 2020).

Deve-se levar em conta que o diretor escolheu na montagem final utilizar a cena em questão, como forma de admitir a falha e tentar se redimir na narração. Entretanto, com esse gesto voraz de homofobia, soma-se à tensão presente no documentário entre diretor e personagem pela diferença de classe, a ação discriminatória, preconceituosa e opressiva de Salles em relação a Santiago baseada na sua idade e, principalmente, por sua orientação sexual.

Reagindo ao intempestivo pedido de seu entrevistado, o diretor traz à tona uma conversa que Santiago lhe relatou haver tido com o jornalista, seu amigo, em que ele se referiu ao que se passava em seu apartamento durante as entrevistas realizadas para o documentário como a preparação de seu embalsamento. Refletindo sobre o sentido do filme para Santiago, o narrador supõe que a produção do documentário faça por ele o

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

mesmo que ele fez pelos seus biografados ao longo da vida, ou seja, que lhe garanta uma sobrevida, livrando sua história do esquecimento ao preservar sua memória para a posteridade, uma vez que ele era um homem só, sem família que dele pudesse manter viva alguma recordação.

Nesse sentido, empalhar, ou embalsamar, como teria dito Santiago, seria uma excelente definição de documentário, diz Salles na faixa comentada do filme, considerando a capacidade da narrativa documental de “imobilizar” ou “emoldurar” alguém em um personagem. Além dessa perspectiva apontar para um aspecto fundamental da relação do documentarista com o personagem documentado, a qual se revela uma relação de poder assimétrica, hierárquica e autoritária, na qual o documentarista se torna uma “figura de poder e potencial agente de falsificação perante seus personagens”. (MATTOS, 2018, p. 497), a referência à ideia de embalsamamento remete ao “complexo da múmia” do cinema, discutido por André Bazin, um dos fundadores da teoria do cinema do pós-guerra na França.

Bazin descreve o embalsamamento, enquanto modo de preservação do corpo após a morte para prevenir a putrefação, como fato fundamental da gênese das artes plásticas, tributárias de uma função mágica de exorcizar o tempo. Segundo o autor, o “complexo da múmia” estaria presente na origem da pintura e da escultura, tendo sido sublimado pelo pensamento lógico no desenvolvimento das artes, mas encontraria ecos na fotografia e no cinema, considerado como “a consecução no tempo da objetividade fotográfica”. (BAZIN, 1991, p. 24).

Em uma das cenas, sob ordens da equipe de filmagem, Santiago diz repetidas vezes: “Somos mortos insepultos, apodrecendo debaixo de um céu cruel e completamente vazio”, recitando um aforismo atribuído ao cineasta sueco Ingmar Bergman. A morte de Santiago dois anos após as entrevistas é lamentada no documentário pelo narrador. Além das nove horas de material filmado com o ex-mordomo durante os cinco dias de entrevista, as pilhas de suas mais de trinta mil páginas, amarradas com fitas de cetim vermelho vindo de Paris, retornariam pelas mãos de Salles à antiga casa da Gávea, para serem incorporadas ao acervo do atual Instituto Moreira Salles. Assim como os escritos

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

de Santiago sobre “a história dos grandes homens” se tornaram patrimônio do instituto cultural da família, o filme que leva o seu nome viria a ser integrado ao acervo permanente do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), além de inspirar uma biografia inédita.¹ Assim, os arquivos sobre Santiago emularam, de certo modo, o objetivo que ele havia perseguido por anos a fio com “seus mortos” ilustres, de recontar suas histórias, prolongando sua memória contra o esquecimento.

Todavia, ressaltamos que ele próprio fez questão de contar, a seu modo, sua história. Nos momentos em que a direção concedeu maior liberdade expressiva a Santiago, ele teve a oportunidade de criar com sua pantomima uma *auto-mise-en-scène*, em afirmação da vida e da liberdade, rejeitando a tentativa de aprisionamento em um papel que lhe fora atribuído arbitrariamente.

A pedido de Santiago, o cineasta filma a dança de suas mãos, em *close*, sobre um fundo preto. A propósito da expressividade das mãos, tema do curta-metragem *A Expressão das Mãos*, dirigido por Harun Farocki, em 1997, entre vários de seus filmes nos quais se encontra a montagem de gestos, o cineasta alemão diz que, com frequência, supõe-se que as mãos revelam algo que a expressão do rosto tenta esconder, recordando que, após os primeiros *close-ups* da história do cinema focalizarem o rosto, os próximos se voltaram justamente para as mãos. Para Farocki, grande referência de Salles, a mão filmada desafia a imaginação (FAROCKI, s.d). Nas tomadas mais livres e descontraídas de *Santiago*, o personagem documentado participa da construção performática da própria imagem diante da câmera, elaborando uma *persona* fílmica, ao utilizar-se não apenas de sua voz, mas também de seu corpo em performances com poesia, música e dança.

¹ A partir do documentário de Salles e do acervo pessoal de Santiago preservado pelo IMS, Flora Thomson-DeVeaux realizou a pesquisa biográfica *The Universal History of Santiago Badariotti Merlo: Sex, Death, and the Aristocracy*, concluída em 2013, na Universidade de Princeton. Cf. ARAÚJO, 2014.



À esquerda, Santiago dançando e tocando castanholas. À direita, primeiro plano da dança das mãos de Santiago. Fonte: *Santiago* (João Moreira Salles, 2007).

Assim, apesar da cartografia afetiva construída em *Santiago* para a rememoração de um passado nostálgico e saudoso, patriarcal e heterocentrado da família Moreira Salles não abrir espaço para a afirmação da homossexualidade de seu antigo mordomo, reprimindo de forma abrupta sua tentativa de revelar de modo explícito sua homossexualidade durante a realização de sua entrevista para o filme, a sexualidade dissidente do entrevistado octogenário se insinua a todo momento por meio de sua sensibilidade e de sua expressão gestual, adquirindo visibilidade. Enquanto personagem central para a reconstrução da memória familiar desejada pelo diretor, os inúmeros planos que Santiago protagoniza no documentário com seu corpo em cena revelam sua inclinação para a encenação, a teatralidade, o artifício, o exagero e a estilização, na contramão da masculinidade hegemônica.

O espírito de extravagância que o personagem incorpora no filme é considerado por Susan Sontag a marca da sensibilidade *camp*. A autora desenvolve uma abordagem do *camp* como código pessoal e signo de identificação que compõem uma sensibilidade “inequivocamente moderna” (SONTAG, 1987, p. 318), relacionada a uma visão de mundo estilizada e a uma experiência sobretudo estética do mundo. Tanto nas recordações pessoais de Santiago quanto nas lembranças de seu trabalho como mordomo na casa da Gávea, encontramos descrições de uma vida experimentada como uma atuação em tempo integral, de modo que o personagem encarna a ideia de que “ser é representar” e a “metáfora da vida como teatro” (Idem, p. 323), com as quais a autora descreve a tendência *camp* ao cultivo da imaginação e à teatralização da experiência.

Na performance de Santiago para o documentário, além de sua fala e de sua gestualidade, seu vestuário, a mobília e a decoração de seu apartamento expressam uma afeição pelo que é considerado antiquado, ultrapassado, fora de moda. Tomemos como exemplo seus artigos de colecionador, como sua velha máquina de escrever e suas adoradas madonas, além de pratos de porcelana e estatuetas, bem como seus hábitos de montar arranjos florais e de tocar piano trajando fraque, cultivados quando morava na Gávea, e de apreciar ópera, tocar castanholas, dançar com as mãos e biografar personagens históricos ilustres, em páginas enlaçadas com fitas de cetim vermelho parisiense, os quais manteve depois de sua aposentadoria.

Desse modo, Santiago manifesta uma relação extremamente sentimental com o passado, a qual Sontag identifica no *camp*. Se, por um lado, esses aspectos de sua sensibilidade contribuem para a lembrança nostálgica e saudosa do passado elaborada no documentário, por outro, possibilitam que ele manifeste discretamente uma identidade sexual estigmatizada, cuja autoafirmação foi vetada por uma repressão heteronormativa da direção.



As madonas de Santiago. Fotograma de *Santiago* (João Moreira Salles, 2007).

Vale ressaltar que o *camp*, como elemento da cultura *gay*, está no cerne da promoção de um senso estético aguçado como forma de integração social do homossexual, tanto por meio da adoção de uma postura aristocrática, quanto do culto ao refinamento e do cultivo de um “bom gosto” (SONTAG, 1987, p. 336). Nesse sentido, a adoção da estética *camp* se encontra com a estratégia de sobrevivência subalterna desenvolvida por Santiago, de enobrecimento próprio por associação ao enobrecimento da família Moreira Salles, quando a compara à nobreza italiana, como forma de expressão subjetiva e de identificação entre semelhantes, uma vez impedido de se declarar abertamente como homem *gay*. Na contramão da descrição de Sontag do *camp* como uma

sensibilidade despolitizada ou apolítica, no documentário ele adquire, então, uma dimensão genuinamente política.

As notas de Sontag sobre o *camp* são criticadas por Moe Meyer (1994) por minimizar e higienizar as conotações homossexuais do *camp* para consumo público, além de confundi-lo com estratégias retóricas e performativas como a ironia, a sátira, o burlesco e o travestismo, e com movimentos culturais como o *pop*. A autora considera a metodologia de Sontag objetivista, a qual não permite conceber a recente politização do *camp*, por exemplo, por meio de passeatas e manifestações de militantes *gays*. Aproveitamo-nos da reavaliação do *camp* proposta por Meyer com vistas a restaurar suas conotações homossexuais, definindo-o amplamente como estratégias e táticas de paródia *queer*, segundo um conceito de paródia concebido como manipulação intertextual de múltiplas convenções, sobretudo por seu destaque para uma política *camp*, relacionada às teorias *queer* e às políticas da diferença.

Em uma análise do filme australiano *Priscila, a Rainha do Deserto* (Stephan Elliott, 1994), o qual contribuiu para a popularização da figura das *drag queens* para além da cena *queer*, Gilad Padva afirma a potência do *camp* como política de resistência às normatizações sociais que marginalizam a comunidade LGBTQIA+:

Camp utiliza-se de seu desvio para contestar a opressiva ordem social regulada por uma heterodominância utilizando-se de uma força de inovação e inspiração. Sua visibilidade desviante, desde suas primeiras expressões, tem sido uma política com um componente essencial advindo de uma contrapraxis *queer*. Este desvio do consenso social e sexual é político porque o *camp* reflete um campo estético e ético que se recusa a ser visivelmente normalizado ou silenciado pelos dominantes (PADVA, 2000, p. 222. Tradução nossa).

Chamando a atenção para os aspectos éticos, estéticos e políticos do *camp*, podemos ainda compreendê-lo como uma modalidade do que Foucault denominou técnicas de si e estética da existência, no sentido de “uma elaboração da própria vida como uma obra de arte pessoal” (FOUCAULT, 2004, p. 290), para descrever a performance de Santiago no documentário. A partir dessa abordagem, podemos ressaltar o investimento do personagem na criação inventiva de um modo de existência e estilo próprio de vida, ou seja, de produção de subjetividade como afirmação e prática de liberdade, e na elaboração de uma performance *camp* como produção de si mesmo e de seu corpo, nos quais pudesse se reconhecer e ser reconhecido como homossexual.

Assim, o *camp* enuncia um desafio para a constituição de novas afetividades, como diz Denilson Lopes (2002), retomando a valorização do artifício, da estetização, da aparência e da afetação como elementos fundamentais na composição da identidade performativa do sujeito contemporâneo. Portanto, diríamos que o desejo de Santiago de expressar-se e de narrar-se insurge na cartografia do filme, apesar de suas censuras à livre expressão do subalterno, por meio de seu corpo como palco de uma reencenação *camp*. Parafraseando Lopes, concluímos que, em *Santiago*, “o *camp* se tornou político” (LOPES, 2002, p.112) como forma de subverter as tentativas de silenciamento e invisibilização da identidade sexual de seu protagonista, ou, para usar uma palavra do próprio Santiago, para escapar ao esforço do documentário por “embalsamá-lo”.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Laís. Biografia: os escritos de Santiago. **Revista Continente**, 1 dez. 2014. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/168/biografia--os-escritos-de-santiago>. Último acesso em 30 jul. 2021.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: **O cinema. Ensaios**. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1991. p. 19-26.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- DIELEKE, Edgardo; NOUZEILLES, Gabriela. The Spiral of the Snail: Searching for the Documentary – An Interview with Joao Moreira Salles, **Journal of Latin American Cultural Studies**: Travesia, 2008, 17:2, 139-153.
- FAROCKI, Harun. **Harun Farocki**, Der Ausdruck der Hände. s.d. Disponível em: <https://www.harunfarocki.de/de/filme/1990er/1997/der-ausdruck-der-haende.html>. Último acesso em 25 fev. 2021.
- FELDMAN, Ilana. Na contramão do confessional: o ensaísmo em *Santiago*, de João Moreira Salles, e *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho. **Devires – Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, out., 2008.
- FINCO, Henrique. **Imagem tensa e performance como testemunho em filmes documentários no Brasil**. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, SC, 2012.
- FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. In: **Ditos e Escritos: Ética, Sexualidade e Política**. Vol. 5. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 288-293.
- LOPES, Denilson. Terceiro manifesto *Camp*. In: **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MATTOS, Carlos Alberto. Documentário contemporâneo. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. (Org.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. V. 2. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. p. 474-513.

MEYER, Moe. (Org.). **The Politics and Poetics of Camp**. Londres/New York, Routledge, 1994.

OLIVEIRA, Augusta da Silveira de. **Visibilidade e anonimato LGBTQI+**: das páginas do Jornal do Nuances para possibilidades de vidas vivíveis. Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Instituto De Filosofia e Ciências Humanas - Departamento De História. Porto Alegre 2020.

PADVA, Gilad. 2000. Priscilla Fights Back: The Politicization of Camp Subculture. **Journal of Communication Inquiry**. Vol. 24, nº 2, p. 216-243.

PIASSI, Vinícius. Memória familiar e espaços da recordação em *Santiago* (2007), de João Moreira Salles. In: PIASSI, Vinícius (Org.). **História e Linguagens Cinematográficas**. 1. ed. Belém, PA: Cabana, 2021.

PRIOSTE, Marcelo Vieira. De Santiago a Roma: uma mirada patronal no Cinema Latino-Americano. **Anais Digitais Socine**, 2019. Disponível em: https://associado.socine.org.br/anais/2019/18310/marcelo_vieira_prioste/de_santiago_a_roma_uma_mirada_patronal_no_cinema_latino_americano. Último acesso em 27 ago. 2020.

SALLES, João Moreira. “Como viver depois da intensidade”. [Entrevista cedida a] Ivan Nunes. **Revista Instituto Humanitas UNISINOS On-line**. 11 mar. 2018. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/576851-como-viver-depois-da-intensidade>. Último acesso em 30 jul. 2021.

_____. “Fiz o filme para me curar”. [Entrevista concedida a] Armando Antenore. **Revista Bravo!**, 1 ago. 2008. Disponível em: <http://www.armandoantenore.com.br/entrevistas/joao-moreira-salles-fiz-o-filme-para-me-curar>. Último acesso em 30 jul. 2021.

SONTAG, Susan. Notas sobre *Camp*. In: **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOUTO MAIOR JR, Paulo Roberto. **A invenção do sair do armário**: a confissão das homossexualidades no Brasil (1979-2000). 271p. Tese (Doutorado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2019.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. A enunciação do documentário: o problema de “dar voz ao outro”. In: FABRIS, Mariarosaria [et al.] (org.). **Estudos Socine de Cinema**, Ano III 2001. Porto Alegre, Sulina, 2003, p. 164-170.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4ª ed. rev. atual. e amp. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.