

A ESCRITA DE SI E AS EXPRESSÕES DO “EU”
EM *SANTIAGO* E *NO INTENSO AGORA*

UMA ARQUEOLOGIA DAS IMAGENS



RAFAEL DE SOUZA BARBOSA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Rafael de Souza Barbosa

**A ESCRITA DE SI E AS EXPRESSÕES DO “EU” EM *SANTIAGO E
NO INTENSO AGORA*: uma arqueologia das imagens**

Belo Horizonte
2020

Rafael de Souza Barbosa

**A ESCRITA DE SI E AS EXPRESSÕES DO “EU” EM *SANTIAGO E
NO INTENSO AGORA*: uma arqueologia das imagens**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes

Área de Concentração: Cinema

Orientador: Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha

Coorientadora: Profa. Dra. Roberta Oliveira Veiga

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2020

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

791.4353
B238e

Barbosa, Rafael de Souza, 1985-

A escrita de si e as expressões do “eu” em Santiago e No intenso 2020
agora [manuscrito] : uma arqueologia das imagens / Rafael de Souza
Barbosa. – 2020.

113 p. : il.

Orientador: Evandro José Lemos da Cunha.

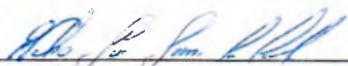
Coorientadora: Roberta Oliveira Veiga.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.

1. Salles, João Moreira – Teses. 2. Documentário (Cinema) – Teses.
3. Arquivos – Teses. 4. Memória na arte – Teses. 5. Percepção – Teses.
6. Identidade (Psicologia) na arte – Teses. 7. Imagem (Filosofia) – Teses. I.
Cunha, Evandro, 1950- 1978- II. Veiga, Roberta. III. Universidade Federal
de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do
aluno **RAFAEL DE SOUZA BARBOSA** - Número de Registro - **2018664233**.

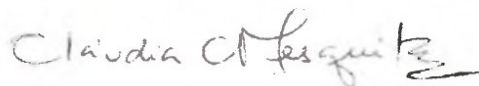
Título " **A escrita de si e as expressões do "eu" em Santiago e No intenso
agora: uma arqueologia das imagens** ".



Prof. Dr. Evandro Jose Lemos da Cunha – Orientador – EBA/UFMG



Profa. Dra. Roberta Oliveira Veiga – Co-orientadora – FAFICH/UFMG



Profa. Dra. Claudia Cardoso Mesquita – Titular – UFMG



Profa. Dra. Consuelo da Luz Lins – Titular – UFRJ

Belo Horizonte, 19 de novembro de 2020.

**Via do aluno. Deverá ser anexada para a impressão em capa dura

Aos meus pais, pelo incentivo incessante.

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa só foi possível pela acolhida e as contribuições generosas de muitos, a quem eu aqui agradeço.

Aos meus orientadores pelo apoio em toda trajetória. Ao Evandro Cunha, por receber o projeto no programa. À Roberta Veiga pelo encorajamento na escrita, por apontar horizontes e despertar provocações que se demonstraram tão pertinentes ao estudo. Obrigado por abraçar esta pesquisa – do projeto ao texto final – com palavras tão calorosas.

Às professoras Cláudia Mesquita e Consuelo Lins por aceitarem compor a banca de avaliação, a quem eu, de antemão, agradeço a atenciosa leitura e os valiosos contributos.

Aos professores do PPG-Artes e do PPG-Com pelo diálogo e pela construção do conhecimento, em especial àqueles que, em suas disciplinas, promoveram o crescimento deste estudo: Carlos Henrique Falci, Ana Lúcia Andrade, Léo Vidigal, André Brasil e Ida Lucia Machado (Letras).

À Mariana Tavares, por, pacientemente, compartilhar comigo as dúvidas iniciais e pelo acompanhamento no estágio docência.

Ao Antonio Venancio, pelas conversas e trocas de e-mails que me permitiram adentrar na pesquisa dos arquivos para a produção do *No intenso agora*. À toda equipa da Videofilmes, pela atenção e ajuda com os materiais para a pesquisa.

À CAPES pela bolsa de auxílio à pesquisa¹ e ao Programa de Excelência Acadêmica (PROEX/CAPES) por levar este estudo ao XXII Encontro SOCINE, em Goiânia, e à Conferência Internacional de Cinema – Avanca | Cinema 2019, em Portugal, oportunizando encontros, construções e diálogos que amadureceram minhas reflexões.

A todas secretárias do programa, em especial à Natália Arruda, pela assistência.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Aos colegas do PPG-Artes, pela troca e companheirismo.

Aos amigos e familiares que me encorajaram nesta caminhada. À tia Irene, que desde a graduação tem me apoiado, obrigado por dar abrigo aos meus projetos.

Aos meus pais, que acolhem todas as minhas empreitadas com carinho e compreensão, meu agradecimento maior, por sempre acreditarem em meus sonhos.

A todos aqueles que reconhecem, valorizam e lutam por uma educação pública e de qualidade.

“[...] durante tantos anos eu escrevi, escrevi-os dentro de mim e ainda escrevo-os.”

Santiago Badariotti Merlo

(SANTIAGO, 2006)

RESUMO

Ao indagar o passado no presente, buscamos examinar como as imagens de arquivo em *Santiago (2006)* e *No intenso agora (2017)* interpõem camadas temporais que se abrem para uma política mnemônica que é tanto de cunho pessoal quanto político e social. A proposta desta dissertação funda-se no cotejo entre os dois filmes, estabelecendo suas interlocuções, suas aproximações, mas também seus distanciamentos. Entendemos que esse encontro é um convite à reflexão sobre as imagens em sua forma pragmática, mas também arqueológica. Ao revirar os arquivos, sejam eles familiares ou públicos, Salles exercita a função de trapeiro como quem busca extrair a natureza do material, um aceno ao ensaio por meio de um processo metanarrativo (uma inflexão sobre o próprio método). Buscamos, a partir disso, examinar como esse gesto ensaístico transita entre uma escrita que vai do *eu-traço*, no qual o realizador-personagem constrói o “eu” pela imagem muitas vezes de maneira não deliberada, não consentida, ou mediada pelo registro de uma segunda pessoa; ao *eu-performance*, uma “autobiograficção”, uma intervenção do sujeito no documentário.

Palavras-chave: documentário contemporâneo; filme-ensaio; imagem de arquivo; metanarrativa; escrita de si; João Moreira Salles.

ABSTRACT

When investigating the past in the present, we seek to examine how archival images in *Santiago* (2006) and *In the intense now* (2017) interpose temporal layers that open up to a mnemonic policy that is, at the same time, personal, political and social. The purpose of this dissertation is to set a comparison between the two films, establishing their interlocutions, their approximations, but also their distancing. We understand that this meeting is an invitation to reflect on the images in their pragmatic, but also archaeological form. In reviewing the archives, familiar or public, Salles exercises the role of a ragpicker as one who seeks to extract the nature of the material, a nod to the essay through a metanarrative process (an inflection on the itself method). We seek, from this, to examine how this essayistic gesture transits between a writing that goes from the self-trace, in which the director-character builds the “self” through the image, often in an unintentional, non-consented way, mediated by the registration of a second person; to self-performance, an “autobiography”, an intervention by the subject in the documentary.

Keywords: contemporary documentary; essay film; found footage; metanarrative; self-writing; João Moreira Salles.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 -	Claquetes da cena “banheiro” Fonte: <i>Santiago</i> (2006).....	26
FIGURA 2 -	Corte seco da imagem de Elisa na neve para o 1º de maio em Saint-Nazaire Fonte: <i>No intenso agora</i> (2017).....	29
FIGURA 3 -	Compilação com as imagens da enciclopédia de Santiago Fonte: <i>Santiago</i> (2006).....	40
FIGURA 4 -	Imagem de Elisa Gonçalves desfocada Fonte: <i>No intenso agora</i> (2017).....	45
FIGURA 5 -	Compilação de imagens do arquivo de Elisa Gonçalves Fonte: <i>No intenso agora</i> (2017).....	46
FIGURA 6 -	Jovem que arremessa a pedra Fonte: <i>No intenso agora</i> (2017).....	58
FIGURA 7 -	Compilação das cenas congeladas (<i>freeze frames</i>) em que as pessoas sorriem Fonte: <i>No intenso agora</i> (2017).....	59
FIGURA 8 -	Sequências em que os objetos de cena (abajur, cadeira e garrafa) são questionados Fonte: <i>Santiago</i> (2006).....	61
FIGURA 9 -	João Moreira Salles conversa com Santiago Fonte: <i>Santiago</i> (2006).....	62
FIGURA 10 -	Santiago e o enquadramento severo, que o coloca em segundo plano Fonte: <i>Santiago</i> (2006).....	64
FIGURA 12 -	Família Moreira Salles na piscina da Casa da Gávea Fonte: <i>Santiago</i> (2006).....	77
FIGURA 13 -	Falso <i>racord</i> entre um filme de família francês e uma imagem do acervo da família Moreira Salles Fonte: <i>No intenso agora</i> (2017).....	90
FIGURA 14 -	Compilação das imagens com as babás Fonte: <i>Santiago</i> (2006) e <i>No intenso agora</i> (2017).....	99

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	12
1	DESLOCAMENTOS E REALOCAÇÕES DAS IMAGENS DE ARQUIVO.....	19
1.1	A arqueologia das imagens e o papel do trapeiro-narrador	20
1.2	Escavar arquivos: rastros, restos e memórias em <i>Santiago e No intenso agora</i>	23
1.3	O gesto ensaístico: subjetividades e autoinscrição	30
1.3.1	<i>A heresia como forma</i>	30
1.3.2	<i>Ascendências e sucessões</i>	32
1.3.3	<i>O filme-ensaio: formas de ver e narrar os objetos do mundo</i>	35
1.3.4	<i>Ensaiai com imagens de arquivo</i>	38
2	QUESTÕES METANARRATIVAS NO DOCUMENTÁRIO.....	49
2.1	A natureza das imagens sob suspeita.....	49
2.2	Pontos de interseção da metanarrativa.....	50
2.3	Formas da metanarrativa: voz over, procedimentos de montagem e antecampo.....	54
2.4	O método acentuado.....	66
3	ESCREVER E INSCREVER-SE: EXÍLIOS E RETORNOS DO “EU”.....	68
3.1	Expressões do “eu” e formas de aparição: sobre as categorias de análise.....	71
3.2	Eu-traço: entre resquícios e a interpelação do outro.....	73
3.2.1	<i>Traço-etéreo, reflexivo e refratário</i>	75
3.3	Eu-performance: a extimidade do autor-personagem.....	85
3.3.1	<i>Performance autorretratada e performance inferencial</i>	87
	CONCLUSÃO.....	97
	REFERÊNCIAS.....	106

INTRODUÇÃO

Preâmbulo: ensaio sobre um possível “eu” aberto ao “nós”

AUTO NTSC. Os caracteres em caixa alta no canto da tela e o chuvisco horizontal da gravação magnética denunciam a imagem VHS. Uma criança tenta controlar os latidos do cachorro enquanto o apresenta para a câmera. A árvore de natal ao fundo circunscreve as imagens no tempo-calendário. Ainda que não dê a data exata, por suposição, foram registradas em dezembro ou ao menos poderíamos dizer que foram gravadas no fim do ano. Um corte seco mostra um ginásio cheio. Outro corte. A aproximação acentuada e a falta de um suporte para apoiar a câmera resultam em imagens tremidas. São registros amadores de um arquivo de família. Em fila, um grupo de crianças entra no espaço da quadra cantando uma canção que aparenta ter sido previamente bem ensaiada e ocupa os vagões de um trenzinho feito com caixas de papelão. Uma criança em específico é destacada, a câmera a persegue entre a multidão tentando não perdê-la de vista. É a mesma criança do início do vídeo. Em poucos minutos é possível entender que o evento em registro se trata de uma formatura escolar. Pelas imagens, porém, não é possível saber com precisão onde elas foram feitas e quem as filmou.

É dezembro de 1992. Cada vagão do trem traz uma turma da escola estadual Prof. Geraldo Martins e o ginásio da Praça de Esportes está localizado em Pará de Minas. Afirmando estas informações não por uma pesquisa documental, no intuito de complementar as lacunas que as imagens não foram capazes de preencher, mas por conhecer o que se passa no fora de campo. Essas imagens fazem parte do meu arquivo familiar. É o único arquivo em filme da minha infância. Um registro feito por um parente com uma câmera cujo dono eu desconheço.

No exercício de trazer este fragmento, contudo, uma pergunta em específico me persegue: que espaço esse arquivo poderia tomar a não ser o de uma circulação restrita ao âmbito domiciliar ou mesmo acomodado em sua gaveta? Se a aparente singularidade das imagens induz a pensar que a individualidade daquela experiência vivida se fecha na ideia de quatro paredes, por um lado. Por outro, a pulsão dos arquivos de família irradia algo do íntimo que não deixa de ser comum a todos nós. Algo habitual, do banal, das experiências do cotidiano que constroem uma memória afetiva. A identificação dessa experiência torna o estranho em algo familiar.

Os arquivos de família quando reapropriados (por seu detentor ou por outro qualquer) exercem, portanto, uma relação dicotômica. São, ao mesmo tempo, distantes, por

reconhecemos de imediato que aquela é a experiência de outra pessoa, não vinculada com a nossa vivência, mas ainda assim potencialmente próximas, por evocarem uma espécie de paramnésia, uma memória a partir do nosso arcabouço de vida. Há algo do ordinário nestas imagens que nos é familiar, como o registro de uma formatura. Isso porque, nos lembra Roger Odin (2012, p. 26), “a leitura dos filmes de família se faz por referência a uma diegese anterior ao filme (as lembranças do vivido)”. A identificação com a vida de outrem se dá pelo rito comum à nossa civilização e pelo habitus do cotidiano, como nas imagens de aniversários, casamento, batizado, festividades e nos registros de viagens ou de momentos de lazer.

Se este resgate ao acervo de família, feito aqui, ainda persiste no texto final é também por considerar que ele possivelmente faça melhor o convite desta dissertação: investigar o trânsito das imagens de arquivo entre o espaço privado e o espaço público e inventariar o rastro mnemônico deste fluxo. Um percurso compartilhado, portanto, extensível em seu efeito cognitivo-afetivo (aberto às inquietações do outro, mas também tocado à sua empatia), em uma trajetória que atravessa a pragmática da imagem, especialmente seu encaixo político. Afinal de contas, todo arquivo é um instrumento político, e a política é aqui colocada não só como uma questão de Estado, como escreveu Jô Gondar (2000, p. 37), mas como forma que abrange “todas as dimensões onde se verifica o embate entre forças, um jogo de poder, incluindo a própria constituição do ‘eu’”.

Uma vez que o arquivo reivindica o *status* de guardião da memória, de registro da testemunha (testemunha do testemunho) e enquanto materialidade do rastro, a possibilidade de constituir um repositório e de mantê-lo passa por questões políticas. Ao ponto que, como diz Didi-Huberman (2012a, p.210), cada vez que olharmos para um arquivo, deveríamos reservar um tempo para pensar nas condições que permitiram com que ele chegasse até nós. Tomando as imagens como referência, o filósofo questiona: que circunstâncias “impediram sua destruição, sua desapareição” no tempo? Acrescentaria também: esse registro foi impelido por quais desejos? Quais forças foram movidas para que ele fosse feito? Ou ainda: quais forças *permitiram* sua inscrição no mundo?

* * *

Este trabalho se propõe a investigar o documentário de João Moreira Salles enquanto gesto ensaístico que coloca a memória em elaboração a partir da análise comparada entre os filmes *Santiago* (2006) e *No intenso agora* (2017). Ao promover a dobra do passado no presente, buscamos examinar como o ato de escavar as imagens de arquivo é capaz de

produzir uma política de rememoração que é tanto de cunho íntimo e afetivo quanto coletivo e político. Entendemos que esse cotejo é revelador de uma metanarrativa, isto é, uma inflexão dos filmes sobre a sua própria estrutura e seus mecanismos intrínsecos que é constitutivo de sua feitura, e de uma escrita de si, uma elaboração desse autor-narrador na lida com e pelas as imagens.

Para João Moreira Salles, a função do documentário reside na tensão da fronteira. O grande documentário é aquele que amplia a gramática do cinema e a torna mais rica e complexa (SALLES; COSTA; PÉCORÁ, 2007, p.57). *Santiago* é um documentário sobre o malogro de um filme não montado. Nele, o diretor propõe uma reflexão sobre o material bruto do filme que tentou produzir em 1992, mas que na época não foi finalizado. Durante cinco dias, o cineasta registrou uma série de entrevistas com Santiago, antigo mordomo da família, um personagem de vasto repertório erudito e cultura idiossincrática. Treze anos depois de abandonar o projeto na mesa de montagem, o diretor revira os arquivos já sedimentados e imprime uma nova camada temporal – que separa a filmagem de 1992 da edição de 2005/2006 – onde tece o testemunho sobre a memória, o devir e sobre a própria natureza do fazer documentário. Ao indagar o passado no presente, Salles traz à cena a opressão latente nos arquivos: a tensão hierárquica entre o outrora patrão e o empregado estampada na relação diretor/personagem.

No intenso agora retoma as pesquisas feitas à época de *Santiago*. Foi nesse período que o diretor percorreu os arquivos de sua família e descobriu dois rolos de filmes 16 mm feitos de modo caseiro por sua mãe em uma viagem com um grupo de amigos na China, em 1966, durante a fase inicial e manifestadamente mais forte da Revolução Cultural. Às cenas da China somam-se arquivos do maio de 1968 na França, da Primavera de Praga em meio a dominação da União Soviética e, em menor medida, do Brasil. *No intenso agora* reúne imagens de documentários, televisão, fotografias, registros fonográficos, filmes amadores e de família. São dezenas de arquivos postos em análise pelo diretor. Na esteira de um ensaio existencial, o documentário interroga como as pessoas que participaram daqueles acontecimentos – vividos com alegria e euforia – seguiram adiante depois do arrefecimento das paixões e do desencanto. O registro amador de Elisa Gonçalves, em um contexto em tudo oposto ao seu, permaneceu oculto por quase 40 anos. Além das imagens, ela ainda documentou sua passagem pela terra de Mao Tsé-Tung em um diário de viagem publicado pela revista *Vogue* norte-americana (em 1º de abril de 1967 na seção “5 people who go places”) e posteriormente na revista brasileira *O Cruzeiro*, com o texto dividido em duas partes sob título de “Uma brasileira na China” (edição 052, de 23 setembro de 1967; e edição 053, de 30 de setembro do mesmo ano). A descoberta

desse material dá origem ao documentário de Salles, um relato pessoal mediado pelos arquivos deixados pela mãe sobre a natureza efêmera dos momentos de grande intensidade emocional.

Assim, de início, algumas questões já se colocam: ao desaterrar os arquivos em seus filmes, e uma vez restabelecido o passado, de que maneira Salles se serve desse passado e com qual finalidade. Como os gestos pessoal e histórico se cruzam nos documentários? Ou ainda: qual o trânsito estabelecido entre a imagem e o contingente, entre os rastros e o seu processo de retomada, entre a montagem e o discurso face ao esquecimento e aos silêncios imanentes às imagens de arquivo?

As pesquisas acadêmicas que se põem a analisar as obras do diretor formam uma lista extensa, conforme aponta o levantamento prévio em banco de teses e dissertações². A diversidade dos tipos de documentário³, a proposta temática variada e de repercussão nacional

² Com base em um levantamento feito em bancos de teses e dissertações digitais foi revelado um estudo iniciado em 2015 no programa de pós-graduação *stricto sensu* da Unicamp, ainda não publicado, de autoria de Caroline Maria Manabe, que aborda o início da carreira de João Moreira Salles, partindo da análise das séries produzidas para a Rede Manchete, sendo elas “Japão”, “China”, “América” e o filme “Blues”; e os documentários exibidos no canal a cabo GNT, “Jorge Amado” e a série “Futebol”. Na biblioteca digital de teses e dissertações da UFMG consta a tese de Mariana Souto (2016), que pesquisou as relações de classe e utilizou “Santiago” e outros 12 títulos de diferentes diretores no *corpus*, a tese de Cristiane Lima (2015), que fez um estudo sobre a música posta em cena, com o filme “Nelson Freire” como um dos objetos de estudo, e uma dissertação, publicada em 2010, por Graziela Aparecida da Cruz, que analisa a construção biográfica no documentário cinematográfico por meio da crítica individual e comparativa dos filmes “Nelson Freire”, de João Moreira Salles, “Vinicius”, de Miguel Faria Jr. e “Cartola Música para os olhos”, de Hilton Lacerda e Lírio Ferreira. O caráter biográfico em “Santiago” foi também o tema da dissertação de Tais de Medeiros Marcato, na Universidade Federal de Juiz de Fora. A análise de uma obra isolada do diretor ou comparativa com outros documentaristas, em uma cartografia, formam o cerne da maioria dos estudos que se debruçam sobre a produção de João Moreira Salles com destaque para a tese de doutorado de Ilana Feldman, na USP, em um ensaio sobre o documentário brasileiro contemporâneo envolvendo mais de uma dezena de realizadores, entre eles João Salles, com “Santiago”; a tese de Mariana Duccini Junqueira da Silva, igualmente apresentada na USP, que se ancora na análise inter-relacionada de vários autores, partindo também de “Santiago”; e a dissertação de Érika Bauer de Oliveira, na Universidade de Brasília, com um estudo da construção do afeto nos filmes “Nelson Freire” e “Santiago”. Rafael Spuldar Pinto fez uma análise das personagens e da autoria no documentário de João Moreira Salles, na PUC-RS, tendo como objeto três cenas extraídas dos filmes “Nelson Freire” e “Entreatos” e do terceiro episódio da série de TV “Futebol”. A construção do personagem no documentário é também o tema escolhido por Joana de Andrade Pinto na dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG, em 2006, a partir da análise de quatro filmes: “A Pessoa é para o que Nasce”, de Roberto Berliner, “A Alma do Osso”, de Cao Guimarães, “Santa Cruz”, de João Moreira Salles e “Esta não é a sua Vida”, de Jorge Furtado. O ponto de partida pelo personagem é também a metodologia adotada na tese de Clara Leonel Ramos (USP) para pesquisar a autorrepresentação, performance e estratégias narrativas no documentário nacional tendo como *corpus* as obras “Entreatos” (João Moreira Salles), “Juízo” (Maria Augusta Ramos), “Serras da Desordem” (Andréa Tonacci) e “Jogo de Cena” (Eduardo Coutinho). Henrique Finco parte da performance como testemunho para problematizar a relação do filme como a realidade na tese defendida na pós-graduação em Literatura da Universidade de Santa Catarina, adotando dois filmes de João Moreira Salles para estudo: “Notícias de uma guerra particular” e “Santiago”. A relação entre “Peões”, de Eduardo Coutinho, e “Entreatos”, de João Moreira Salles, também é tema recorrente em artigos científicos, e foi o assunto da dissertação de Carla Silveira do Nascimento na PUC-RJ, pelo viés da complementariedade das obras. Na pesquisa mais recente, defendida em 2019 por Diego Franco (UFRJ), o filme *No intenso agora* é posto em análise a partir da rememoração dos eventos históricos provocados por Salles em um cotejo com as obras de Chris Marker e Harun Farocki.

³ Os tipos de documentário são analisados por alguns teóricos. No exercício de categorizá-los, um dos estudos mais citados está no livro *Introdução ao documentário*, de Bill Nichols (2016, p. 135 – 177).

e a penetração no mercado distribuidor (consequentemente sua visibilidade crítica) são alguns dos fatores que estimulam o uso de seus filmes como objeto de estudo. Porém, poucas pesquisas adentram na filmografia do cineasta, isto é, buscam a interconexão (ou não) entre suas obras, como a dissertação de Caroline Maria Manabe (Unicamp), orientada por Fernão Pessoa Ramos (não publicada), que versa sobre o “primeiro cinema” do diretor, os documentários em série feitos para a TV.

Esse diálogo tomado pelos filmes do “segundo cinema” (feitos após *Notícias de uma guerra particular*, 1999) ainda é modesto. Se circunscrito ao filme-ensaio, as pesquisas são inexistentes. É notório o interesse de João Moreira Salles pelo gesto ensaístico, sobretudo sobre as imagens de arquivo, presente em suas duas obras mais recentes. Mas, ao verter ao ensaio, cabe questionar como se dá, de fato, essa escrita. A partir desse gesto ensaístico que interpela o passado no “presente fílmico”, que indaga seus próprios procedimentos (em uma metanarrativa), como as imagens de arquivo interpõem camadas nos documentários e se abrem para formas de inscrição do “eu” e para a construção de memórias que vão do público ao privado, do íntimo ao coletivo, do pessoal ao social? Consideramos ser essa a questão que nos move nesta pesquisa.

Entender esse encontro de temporalidades é um convite à reflexão sobre as imagens em sua forma pragmática, mas também arqueológica. São essas indagações que nos orientam nesta dissertação. Investigar a opacidade das imagens que se configuram na tensão entre o arquivo, enquanto objeto, e o ensaio, como estratégia reflexiva ou mesmo confessional, é, assim, uma maneira de colocar sob suspeita e problematizar o próprio fazer documental contemporâneo.

Isto posto, esta pesquisa tem como ferramenta metodológica a análise fílmica, percebendo-a como atividade que perscruta o filme ao detalhe em um duplo exercício de decompor (descrever) e interpretar, estabelecendo e compreendendo as relações entre os elementos decompostos (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 1994, p.15). A análise nos acompanhará em todos os capítulos, orientada por uma discussão teórica que consideramos representativa e norteadora das questões provocadas em cada seção. Queremos assim dizer que optamos por não agrupar a fundamentação em um capítulo inicial, reservando aos demais o espaço para o cotejo e a investigação das imagens. No percurso da pesquisa, o levantamento bibliográfico e o diálogo com outros autores operam como guias para adensar na investigação das imagens. Como efeito, os filmes são evocados a todo o momento, entretecendo o pensamento teórico aos processos de interpretação e análise. Cada capítulo opera por uma lógica interna, com conceitos específicos

e uma metodologia mais própria e ainda assim comunicam entre si, uma vez que esses conceitos retornam ao longo de todo o texto, estruturado em três partes.

No primeiro capítulo, buscamos explorar como se dá a arqueologia das imagens em *Santiago* e *No intenso agora*, ou seja, o ato de escavar os arquivos e reelaborá-los em ensaios filmicos. Na figura de um trapeiro-narrador, esse investigador vai, segundo o filósofo Didi-Huberman, “tentar remendar no tecido de tudo aquilo que já sabe para produzir, se possível, uma história repensada do acontecimento em questão” (2012b, p.130). Uma escavação que aponta tanto para o caráter não uniforme e falho da escrita com os arquivos, seus anacronismos, quanto para a porosidade de suas memórias, visto que, como nos lembra o autor, os arquivos exigem “sua permanente reconstrução” mediante ao cruzamento com outros recortes e operações incessantes de montagem (ibid. p.131). A noção de ensaio, por sua vez, nos auxilia a compreender onde esse sujeito se coloca em relação com as imagens, uma dimensão que mesmo pessoal, é política. Salles constrói um ensaio impressionista, do ponto de vista subjetivo, para tratar sua relação com as imagens e, desse modo, se aproxima das escritas de si. Se os arquivos são os fios nos quais ele tece suas memórias, o ensaio é a urdidura. Temos, dessa maneira, o arquivo como objeto, a arqueologia como método e o ensaio como forma. Entendemos este primeiro capítulo como uma apresentação e descrição do *corpus*, uma entrada no cineasta e sua obra de maneira analítica, pois visa a pensar a relação entre a escrita de si, a memória, o político e a história – que estão na base do nosso problema de pesquisa – a partir das noções/conceituações de arquivo e ensaio.

Essa aproximação é estendida ao segundo capítulo, porém agora conduzida por meio da linguagem dos documentários. Ao prensar as imagens, não tomá-las por seu valor de face, e levar essas interrogações (que fazem parte do fazer filmico) para a cena, Salles desenvolve em seus filmes-ensaios o que chamamos de uma metanarrativa. Os filmes nascem na ilha de edição, na escavação do diretor, no atrito entre as imagens e na reelaboração dos arquivos, isto é, no que eles provocam no cineasta e nas afetações que o diretor devolve às imagens. Como resultado, tem-se documentários que expõem e comentam seus próprios procedimentos, com uma alta consciência de sua narração. A partir disso, traçamos o caráter extensivo dessa metanarrativa por meio das noções de metalinguagem, metafilme/metacinema, *mise en abyme* e reflexividade no cinema. Procuramos associar esse recurso com o gesto ensaístico do diretor, nos aproximando daquilo que ele chama de análise da natureza das imagens, e trazemos essa discussão para os filmes pela observação de três operadores analíticos: a voz *over*, os procedimentos de montagem e o antecampo.

No terceiro capítulo, adensamos nas escritas de si. Partimos de uma compreensão do arquivo como objeto de memórias e mediador de temporalidades, cujas lacunas se abrem à inscrição do sujeito (em suas múltiplas leituras e nas operações de montagem); do ensaio como instância que, em si, já lança o “eu” em elaboração, uma guinada subjetiva do “pensar em voz alta”, como aponta Timothy Corrigan (2015, p.19); e da metanarrativa como uma linguagem que, ao acentuar o método, é reveladora tanto da maquinação do documentário quanto do sujeito que a opera, para analisar como o gesto ensaístico sobre as imagens de arquivo transita entre uma escrita que vai do chamamos de um *eu-traço*, no qual o realizador-personagem constrói o “eu” muitas vezes de maneira não deliberada, fugidia (de um “eu” que escapa), instaurada em uma relação de alteridade (mediado pelo outro); ao *eu-performance*, uma “autobiograficção”, no qual o autor-narrador “fabula sua existência”, nos termos de Vicent Colonna (2014, p. 44). Ao aprofundarmos a discussão pelo cotejo entre os dois filmes propomos, a partir das noções prévias de traço e performance, quatro categorias de análise: o *traço-etéreo*, para dizer dessa forma sugestiva, que pouco se fixa do sujeito, o *traço-reflexivo*, daquilo do sujeito que se faz e se percebe frente ao outro; a *performance autorretratada*, um desenho de si, que tem origem no desejo deliberado de projetar-se em imagem; e a *performance inferencial*, uma visada do sujeito sobre o que o afeta, seu olhar pessoal sobre os objetos do mundo.

Entendemos, com isso, que investigar o filme-ensaio de João Moreira Salles passa a ser também uma expedição a camadas temporais incrustadas nas imagens de arquivo, um exercício de análise da reapropriação do passado, da arquitetura da memória e da maneira como tudo isso é organizado (montado) em narrativas ensaísticas que são tanto metadiscursivas (filmes que se interrogam) como autorreflexivas (filmes que se desenham na experiência de si).

1 DESLOCAMENTOS E REALOCAÇÕES DAS IMAGENS DE ARQUIVO

Começamos pelo fim. Se há algo que a aproximação com o ensaio nos permite é romper com uma pretensa linha cronológica. A última cena de *No intenso agora* resgata o filme *A saída da fábrica Lumière* (*La sortie des usines Lumière*, França, 1895). Salles divide seu documentário com duas cartelas que fazem alusão a essas imagens. O primeiro bloco, intitulado “A volta à fábrica”, reúne o que o diretor chama de “ascensão e queda do maio francês” (SALLES; DEBS, 2018, p.207). A imagem que fecha esse bloco é a da operária Jocelyne. Cercada por dois líderes sindicais, ela reluta em voltar ao trabalho e pôr fim à greve sem as conquistas que o maio a permitiu vislumbrar. “A saída da fábrica”, nome do segundo bloco, seria para o diretor um contraponto a essa cena. “Sair da fábrica é ir para a família, para o afeto, para os amigos, para a festa, para a vida”, diz o diretor (ibid.).

No intenso agora se encerra ao retomar as primeiras imagens projetadas da história, um fim que dialoga com o começo do cinema, logo com a ideia de arquivo. Imagens escavadas que ganham novas configurações cada vez que vêm à luz. Auguste e Louis Lumière filmaram seus próprios operários em um intervalo do trabalho. Ao inscrever esses sujeitos na imagem, como bem expõe Didi-Huberman, esse registro lhes conferem um outro meio de figurar no mundo, é ao sair da fábrica que eles entram em cena (e na história), trabalhadores que, fortuitamente, tornam-se personagens (2017, p.16). Uma relação laboral que atravessa o registro (pelo fora de campo) e nos faz lembrar a do próprio João Salles com o seu ex-mordomo em *Santiago*. Contudo, não basta apenas estarem em cena, argumenta o filósofo, é preciso questionar se tal exposição os fecha ou os abre, “concedendo-lhes, assim, uma força própria de aparição” (ibid. p.19).

Estas são questões essenciais para aferirmos as imagens, sobretudo as de arquivo, cuja passagem do tempo impõe outros estratos aos modos de aparição dos sujeitos, tanto daqueles postos em registro quanto de quem as convoca (sujeitos que filmam e/ou montam os filmes). Se os arquivos são uma “escrita provida de sintaxe [...] e ideologia”, com afirma Didi-Huberman (2012b, p.132), é preciso saber escavá-los. Como em um relatório arqueológico, acrescenta Jeanne Marie Gagnebin, “não se deve só indicar o que foi achado, mas também anotar todas as camadas que tiveram que ser atravessadas” (2012, p.35). São linhas que dizem muito dos sujeitos e também de seus traços, seus tempos, seus desejos, suas memórias.

1.1 A arqueologia das imagens e o papel do trapeiro-narrador

Ao se deter sobre as obras de Walter Benjamin, Gagnebin destaca que o autor, em suas teses “Sobre o Conceito de História”, retoma as considerações a respeito do papel do narrador. No pensamento benjaminiano, ele seria a figura do trapeiro, o personagem que recolhe os cacos, os restos, movido pelo desejo de “não deixar nada se perder” (GAGNEBIN, 2006, p.53). Benjamin resgata esse personagem a partir de um comentário do poeta francês Charles Baudelaire em “O Vinho dos Trapeiros” (*Le Vin des Chiffonniers*), que o descreve como aquele que recolhe, cataloga e coleciona tudo que a grande cidade despeja diariamente. Pelo ofício do trapeiro, o que é posto fora ganha nova utilidade. A respiga urbana e o ato de dar destino às sobras despertam em Benjamin uma alegoria entre o poeta e o trapeiro. Para ele, “a escória diz respeito a ambos” (1989, p. 78). E remata: “o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça” (Ibid. p. 79). Trapeiro, artista, narrador e historiador teriam em comum a matéria trabalhada. Na metáfora criada por Benjamin, todos detêm atenção ao detalhe, do detrito e do caco. É dos restos que tiram seu ofício.

Para um historiador materialista, como Benjamin, o resto oferece não apenas o suporte sintomal do “saber não consciente [l’insu] – verdade de um tempo recalcado da história –, mas também o próprio lugar e a textura do ‘teor material das coisas’ (Sachgehalt), do ‘trabalho sobre as coisas’”, como afirma Didi-Huberman (2015, p. 120). Para ele, “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu deve ser considerado como perdido para a história” (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 119).

É da noção de trapeiro, *lumpensammler* ou *chiffonnier*, que Benjamin constrói outra analogia que nos é cara: a da arqueologia. Se os restos são a matéria que o trapeiro opera, a arqueologia é a ação, o ato de escavar as linhas do tempo. O filósofo lembra que quem pretende se aproximar do passado deve “agir como um homem que escava” (BENJAMIN apud GAGNEBIN, 2012, p.35).

O arqueólogo não pode temer remover a terra do presente, isto é, colocar talvez em perigo as edificações que ali se erguem. Deve ficar atento a pequenos restos, a detritos e irregularidades do terreno que, sob sua superfície aparentemente lisa e ordenada, talvez assinalem algo do passado que foi ali esquecido e soterrado. (GAGNEBIN, 2012, p.34).

Tal reflexão nos conduz à ideia de arquivo como algo que sobrevive ao influxo do tempo, portanto, um objeto dessa escavação. Por vias gerais, a definição de arquivo como um “conjunto de documentos” é habitual à pesquisa do verbete em dicionários, que especificam seu “valor cultural, estratégico, histórico, informativo” ou sua importância para “instituições civis ou governamentais”. Um acervo que contém registrada a história (ou fragmentos) “de um país, cidade, família, instituição etc., e que podem ser usados como material de pesquisa ou fonte de consulta”⁴. Foi observando as páginas de duas enciclopédias que Ricouer (1997, p. 196-197) elencou três características comuns a eles: a noção de documento, a sua relação institucional e o propósito de conservação (a arquivagem tem o objetivo de preservar os documentos).

Adriana Cursino e Consuelo Lins (2010, p. 91) apontam, de modo similar, o desejo dos arquivos de se abrigar do tempo. Elas descrevem-no como um “conjunto de documentos manuscritos, gráficos, fotográficos, filmicos que é, de modo geral, destinado a permanecer guardado e preservado”. Essa sedimentação, usual aos arquivos, acumula as marcas da passagem do tempo. Todavia, é também esse processo que confere outras leituras que a turbidez no ato do registro pode não ter permitido ver com clareza. Tomando de empréstimo os pares opostos de Parmênides, podemos inferir que o arquivo é aquilo que não está em processo de elaboração, tampouco foi descartado, ou seja, é algo depositado de modo a possibilitar, ou tentar viabilizar, o acesso futuro. São, portanto, materiais que, por sua natureza, ganham indexações que permitirão seu resgate em um repositório. Algo que guarda, a princípio, um porvir – um desejo de futuro.

Um documento de arquivo não tem destinatário certo, está aberto, a princípio, a quem “quer que saiba ler” (RICOUER, 2007, p.179). É neste ponto que se destaca a importância do arqueólogo, como trapeiro-narrador, que não só escava os arquivos, mas, principalmente, exerce a função de interrogá-los. Isso porque os documentos não são simplesmente dados, como a ideia de rastro pode sugerir. Eles são circunscritos, portanto algo procurado e encontrado a partir das interrogações do historiador. Os documentos falam quando lhes são perguntados. Essa pergunta, diz Ricoeur citando Antoine Prost, “não é uma pergunta nua, é uma pergunta armada” (2007, p.188).

Em *Santiago e No intenso agora*, João Moreira Salles expõe não só o ato de revirar os documentos, mas suas indagações sobre eles. Esses questionamentos partem tanto de uma perspectiva filosófica e existencial – como sobreviver ao fim de uma alegria que você não

⁴ ARQUIVO. In: Dicionário Michaelis. Disponível em: <www.uol.com.br/michaelis>. Acesso em: 05 dez. 2019.

consegue mais recuperar? O que sobra do contraste entre a euforia e o desencanto? – quanto política: o que uma imagem diz sobre o regime em que foi feita? Como se filma em uma democracia? Como se filma em um regime autoritário ou totalitário? O que podemos inferir do contexto político de uma imagem só de olhar para ela? E ainda abarcam o fazer cinematográfico, seja no ato de produzir imagens ou de colocá-las em crise: qual é o grau de interferências que estas imagens foram submetidas? Como o fora de campo incide no registro de uma imagem? Até onde se vai (ou é permitido ir) no documentário em busca do “quadro perfeito”, da “fala perfeita”?

Ao revirar os arquivos, sejam eles familiares ou públicos, Salles exercita a função de trapeiro como quem busca extrair a natureza do material pelas imagens. Este narrador-sucateiro, não tem por alvo apenas “recolher os grandes feitos”, mas sim apanhar tudo aquilo que foi deixado de lado, “que parece não ter importância ou sentido” ou “algo com que a história oficial não sabe o que fazer”: seja uma enciclopédia de grandes monarcas compiladas por Santiago; os registros amadores da viagem da mãe à China na efervescência da Revolução Cultural; os filmes amadores da Tchecoslováquia, no desalento do outono de 68 após a ocupação da União Soviética, aquilo que Gagnebin chama de a “sobra do discurso histórico” (2006, p.54), o cinejornal com o cortejo fúnebre de um jovem operário atingido por uma bala da tropa de choque na fábrica da Peugeot; ou o acervo de documentários militantes do maio francês, imagens que ganharam diferentes narrativas na escavação de outros diretores (como Chris Marker e Patrick Rotman).

Como trapeiro-narrador, Salles inscreve a inquietação do passado na sua lida com o presente e busca, ao revisitar as imagens de arquivo – de preferência os registros familiares e amadores – abrir a história para a pluralidade. É por meio desse material que a voz do diretor percorre à procura de rastros e restos desse passado que “não foi feito para a história”⁵ – como os diários da mãe e o testemunho de seu ex-mordomo – ou “filmado com urgência”⁶ pela imposição da ação presente, como as imagens captadas no fim da Primavera de Praga ou na agitação do maio de 1968. E o faz tocado por um questionamento que lhe é próprio (a relação de classe que transpõe a imagem, em um caso, e a intensidade do momento, no outro) e que, portanto, verte esses mesmos arquivos para outro caminho, a princípio.

Esta tarefa de trapeiro talvez se manifeste mais em *No intenso agora* (até pela própria ação política do movimento e seu acervo imagético), onde a memória íntima, familiar, se abre para as manifestações sociais e dialoga com o mundo em ebulição. Diferente de

⁵ NO INTENSO..., 2018.

⁶ Ibid.

Santiago, no qual os restos de um filme inacabado, de sua própria autoria e que compõem uma história pessoal, se estendem para a história do cinema e a natureza do documentário, onde a dimensão maior é uma política das imagens que se quer aberta ao outro (a seguir os preceitos postulados por Eduardo Coutinho). É pelos arquivos e sua retomada, das pequenas histórias aos grandes acontecimentos, que o diretor opera o ofício de trapeiro e elabora sua arqueologia das imagens. Ele as coloca em análise e, com isso, perturba o presente. Perturba porque ao escavar o passado encontra vestígios em tempos atuais.

1.2 Escavar arquivos: rastros, restos e memórias em *Santiago* e *No intenso agora*

Com base na fenomenologia de Arlette Farge, Didi-Huberman analisa os chamados “fundos de arquivo” e a sua natureza lacunar. Para eles, “o arquivo não é um stock de que se retiram coisas por prazer, ele é constantemente uma falta” ou mesmo a “impotência de não saber o que fazer com eles” (2012b, p.130). Tentar fazer uma arqueologia é sempre “arriscar-se a pôr, uns junto a outros, traços das coisas sobreviventes” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p.211). Em poucas palavras, o filósofo francês bem resume o desafio da escavação, sobretudo em uma leitura que atravessa as imagens. Ao arqueólogo cabe o risco de operar com a matéria fragmentada, heterogênea e lacunar.

Como traços, as imagens não carregam a história em si, mas trazem sinais dos tempos. São, portanto, rastros, vestígios de algo do passado que guardam uma pulsão de futuro e que permitem sua “sobrevivência”, uma sobrevivida, em constantes processos de elaboração e reelaboração. Esse “pôr uns com os outros”, que o autor discorre, deixa em evidência o trabalho de montagem⁷. Para Didi-Huberman, esse processo “escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto” (2012a, p.212).

Sem a montagem, as imagens de arquivo permaneceriam indecifráveis. É de sua natureza a necessidade do confronto com outros elementos – outras imagens, textos,

⁷ A montagem que Georges Didi-Huberman se refere não é propriamente a cinematográfica, embora o processo guarde semelhanças à edição de um filme. O cinema seria quase a materialização dessa escrita mnêmica e historiográfica. Ao pesquisar sobre os registros da repressão no Brasil, Anita Leandro fundamenta o papel da montagem para as imagens de arquivo: “ela é o lugar, ao mesmo tempo, do corte e da colagem, do intervalo e da ligação entre os fatos” (2015, p. 3). Em diálogo com Didi-Huberman, a autora expõe que atualmente “o cinema de arquivos reveza com a historiografia dos historiadores mais engajados, em suas narrativas, na ressurreição dos mortos e na restauração das ruínas. Na montagem, por meio do intervalo, o documentário histórico extrai das imagens que restaram a vitalidade narrativa de um passado que ainda sobrevive, *apesar de tudo*” (ibid. p5).

depoimentos. As imagens “não nos dizem nada, nos mentem ou são obscuras como hieróglifos” até o momento em que alguém se dê o trabalho de fazer sua leitura, ou seja, “analisá-las, descompô-las, remontá-las, interpretá-las” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 44 apud CURSINO; LINS, 2010, p. 94).

Em *Santiago*, Salles propõe uma reflexão sobre o material que produziu em 1992 a partir de entrevistas com Santiago Badariotti Merlo (1912-1994), mordomo que havia trabalhado por 30 anos para sua família. À época, ele estava aposentado e dividia seu tempo entre a literatura, a música clássica e o hobby de copista. Seu objeto de pesquisa favorito era a aristocracia: a história da nobreza universal. A passagem por bibliotecas públicas e particulares em três continentes resultou em 30 mil páginas transcritas ao longo de mais de meio século.

Salles chegou a levar o material para a edição, mas não demorou muito tempo para interromper o processo. A transposição das ideias do papel para o filme não funcionou, alega o diretor, e o projeto foi encerrado. Ao retomar 13 anos depois as imagens abandonadas na montagem, ele revisita a própria história por meio das lembranças do ex-mordomo e coloca em crise a relação entre diretor e personagem, entre a imagem e as intervenções as quais foram submetidas e, assim, questiona o próprio fazer documentário.

Santiago surge a partir da clareza do cineasta de trabalhar não mais com um filme e sim com um arquivo. Um material bruto, como diz a cartela do documentário. “*Santiago* é um filme que só se torna possível quando eu começo a olhar para o material de Santiago como um material de arquivo e a interrogar esse material”⁸, diz. Salles cita Eduardo Coutinho como uma importante referência que o conduziu nesta compreensão⁹. Neste ponto em específico, há uma aproximação com o documentário *Cabra Marcado para Morrer* (Brasil, 1984), no qual Coutinho também revisita um filme próprio inacabado, interrompido pelo golpe militar, e retomado 17 anos depois. *Cabra...* é um filme de arquivo que flerta com o ensaio¹⁰, que abre na tela seu processo de feitura, expõe em campo sua equipe e seus percalços, busca pelo não dito e conjuga o tempo pela memória, entre “balanços afetivos e versões pessoais dos acontecimentos passados” (MESQUITA, 2016, p. 55). Já o tom farsesco de *Santiago*, adquirido na retomada dos materiais, é mais próximo de *Jogo de Cena* (Brasil, 2007), cuja dinâmica estabelecida aponta para o que é posto em cena e deixa o espectador em estado de alerta, de

⁸ O comentário de João Moreira Salles aparece nos minutos iniciais da faixa comentada de *No intenso agora*.

⁹ Não só em *Santiago*, mas em toda a obra de João Moreira Salles. Coutinho chegou a acompanhar a produção de *Santiago* na ilha de edição. Em *No intenso agora*, concluído após sua morte, há uma citação do diretor no filme, quando o texto narrado se refere à “cota da vida” e o documentário lhe é dedicado nos créditos finais.

¹⁰ Cf. Hamburger, 2017, p. 81

desconfiança, ainda que as provocações sejam alcançadas de maneiras distintas nos filmes: pela encenação, em *Jogo de Cena*, e num arranjo metanarrativo em *Santiago*.

A partir da percepção de estar operando com arquivos, Salles obteve o distanciamento das imagens e descortinou não só as marcas do filme de 1992, mas as relações enquadradas nessas imagens, tanto servilista (do mordomo com o ex-patrão) quanto do jogo cinematográfico, fazendo do próprio percurso o fio condutor do documentário (um processo metanarrativo como veremos adiante).

Nove horas de material filmado serviram de base para *Santiago*. Do corte final, outros poucos arquivos foram acrescidos: trechos dos filmes *A roda da fortuna* (*The band wagon*, EUA, 1953, de Vincente Minnelli) e *Era uma vez em Tóquio* (Japão, 1953, de Yasujiro Ozu), imagens do acervo pessoal (a família Salles na piscina da Casa da Gávea), além do material fonográfico (trechos da ópera Orfeu e Eurídice, que abrem o filme no piano de Nelson Freire, e do Barbeiro de Sevilha, um extrato da obra de Bach e duas canções de Zbigniew Preisner, feitas para a série de curtas *Decálogo*, de Krzysztof Kieślowski). Embora o filme possa levar a crer que todo o material captado foi feito em 1992, o próprio diretor revela na faixa comentada que algumas imagens foram gravadas posteriormente. As cenas de ilustração (os *inserts*), por exemplo, foram feitas em 1998. Para a montagem de 2005, aparentemente foram produzidas algumas cenas que destacam trechos da enciclopédia de Santiago, as imagens das sacolas que voam, simbolizando a condenação do amor de Francesca da Rimini e Paolo Malatesta, e a trilha sonora original, composta por Rodrigo Leão.

Ainda que não exclusivamente, a natureza dos arquivos em *Santiago* é essencialmente interna, do acervo pessoal do diretor. Um filme que se edifica sobre seus próprios restos. Seguindo a cartografia do *found footage* proposta por Nicole Brenez e Pip Chodorov (2014), prepondera o que os autores chamam de reciclagem endógena. Reciclagem porque parte do reemprego de um material, “sobre o qual o cinema institui certas formas fixas e inaugura algumas outras”; e endógena por seu caráter de autossíntese, “reutilizando fragmentos de seus filmes” (Ibid. p. 2). Em *Santiago*, Salles parte de seu projeto inacabado para construir um ensaio fílmico, escavando as camadas de leitura possíveis de uma imagem, buscando as sobras das relações nas arestas e colocando em perspectiva o seu processo de feitura.

Aquilo que, de início, excede ao filme é posto em cena, como as imagens que antecedem a ordem de “câmera” vinda do diretor. Nelas ouvimos a conversa entre a equipe (por vezes em uma tela preta, pois a gravação do áudio precede o registro da imagem) e a negociação de Santiago, ou a tentativa de sair das amarras da entrevista em que é submetido, para uma atuação propositiva, uma coparticipação. Ele se empenha, sem sucesso, em inserir temas que

lhes são caros ou que julga pertinente para contar a sua história, mas *Santiago* não é propriamente um filme sobre Santiago, e sim um jogo de relações no qual entrevistado e entrevistador são ambos personagens. Em uma das cenas, enquanto o ex-mordomo gesticula e graceja à espera da ordem de gravação, o narrador comenta:

Num dos seus filmes, o cineasta Werner Herzog diz que muitas vezes a beleza de um plano está naquilo que é resto, no que acontece fortuitamente antes ou depois da ação. São as esperas, o tempo morto, os momentos em que quase nada acontece. Desses restos, talvez o mais revelador seja aquilo que se diz a um personagem antes de toda ação, e que seria, para sempre, o segredo do filme (SANTIAGO, 2006).

Os restos do filme estão nas vozes que surgem do antecampo; nas imagens do roteiro de montagem, um objeto de produção que se restringe, geralmente, ao que seria o universo extracampo, e que é intencionalmente levado para dentro da cena (com a compilação de algumas expressões ditas por Santiago nas entrevistas; o “dicionário analógico”, espécie de glossário que o diretor elaborou com palavras que lhe remete ao personagem; e a organização do conteúdo em “temas contrastantes”, como vida x morte); está também no único trecho da montagem original (que intercala o depoimento de Santiago com *inserts* de um trem elétrico, filmado de modo a exibir os códigos internos da edição, como o *time code* e número do VT); e nas repetições, nas diversas imagens em que Santiago refaz seu depoimento (FIG.1).



FIGURA 1 – Tomadas 6, 7 e 8 da cena “banheiro”. A claquete que usualmente entra no registro, mas é descartada na edição (como objeto de produção restrito aos bastidores do filme), é inserida como parte integrante da cena, revelando o fazer filmico.

Fonte: fotogramas do filme *Santiago* (João Moreira Salles, 2006).

Na cena intitulada “banheiro”, da figura acima, Santiago parafraseia o diretor sueco Ingmar Bergman. No filme, vemos ele repetir a mesma frase cinco vezes de modos diferentes. A cada nova tentativa, a claquete irrompe a imagem, com exceção de uma, em que Salles, ao fundo, ordena para prosseguir. Pelas informações trazidas pela claquete, percebemos que outras tomadas foram realizadas no mesmo ambiente e fazem parte do mesmo rolo. O extrato expõe os modos de operação do documentário, coloca em exibição as engrenagens que fazem o cinema. Ao escavar esses arquivos e interrogá-los, o diretor percebe que seu filme está também nas margens, nos “tempos mortos”. Com isso, as marcas do fazer, do manejo do filme, que costumam ser apagadas em uma montagem clássica, são incorporadas ao processo do documentário e se tornam uma espécie de dispositivo do filme¹¹.

É esse movimento de inquirir as imagens e revelar o que resulta desse processo que João Moreira Salles transporta para o *No intenso agora*, ao combinar uma série de acontecimentos diferentes da década de 1960 (em destaque o ano de 1968) por meio de imagens de arquivo da revolta estudantil em Paris, do fim da Primavera de Praga e da China de 1966, sob o regime de Mao Tsé-Tung, experienciada pela mãe do diretor. Um trato com as imagens que já aponta para a autoinscrição, se pensarmos que ele as inquiri a partir do elas trazem, mas também apoiado em sua história (em Santiago, na relação com o mordomo e no caso do *No intenso agora*, com a mãe), um jogo que é próprio do ensaio, por sua subjetividade, sua escrita de si, de interrogar não a partir de fora, mas de dentro, de sua relação com o mundo, com os seus, com o que o cerca.

Se em *Santiago* a extensão dos arquivos é mais restrita ao repositório pessoal do diretor (embora não se feche exclusivamente a ele), em *No intenso agora*, ao contrário, prevalece a ordem multiarquival ao misturar imagens e sons de registros amadores, excertos de outros filmes, arquivos de família e acervos públicos. Do corte final, apenas uma cena foi captada por João Salles no metrô de Paris. Na parede curvilínea, característica dos trens urbanos subterrâneos, uma placa retangular com letras garrafais em branco dá nome à estação: Gaité (alegria, em português).

No intenso agora tem uma reciclagem predominantemente exógena, isto é, uma compilação de outros olhares sobre o mundo, seguindo a cartografia proposta por Brenez e

¹¹ Dispositivo é um termo que Eduardo Coutinho costumava utilizar para se referir aos procedimentos de filmagem que determinam a abordagem com o universo do documentário. Para ele, o mais importante em um projeto era a criação do dispositivo e não o tema ou a elaboração do roteiro, procedimento que ele descartava (LINS, 2004, p 101). O dispositivo é criado antes do filme e pode ser: “filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário”. (ibid. p.101).

Chodorov (2014, p. 3), aplicada nas “diferentes formas de citação ou convocação” dos arquivos no filme. Salles deu início ao projeto com duas latas em 16 mm, encontradas quando finalizava *Santiago*. As imagens registram a viagem de Elisa Gonçalves, sua mãe, com um grupo de amigos, entre banqueiros, industriais e “gente da sociedade”, em uma expedição organizada por uma revista de arte francesa. Era outubro de 1966 e Elisa tinha 37 anos. O arquivo dileitante em um contexto em tudo oposto ao seu, de representante da alta sociedade, permaneceu oculto por quase 40 anos. Menos de duas décadas após a viagem, ela viria cometer suicídio, aos 56 anos.

Outros arquivos foram incorporados de acervos da China, França, Reino Unido, Alemanha e República Tcheca. A princípio, o recorte geográfico era mais amplo e chegou a contemplar imagens da Zâmbia (que foram parar nos extras do DVD) e dos Estados Unidos (descartadas no começo do projeto). Na França, só dos arquivos de filmes, principalmente os militantes, somam-se 16 obras, entre elas *As duas marselesas* (*Les deux marseillaises*, 1968), de Jean-Louis Comolli e André S. Labarthe; *Morrer aos trinta anos* (*Mourir à trente ans*, 1982), de Romain Goupil, *O fundo do ar é vermelho* (*Le fond de l'air est rouge*, 1977), de Chris Marker, e *Noites longas e manhãs breves* (*Grand soirs et petit matins*, 1978), de William Klein. Curiosamente, *No intenso agora* é um dos poucos documentários que credita também a literatura usada no filme, com trechos lidos das obras de Alberto Moravia, Daniel Cohn-Bendit, Laurent Joffrin, Alain Krivine e Per Petterson.

Do Brasil, há apenas o arquivo amador da babá que passeia com as crianças no início do filme (do acervo de Roberto Gribel de Carvalho); as filmagens do sepultamento do estudante Edson Luís (nas imagens registradas por Eduardo Scorel e por José Carlos Avellar), um arquivo raro, que por mais de 40 anos foi dado como extraviado¹²; alguns poucos segundos do arquivo da família Moreira Salles, inseridos no início do filme, e outros poucos minutos com imagens da mãe, já no fim do documentário.

Salles cria uma ampla cartografia costurada pela montagem e, sobretudo, pelo comentário atento na voz do diretor. O filósofo Tzvetan Todorov traça uma distinção pertinente entre os discursos que nos auxilia a entender as modulações da voz over no documentário, apartando o discurso da testemunha, aquele que organiza o passado no presente a partir da sua própria experiência de vida, do discurso do historiador, que elabora o passado no presente a partir de uma seleção dos acontecimentos do mundo (apud VILELA, 2012, p.152-153).

¹² Cf. SCOREL, Eduardo. Um dia há cinquenta anos – cortejo e enterro de Edson Luís. *Piauí*, São Paulo, 29 mar. 2018. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/um-dia-ha-cinquenta-anos-cortejo-e-enterro-de-edson-luis>>. Acesso em: 13 nov. 2019.

É sobre este jogo entre os discursos que se constrói a figura do narrador em *No intenso agora*. As imagens transitam da esfera íntima, as imagens de arquivo da mãe e o acervo pessoal, que trazem do passado o testemunho da própria experiência de vida (o casarão no Rio de Janeiro, o natal em família, o jabuti de estimação) para o social (ao escavar documentos de estudantes e movimentos sociais no maio francês, ao desvelar os rolos amadores dos arquivos da Tchecoslováquia)

“Eu era feliz nas férias. Na minha memória, minha mãe era feliz o ano inteiro”, diz Salles sobre as imagens de sua infância em uma “guerra” de bolas de neve com a sua mãe e os irmãos. A imagem que sucede a brincadeira é de um grupo de trabalhadores em marcha empunhando uma faixa que marca o 1º de maio de 1967 (FIG. 2).



FIGURA 2 – Corte seco dos arquivos familiares em que Elisa Gonçalves brinca com os filhos na neve para os arquivos históricos do primeiro de maio em Saint-Nazaire, um documentário de 1967 sobre a greve dos estaleiros na cidade.

Fonte: Fotogramas do filme *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2018).

O universo particular se expande para o contexto social, o testemunho pessoal se transfere no discurso histórico, que busca a restituição e a análise das imagens do passado, condicionado pelas circunstâncias temporais e espaciais do seu lugar de leitura. “Minha mãe guardou imagens da China, onde foi como turista. Da França, onde morávamos, não tenho imagem nenhuma”, diz o cineasta. Para Eugénia Vilela,

quando a testemunha considera que as suas recordações merecem entrar no espaço público, podendo servir como um modo de formação de um grupo alargado, essa abertura do espaço íntimo a um espaço não privado produz um testemunho, isto é, um tipo de discurso sobre a presença dos traços do passado no presente que concorre com o discurso histórico. (VILELA, 2012, p.153).

Se comparado a *Santiago*, o discurso se inscreve mais no testemunho, na experiência da relação do diretor com o seu personagem. *Santiago* é um estudo sobre a identidade e a memória cristalizado no comentário do seu realizador. É essa experiência que ele leva para o filme sucessor, mas, agora, o discurso testemunhal é apenas a linha que promove a costura sobre tantas imagens de arquivo. O discurso do historiador sobressai em *No intenso agora*, buscando aquilo que ainda pulsa, a latência, de cada arquivo examinado. Uma provocação mediada pela experiência com a mãe (no encontro com os arquivos da viagem e naquilo que o diretor incorpora do fora de campo, de um relacionamento prévio), como uma instanciação de si e de sua história que retorna ao pôr as intensidades em comparação. Uma indagação que lança a família, o pessoal para dentro do político.

Em comum, porém, os filmes partilham de um gesto ensaístico, uma visada que coloca o “eu” em tensão e que instiga a elaboração do sujeito. Uma escrita que assume as dissonâncias, a flexibilidade do pensar, a experimentação e abraça a incerteza ao se aventurar por caminhos mnêmicos e históricos. Ensaiar é pôr-se sobre riscos, o primeiro deles o de sua própria feição, como tentaremos avançar agora.

1.3 O gesto ensaístico: subjetividades e autoinscrição

1.3.1 A heresia como forma

Ao propor o ensaio como forma, Adorno (2003, p.17) elenca algumas características desse gesto que nos auxiliam em sua anatomia, a começar por sua amplitude, uma vez que o ensaio “diz o que a respeito lhe ocorre”, e mais: “termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer”. Utilizado pela primeira vez por Montaigne, em 1580, o termo atualmente ganhou dimensões híbridas que dialogam com outras linguagens e outros campos do saber. Essa fluidez do ensaio se reflete na própria definição do termo, que “joga com o descontínuo”, como define Gilles Philippe (2001, p. 168-169).

O ensaio não necessariamente parte de uma hipótese, nem precisa comprová-la ou refutá-la, “não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas [...], não almeja uma construção fechada” (ADORNO, 2003, p.25). Antes, ele “coordena os elementos, em vez de subordiná-los” (ibid. p.43). O ensaio eterniza o transitório e faz dele o seu terreno (ibid. p.27). Portanto, é inerente à sua forma a relativização e o pensamento em fragmentos, sua unidade

está nas fraturas. Para Adorno, “a descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso” (2003, p.35).

Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever (BENSE, 1947, p. 418 apud ADORNO, 2003, p.35-36).

Lukács (2017, p.8), por sua vez, nos lembra que o ensaio “fala sempre de algo já formatado” ou ao menos “de algo que já existiu”. Logo, é de sua essência ordenar “de uma nova maneira as coisas que em algum momento já foram vivas” (apud ADORNO, 2003, p. 16). Tal descrição cai bem aos arquivos, pois são tanto restos de uma existência que passou, como objetos compelidos por sua natureza a constantes reordenações (ou montagens, nos termos de Didi-Huberman), o que justificaria seu uso frequente como matéria de apreciação ensaística, principalmente pelo cinema.

Ao verter essas discussões para o documentário, trazendo as referências literárias de Montaigne até (e após) o cinema de Marker – que ao lado de Peter Greenaway passou a autodefinir suas produções como filmes-ensaio – Timothy Corrigan (2015) faz um extenso inventário para propor a ideia de que o gesto ensaístico funda-se no encontro do “eu” com o domínio público, entendido e se equilibrando entre “a representação abstraída e exagerada do eu (na linguagem e na imagem) e um mundo experiencial encontrado e adquirido por meio do discurso do *pensar em voz alta*” (grifo nosso, p.19). O autor nota, assim, a maneira dialógica que o gesto ensaístico toma forma e o seu elevado grau de reflexividade, parafraseado de Christa Blümlinger como “inventários autobiográficos de percepções fílmicas” (ibid. p. 190).

A meio caminho da ficção e da não ficção, das reportagens jornalísticas e da autobiografia confessional, dos documentários e do cinema experimental, eles são, primeiro, práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica, perspectivas visuais, geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade e juízo na complexidade da experiência (CORRIGAN, 2015, p. 9).

A complementar esse raciocínio, Arlindo Machado propõe que o filme-ensaio é uma “reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento” e assume, portanto, “aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo” (2003, p.6). O ensaio não toma para si a verdade, prefere a dúvida, a incerteza, desloca a posição de asserção para um possível interpretativo. Por isso está alocado na indeterminação, nos diz

André Brasil, no jogo de corpo entre o autor e sua experiência de mundo, no qual o resultado é uma escritura que “só pode ser processual e aberta” (2009b, p. 4). Talvez por tudo isso, ao revisar o ensaísmo como forma, Adorno tenha chegado à conclusão que a “lei formal mais profunda do ensaio é a heresia” (2003, p.45).

1.3.2 Ascendências e sucessões

A aproximação com as imagens de arquivo está presente desde o primeiro filme dirigido por João Moreira Salles, embora a convocação e a forma de empregá-las tenha se desenvolvido de maneiras bem distintas ao logo de sua filmografia. Em *China, o império do centro* (Brasil, 1987), documentário produzido para a televisão e veiculado na extinta Rede Manchete, o diretor traz imagens históricas do país oriental para ilustrar sua explanação. O uso dos arquivos, nesse sentido, endossa um certo modo expositivo (Cf. NICHOLS, 2016, p. 142-145) e está à serviço da construção argumentativa do diretor, de uma pretensa “retórica de convicção” (PHILIPPE, 2001, p. 168-169). É dessa tradição de documentário que advém o emprego acentuado da voz *over*, que recebeu a alcunha de “voz de Deus” por sua onisciência. Um recurso que será retomado pelo diretor em outros trabalhos, contudo dentro de um processo de adensamento crítico, posto em dúvida para dar espaço a uma voz que se quer mais próxima da imagem, em um discurso sugestivo, construído a partir de um ponto de vista pessoal. Uma voz que antes dizia “assim é” e agora ensaia “penso assim”.

China, o império do centro recorre às imagens de arquivo para tratar sobre a Revolução Cultural e seus precedentes. Nessa época, o diretor ainda desconhecia os registros feitos por sua própria mãe, em 1966, na fase mais aguda da política de Mao Tsé-Tung. Dividido em 13 capítulos temáticos, é no eixo intitulado “Memória” que o diretor se dedica mais ao material de arquivo, resgatando passagens históricas como o estado de fome e a miséria que marcaram a década de 1930; a Segunda Guerra Sino-Japonesa, em 1937; e o momento em que Mao sobe as escadas da Cidade Proibida para proclamar a formação da República Popular da China, em 1º de outubro de 1949. No que o documentário coloca como um “acerto de contas com o passado”, o texto escrito por Salles lembra que os títulos de propriedade foram queimados, os antigos proprietários julgados, suas terras tomadas e o governo deu início ao projeto de reforma agrária. Enquanto o texto é lido na voz do ator José Wilker, as imagens ilustram os dizeres: uma fogueira de documentos em chamas, um chinês cabisbaixo ouvindo suas acusações em praça pública, terras sendo demarcadas com estacas e linhas. As imagens de

arquivo são alocadas em um papel secundário, para evocar, reforçar ou sustentar o que é dito, uma ideia muitas vezes já pré-concebida no roteiro.

A carreira de João Moreira Salles como documentarista é incidental e ocorre a convite do irmão, Walther Salles, que lhe encomenda o roteiro para o documentário *Japão, uma viagem no tempo* (Brasil, 1986), exibido na Manchete um ano antes da digressão pela China. Nessa época, Salles seguia (um pouco por tabela) a cartilha dos documentaristas ingleses. Mais do que revisar a forma do documentário ou buscar por uma inquietação – um exercício que ele vai se propor posteriormente – o diretor aplicava o modelo clássico já operante. Estes primeiros trabalhos partilham de uma visão “sociológica”, termo que nos é lembrado por Cláudia Mesquita (2010, p.106) ao recuperar a análise que Jean-Claude Bernardet fez no livro *Cineastas e imagens dos povos*. Filmes marcados por uma “voz do saber”, na definição do autor, de um “saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico” (BERNARDET, 2003, p.17). Processo que, na atual safra do diretor, é contraposto. Ainda que a voz *over* tenha relevância e assuma uma posição de destaque na condução do espectador, em documentários como *Santiago* e *No intenso* ela não se firma previamente e sim no atrito com a imagem, na relação do cineasta com os arquivos, com o cinema, o mundo e com a sua própria história, ou seja, não é o comentário que convoca as imagens, mas a relação que o diretor formula com o material, elaborando a si mesmo e as suas percepções na fricção com as imagens. Logo, não é um lugar de fora, mas um lugar que fala de si, que se expõe e expõe também sua impressão como algo localizado.

A inclinação para o ensaio, por sua vez, desponta no curta-metragem *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem* (Brasil, 1989). Nele, Salles mergulha no universo da poetisa Ana Cristina Cesar por meio de fotos, postais, verbetes e materiais de arquivo entrecruzados com trechos literários de autores que foram de grande influência em sua carreira como Czeslaw Milosz, Charles Baudelaire, Cacaso, Sylvia Plath, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Armando Freitas Filho, T.S.Eliot e a música de Billie Holiday. O ponto de partida do projeto foi uma fita cassete entregue a Salles pelo pai de Ana C., Waldo Cesar, com o pedido de transformá-lo em um vídeo. Neste filme-homenagem, o diretor converte em polifonia o arquivo fonográfico deixado pela escritora carioca, abrindo o material para o diálogo com outras vozes em um tratado lírico sobre o passado e a memória.

“Pode começar a gravar”, questiona Ana C. no início da fita cassete. A pergunta será repetida no meio do documentário e recuperada nos últimos segundos, pondo as reminiscências em *looping*. Em uma citação a T.S. Eliot, a escritora lembra que “o gênero

humano não pode suportar tanto a realidade”¹³ (ou *tanta realidade*, a depender da tradução¹⁴), um extrato que coloca o próprio documentário contra a parede: as imagens como forma de escape (algo que o cinema é, mas o documentário por vezes nega), a arte como meio de libertação. De modo inevitável e arrebatador, o espectro do suicídio de Ana C. ronda *Poesia...* tal como estará, posteriormente, à espreita em *No intenso agora*. No curta, Salles se aproxima do poético, da videoarte. Características que já enraizam um certo gesto ensaístico em sua filmografia, na linha do experimental. Neste ponto, cabe indicar, tal como fez Patrícia da Silva (2013, p. 01-02), que os limites do ensaio documental e do cinema experimental ou cinema de arte não são tão bem demarcados, o que nos leva a assinalar já aqui uma propensão do diretor ao ensaísmo, embora em uma fração distinta ao que observaremos adiante em sua filmografia. Um movimento ainda embrionário, que será abrandado nos trabalhos seguintes, até chegar em *Santiago*, quando o diretor, de fato, adensa esse olhar.

Outro ponto de interseção entre sua trajetória e o filme-ensaio pode se dar, pensamos, pelas leituras cinematográficas, por aqueles que de alguma maneira influenciaram seu trabalho ou por obras que conversam com o seu fazer. Além de Eduardo Coutinho, já citado anteriormente, Salles faz referência a Chris Marker e Harun Farocki como dois cineastas importantes na compreensão da experiência ensaística com os arquivos, principalmente na produção de *No intenso agora*. Marker é sem dúvida uma das grandes referências do filme-ensaio no cinema. *Cartas da Sibéria (Lettre de Sibérie)*, França, 1958) suscitou o crítico francês André Bazin a cunhar o termo “ensaio documentarístico” para definir sua natureza (PEREIRA, 2014, p. 2). Nele, Marker vai manter a voz *over* da tradição documental, mas constituindo-a de um outro valor, aproximando-a do ensaio literário, essa forma híbrida, como nos lembra Consuelo Lins, que mistura “experiência de mundo, da vida e de si” (2007, p.4). Os tensionamentos da imagem gerados pela narração de *Sem Sol (Sans Soleil)*, França, 1983) influenciaram uma geração de jovens cineastas, mas é em *O fundo do ar é vermelho* (1977) que a associação com a obra de Salles se dá de fato. Não só porque ambos evocam os arquivos do maio de 1968, mas pela provocação que esse acervo desperta nos diretores. Um repto que, certamente, os tocam de maneiras diferentes e, por conseguinte, os conduzem a dois caminhos: Marker no rastro político das imagens e Salles na busca pela intensidade do vivido. Se a inflexão e a subjetividade inquisidora dessa escrita se avizinham, é nos modos de reelaboração desse

¹³ Trecho de *Burnt Norton*, de T. S. Eliot. A tradução que aparece na legenda do filme é diferente da opção dada por Ivan Juqueira na coletânea publicada pela editora Nova Fronteira, em 1981, que entende a passagem como “o gênero humano não pode suportar tanta realidade”.

¹⁴ “*Go, go, go, said the bird: human kind cannot bear very much reality*”, do original em inglês.

material que os filmes se distanciam. Marker segue o que André Bazin identificou como uma montagem horizontal, “da orelha ao olho”, como explica Ivelise Perniola, ou seja, é o comentário quem guia os elementos visuais e o faz fora de uma relação explicativa ou de consequência: “as palavras não desvendam a imagem, mas a acompanham dialeticamente” (apud PEREIRA, 2014, p. 3).

A radiografia dos arquivos encontra lastro também na obra de Harun Farocki, cineasta alemão cujos trabalhos são assinalados por uma perspectiva crítica de quem não acredita na inocência das imagens, de quem busca o avesso do que é exibido. Farocki e Marker deflagram a *manipulação* das imagens, tomada tanto pelo sentido estreito da palavra, de manusear, manejar, de preparar com as mãos – e logo de evidenciar as marcas de quem filma – quanto no figurado, da pressão e do condicionamento que determinam o enquadramento de uma existência. Salles diz ter ficado impressionado com *Videogramas de uma revolução* (*Videogramme einer Revolution*, Alemanha, 1992), dirigido por Farocki com Andrei Ujica. Nele, imagens amadoras e jornalísticas são dissecadas em uma análise aguçada da revolução de 1989, na Romênia, que levou à queda do ditador Nicolau Ceausescu. Uma obra que controverte as imagens de arquivo a partir do ponto de tomada do registro: da ação de captura até o contexto que permite (ou provoca) essa operação, incluindo aí o sujeito por trás da câmera.

1.3.3 O filme-ensaio: formas de ver e narrar os objetos do mundo

Ao tentar formular uma síntese sobre o filme-ensaio, Timothy Corrigan concebe uma sentença com três pontos centrais, que serão decupados e nos servirão, por ora, como método para uma aproximação inicial com os objetos de análise. Para ele, o filme-ensaio é (1) uma expressão da subjetividade (2) manifestada em uma arena pública por meio de encontros experienciais que resulta (3) no pensar como um discurso cinematográfico e que estende essa provocação (pensamento) ao espectador (CORRIGAN, 2015, p.33).

Essa “subjetividade expressiva” (1) é comumente percebida no comentário do cineasta. A voz *over*, que por um longo período foi considerada “intervenção excessiva”¹⁵ por documentaristas, passa a ser valorizada por seu potencial inventivo. A primeira pessoa surge de uma perspectiva íntima: enquanto em *Santiago* ela se camufla na narração que ouvimos de

¹⁵ Cf. LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narrativa em off. In: Compós, XXII Encontro Anual da Compós, 2007, UTP. *Anais...* Curitiba: Compós, 2017, p. 01-10.

Fernando Moreira Salles, irmão do diretor, em *No intenso agora* a personalidade do ensaio impôs a voz do próprio diretor.

Uma vez que *Santiago* está sempre no limiar, Salles justifica o “truque” da narração por acrescentar uma dimensão a mais de ficção ao filme, conseqüentemente, “uma camada adicional de desconfiança, de ambigüidade”¹⁶. Embora haja pontos de interseção entre as vozes de Fernando e João (a convivência com Santiago e a lembrança dos tempos em que residiram na Casa da Gávea), a subjetividade da experiência não permite parear as relações contidas no filme como comum aos dois ou extensível à família Moreira Salles. A autocrítica, por exemplo, é um ato de enunciação exclusivo ao diretor. É um discurso que surge ao colocar uma experiência própria (vivida no passado) em crise (portanto trazida ao presente), reconhecendo as ações que moldaram aquela circunstância.

Nas imagens, a autocrítica passa também pelos silêncios ou por aquilo que foi silenciado. “Aninhado na ação textual do filme, o sujeito ensaístico torna-se produto de expressões experienciais mutáveis em vez de simplesmente o produtor de expressões” (CORRIGAN, 2015, p.34). Ao construir seus filmes-ensaios na ilha de edição (como detalharemos adiante), o enunciado de Salles é afetado pela experiência das imagens, mas, ao se inscrever no filme, ele também as afeta.

Cabe pontuar ainda que a subjetividade expressiva pode ser assinalada por outras maneiras formais ou técnicas, como a montagem e a manipulação da imagem (ibid., p.33). O enunciativo se manifesta tanto em expressões verbais como visuais e no embate entre os dois. Outras questões da voz *over*, suas modulações e a montagem nos dois filmes-ensaios serão exemplificadas no capítulo seguinte. Para já, vale avançar que no documentário essas expressões se dão em experiências públicas (2), “encontros com lugares, pessoas e acontecimentos” (ibid. p 35).

A experiência é aquilo que medeia a percepção individual e o significado social, processos conscientes e inconscientes, a perda do eu e da autorreflexividade, a experiência como a capacidade de enxergar conexões e relações [...]; a experiência como matriz de temporalidades conflitantes, de memória e esperança, incluindo a perda histórica dessas dimensões (HANSEN, 1991, p.12-13 apud CORRIGAN, 2015, p. 36).

¹⁶ ARANTES, Silvana. Após “Santiago”, Salles volta à família. Folha de S. Paulo, Ilustrada, São Paulo, 24 ago. 2007. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2408200707.htm>>. Acesso em 25 out. 2019.

O que distingue o filme-ensaio de outras estratégias documentais é a forma como ele cede o “eu” a “acontecimentos, ações e objetos exteriores à autoridade de suas expressões e representações subjetivas” (ibid. p.35). Desde a sua estreia mundial no Festival de Berlim, *No intenso agora* tem suscitado o debate por onde passa. O documentário é permeado por temas transversais que ganham contornos políticos, sociológicos, poéticos, filosóficos, estéticos e cinematográficos. A cada espectador cabe a opção de escolher sob qual prisma edificar a sua interpretação. A dimensão política, contudo, é inegável e a de maior repercussão. Em entrevista ao jornal O Globo¹⁷, Salles revela que as perguntas feitas pelas plateias após a exibição do filme eram sempre pautadas pelo contexto político do país em que o filme estava sendo exibido. Trazer o passado à luz do presente ganha, assim, matizes diferentes de acordo com o contexto cultural do “presente” que o interroga. Inevitavelmente, incita também comparações com os eventos que transcorrem no contexto desse “presente” ou com aqueles ocorridos em um passado não tão remoto, sob o efeito de suspensão, como as Primaveras Árabes – na Tunísia, no Egito, na Líbia e na Síria –, o movimento Ocupe Wall Street, nos Estados Unidos, ou as manifestações de junho de 2013, no Brasil.

Se postas em camadas sucessivas, a questão pessoal, de base filosófica, talvez seja a uterina, aparentemente de menor escala, porém o alicerce do diretor para a construção de todas as outras. Na esfera oposta, o debate político possivelmente seja a camada exterior, a leitura mais abrangente e a que melhor se encaixa aos diferentes contextos de apreensão da obra. O fluxo segue, então, do particular (as imagens de arquivo da sua mãe e a experiência feliz daquela passagem pela China maoísta) para o geral (a utopia das manifestações populares e a alegria catártica do momento).

É desse encontro do “eu aberto” e a “experiência social” que irrompe um pensamento ensaístico (3), uma vez que ele parte de uma vivência do sujeito. O filme-ensaio seria, então, o pensar por meio do cinema. Ele convida os espectadores a experimentar “o mundo no sentido intelectual e fenomenológico pleno dessa palavra como o encontro mediado do pensar o mundo, como um mundo experimentado por meio de uma mente pensante” (CORRIGAN, 2015, p.39-40).

Santiago é esse convite a pensar o cinema a partir das camadas do tempo sedimentadas nas imagens, mas também um convite a entrar na casa dos Moreira Salles por meio da relação com o ex-empregado, portanto um recorte de classe, que o diretor parece tomar

¹⁷ O 'NO INTENSO agora' de João Moreira Salles. Rio de Janeiro: O Globo, 8 nov. 2017. 1 vídeo (5:31 min). Entrevista publicada pelo jornal O Globo em 8 de novembro de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vIYaz8vUgfA>>. Acesso em: 02 dez. 2017.

consciência ao escavar os arquivos do filme outrora feito com o mordomo. Uma provocação que e traz à tona a opressão latente nos arquivos, reorientando os rumos do filme, que traça com e pelas imagens um ensaio sobre o fazer-documentário. Processo que ecoa em *No intenso agora*, um pensar sobre si a partir dos acontecimentos do mundo, uma inflexão do público e do privado instanciada na reelaboração dos arquivos deixados por sua mãe. Voltar às imagens é sempre “uma forma de tornar o passado novamente presente, presentificá-lo em uma análise que se faz não sobre as imagens, mas com elas” (BRASIL, 2009a, p.28). Uma experiência extensível a nós, espectadores, que somos convidados a também lançar este olhar sobre as imagens: um olhar que é de constante desconfiança.

1.3.4 Ensaiar com imagens de arquivo

Observar o gesto ensaístico a partir do cotejo entre *Santiago* e *No intenso agora*, em suas convergências e diferenças, nos permitiu entender a reelaboração das imagens de arquivo por uma escrita que se dá entre tempos – um presente tocado pelo passado e um passado iluminado por um olhar presente –, uma escrita que se forma no aceno do “vivido [que] se conta vivendo”, como expressa Jovita Maria Noronha ao revisar a obra de Serge Doubrovsky (2014, p.14), ou seja, um gesto impelido pelas imagens que, em sua expressão ensaística, devolve os arquivos à circulação, mas o faz afetado por um “eu”.

Em *Santiago*, é possível observar uma certa escrita negociada. O que seria, a princípio, um retrato sobre o ex-mordomo é transformado em uma incursão sobre o material bruto. O ensaio se delinea nessa abertura para o modo reflexivo. É nesse ponto que os processos de negociação com o espectador são postos em jogo, o autoquestionamento (ou parte dele) é compartilhado e a subjetividade é assumida como forma da autoexpressão de um personagem (o autor) que sempre esteve presente, porém sob o risco do apagamento (por uma montagem que busca ocultar as marcas de sua construção). O documentário promove, então, o retrato de seu personagem-título e com ele o autorretrato de seu autor-narrador.

Sabemos que Santiago foi criado pelos avós na Argentina, que quando gravou as imagens estava com 80 anos, aposentado e residia no bairro do Leblon, no Rio de Janeiro. Sabemos também de seu gosto erudito, a predileção pela ópera, seu filme favorito, o interesse pelo boxe (que em sua fantasia eram gladiadores romanos) e o passatempo de copista. Conhecemos seus hábitos matinais, o exercício ou a dança com as mãos, seu traquejo com as castanholas, sua coleção de madonas, sua herança familiar italiana e de seu ofício de mordomo.

O retrato de Santiago é desenhado ao longo de todo o documentário. Entremeadado a ele, Salles desvela sua história e costura uma escrita de si. O autorretrato se dá quando essa vivência negocia com a memória ou, por outro caminho, naquilo que Corrigan chama de “entrevista”, o campo de disputa entre duas ou mais vistas desse “eu” (2015, p.83), uma conversa que se faz no tempo, uma réplica ao registro bruto. Observa-se, com isso, um “eu-processual” que ensaia sobre o seu fazer [fazendo], que deflagra o processo de produção, que deseja falar de seus processos e percalços. De igual maneira um “eu-confessional”, que assume a inabilidade de concluir o primeiro filme e que, posteriormente, põe à vista as questões de poder que revestem as imagens. Também um “eu no outro”, do falar do outro para dizer de si, da alteridade, da outra ponta da entrevista que é trazida à cena.

Santiago faleceu em 1994, dois anos depois das gravações. Ao retomar o projeto, em 2005, Salles teve que lidar com o material arquivado, entre a entrevista e algumas cenas de cobertura. Na impossibilidade de um novo encontro, buscou nos arquivos uma extensão de Santiago. A ópera *O barbeiro de Sevilha*, interpretada na voz de Lily Pons, o trecho da comédia *A roda da fortuna* (EUA, 1953), imagens da Casa da Gávea e, principalmente, a enciclopédia compilada pelo ex-mordomo presentificam a memória de Santiago, são outras formas de ver e de acessar o outro. Na montagem de 2005/2006 Santiago é revisto e ampliado. O personagem ganha outras versões, há uma dilatação das suas dimensões. A ideia do cinema como extensão é uma das forças que movem o ensaio neste documentário, uma forma que dá vida ao comentário do ex-mordomo e que atualiza o passado.

Já quase no fim do filme, Santiago questiona nas mãos de quem cairá sua enciclopédia quando partir. Uma pergunta que coloca o passado cara a cara com o “presente”, uma vez que já sabemos quem foi o herdeiro. Na regência de quase um codiretor, Santiago dá pistas à direção do filme, apontando os caminhos que o documentário, de fato, assumiria mais tarde. A dança do Fred Astaire, a ária, a enciclopédia são imagens provocadas por ele e não trazidas de antemão por João Salles. São cenas que abrem janelas para a memória de Santiago, dão vazão ao seu testemunho e que, portanto, complexificam o personagem. Uma forma de projetá-lo no mundo e abrir frestas que arejem, ainda que momentaneamente, aquele espaço circunscrito.

Se no projeto original as páginas escritas por Santiago mal apareciam, o corte final as privilegiou em ao menos seis sequências. A retomada constante da enciclopédia é uma forma de personificar o Santiago, de trazer de volta sua presença (necessária para a conclusão do filme). Já que não era mais possível retomar as conversas, colher outras histórias, reparar as amarras, Salles vagueia pelas páginas em busca dos rastros de seu personagem: primeiro o

labor, o ofício extracurricular do ex-mordomo, o tempo dedicado a cada volume e a forma de organizá-los, procurando entender como ele dava sentido a isso; depois seus temas favoritos, sua forma de escrita pessoal, que acrescentava comentários aos verbetes; e terceiro a produção autoral de Santiago, nos versos e poesias que ele deixou, no texto que lhe era mais íntimo (FIG.3). Esse vaguear é acompanhado pela câmera com closes, aproximações extremas das páginas datilografadas, como se no espaçamento entre as palavras pudesse, a qualquer momento, abrir uma fenda. Esses planos detalhes lembram que cada letra foi batida por Santiago em momentos distintos, em cenários diversos. Como os ponteiros de um relógio, cada caractere marca o transcorrer do tempo, testemunha pontos diferentes do passado que nos dão a dimensão, ou o empenho, de um vivido. Uma compilação daquilo “que passou” não só de seus personagens, entre os Médicis de Florença e os txukarramães, mas principalmente de seu autor (de uma experiência ordinária). O que o cinema faz é transformá-la em “extra-ordinária”, aquilo que excede as limitações do habitual, um chamado que desperta em Salles o entendimento sobre a capacidade dos arquivos de mediar encontros (entre sujeitos, espaços, forças, tempos, memórias, testemunhos...). As imagens de arquivo e a enciclopédia são, nesse sentido, o segundo encontro entre o diretor e seu personagem na empreitada de (re)montar o filme malogrado.

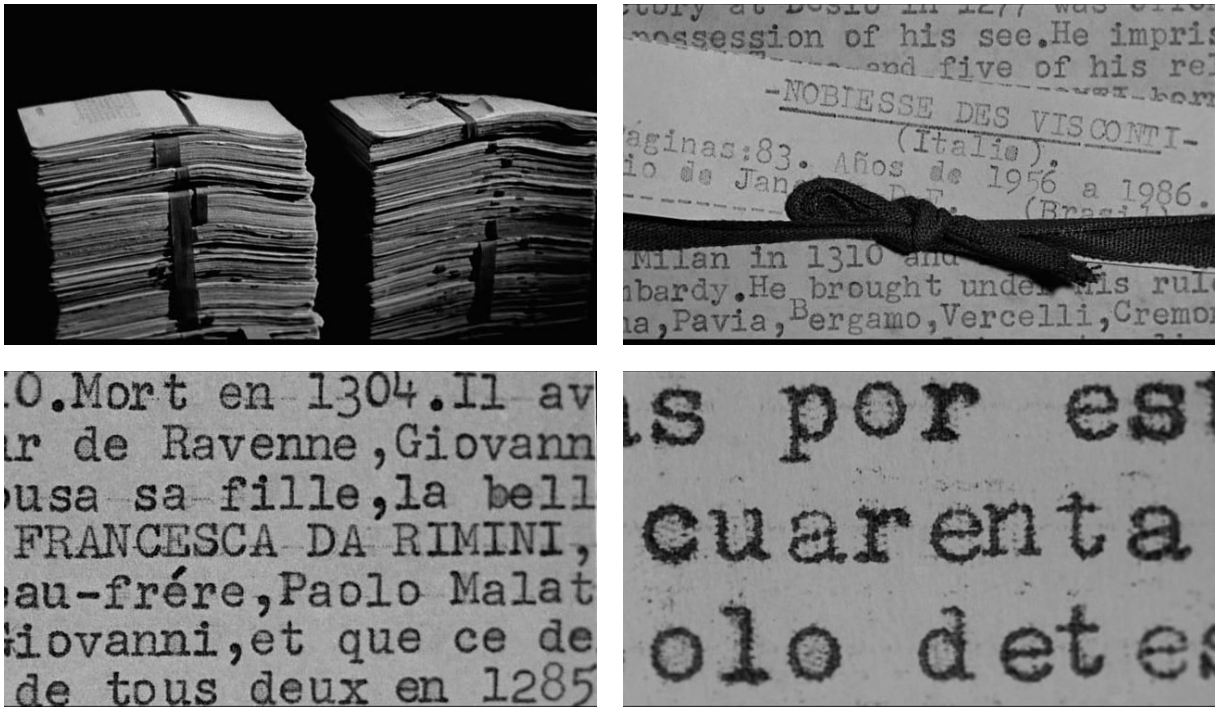


FIGURA 3 – Compilação de cenas em que a enciclopédia é retomada no documentário. Da esq. para dir. na linha superior: parte da pilha dos papéis escritos por Santiago e detalhe da organização dos temas (na imagem, a nobreza dos Visconti), com o número de páginas (83) e os anos em que ele se dedicou ao tema (de 1956 a 1986). Na linha inferior: plano detalhe da história de Francesca da Rimini e um super close de um dos textos autorais de Santiago sobre a passagem do tempo.

Fonte: fotogramas do filme *Santiago* (João Moreira Salles, 2006)

Na última cena do documentário, Santiago comenta sobre um episódio vivido durante as filmagens. Um jornalista amigo seu, curioso pela movimentação das câmeras e da equipe no prédio, quis saber o que acontecia por lá, ao que ele, espirituosamente, respondeu: “estão preparando o meu embalsamento”. A associação é sagaz e certa. O rito de preservar o sujeito da decomposição do tempo, numa tentativa de dá-lo uma sobrevida. Curiosamente, um processo que também conserva alguns objetos que narram a trajetória de quem se foi. O embalsamento a que Santiago se refere é o ato de colocar a memória em registro. Não seria esse o próprio ato de arquivar?

Tanto *Santiago* quanto *No intenso agora* têm o modo reflexivo como tônica do ensaio, um gesto que interroga as imagens para além do visível, que questiona as intenções de quem as registrou (incluindo a si próprio) e que investiga as circunstâncias em que elas se formam. No desenho de seus personagens, contudo, eles se diferem. Em *Santiago* há uma escrita que biografava seu personagem. Ao entretecer a sua história ao do ex-mordomo, o diretor abre o filme para as pontas, os momentos pré e pós claquete. Até porque são justamente nestas “sobras” que ele mais se manifesta. É essa abertura que fez com que o filme pudesse tomar forma e que, enfim, chegasse aos cinemas. Salles se vê por meio do Santiago. O apagamento desse reflexo impossibilitou a primeira montagem. Em *No intenso agora* não há um retrato nítido. Talvez Cohn-Bendit tenha sido melhor contemplado nesse quesito, embora claramente este não seja o propósito do filme. São poucas as imagens em que o diretor aparece (alguns trechos de filmes de família) ou em que propriamente participa do registro (na única imagem captada para o documentário no metrô de Paris). A princípio, a abordagem com os arquivos de família e o material deixado por Elisa Gonçalves podem parecer conduzir a um retrato da mãe, percebe-se, porém, que essa ideia não se firma. Ela volta, na verdade, como parâmetro para a intensidade do momento (como minha mãe veria isso? como ela experimentou a felicidade?). Ainda que não esteja efetivamente no arquivo exibido, ela retorna à cena pelo fora de campo

Percebemos também em *Santiago* um eixo gravitacional mais definido. As imagens de arquivo giram em torno da relação de Salles e o mordomo. É uma órbita menor, se comparada ao seu sucessor, que permite o aprofundamento dos elos. Esse eixo se expande em *No intenso agora* e circunda principalmente o maio de 1968, mas o faz a partir do agrupamento de outros sistemas, como o dos arquivos amadores e de família, assentado principalmente na viagem da mãe à China.

Em *Santiago* a imagem foi vivida, o relato foi experienciado antes de se tornar discurso. Em *No intenso agora* não há, de modo geral, uma experiência prévia e direta sobre a

produção das imagens. Essa diferença da natureza dos arquivos produz consequências na escrita do sujeito: em *Santiago* uma rememoração metacognitiva do passado (um pensar que questiona o próprio pensamento), em *No intenso agora* uma reordenação crítica do passado (uma montagem dos retalhos da história). Em comum, o gesto ensaístico de quem, ao retomar as imagens de arquivo, dialoga com o tempo.

Ao analisar as imagens de um casamento no início de *No intenso agora*, onde as pessoas sorriem descontraídas para a câmera, a alegria não passa despercebida pelo diretor. Um índice que, mesmo frágil, ainda é sugestivo. As imagens denotam esse sentimento. Há uma atmosfera de satisfação, de contentamento, de bem-estar, as pessoas brindam para a câmera, se abraçam, dançam e se divertem pela ocasião festiva. Esse mesmo estado de espírito será adiante buscado no registro da viagem de sua mãe. No primeiro conjunto de arquivos, ele faz uma análise semiótica, de quem observa à distância as imagens, já nos arquivos de sua família, essa análise se mistura a reminiscências, numa amálgama em que o “eu” torna-se proeminente. Não apenas busca pela felicidade, mas confessa a sua e compartilha uma memória. Porém o faz no privado, na esfera íntima, de uma lembrança da infância, de quem era “feliz nas férias”. A face política que ele busca nas imagens de arquivo não provoca um testemunho, não diz de uma experiência que atravessa o seu corpo. É uma interrogação do diretor como investigador, como pesquisador. Uma hipótese lançada no filme que poderia ter a resposta em si – uma guinada subjetiva que o próprio ensaio favorece –, mas ele se atém ao outro.

Salles coloca a felicidade como uma extensão possível do ser político. Algo que, embora seja uma manifestação individual, é também fruto de uma força coletiva. Se pararmos para pensar no que desencadeia um estado de felicidade, certamente palavras como família, saúde, bem-estar, amizade, dinheiro, lazer seriam facilmente trazidas para exemplificar essa condição emocional quase indicionarizada. E por que não a política? É sobre essa interrogação que *No intenso agora* se debruça. O engajamento dos sujeitos e a manifestação que se expressa pelo corpo (como um ser atuante), de quem vê a história sendo escrita (e a escreve *in loco*), como possíveis catalisadores da intensidade do vivido. Mas também a ressaca. O momento que sucede a euforia. Assim como a perturbação de uma onda, ele observa a elevação, a amplitude até a crista, e a descida até o vale.

“Em pouco tempo alguém picharia nas ruas de Paris: ‘a felicidade é uma ideia nova’”, diz o diretor sobre as imagens do primeiro filme do maio de 68, uma observação que parecia a tomada das ruas e o desejo de ruptura com as organizações políticas tradicionais com a consciência de estar vivo, com a ventura de pertencer àquele momento. A felicidade não como condição posta, mas algo que se luta por. Cohn-Bendit escreveu: “ter uma identidade

antiautoritária significa introduzir o prazer na vida cotidiana”. Ao comentário, Salles acrescenta a alegria: a felicidade como potência política do indivíduo.

Essa felicidade é escalonada pelo encontro da mãe com a China nas imagens e no diário da viagem. Uma demarcação no espaço-tempo em que o diretor colhe o brio, o vigor, o arroubo dela de viver. Algo que, para ele, se perde ao longo dos anos. Restam os arquivos. É nesse ponto do passado que ele retorna regularmente no filme em busca dos rastros de uma vivência, dos restos de um contentamento sob o prisma da mãe. “Na minha memória nada deixava a minha mãe tão acessa quanto a lembrança daquele tempo. Era com gosto que falava, com alegria, com uma intensidade que o tempo viria lhe roubar”, relata o diretor. “Ela foi feliz na China e por isso gosto de pensar nela lá quando tudo parecia possível”, completa. Se a mãe é a régua para a alegria de viver, advém daí seu efeito melancólico e, de uma certa forma, isso volta às imagens. O bloco fúnebre ao fim do filme reforça essa sensação, quando o documentário se rende à tristeza do luto.

A possibilidade de perder o encanto com a vida assombra Salles – no filme e na vida –, ele mesmo repete isso em algumas de suas entrevistas, um receio de tocar esse ponto baixo da curva que, às vezes, de tão fundo não permite vislumbrar sua virada. Reencontrar a mãe feliz naquelas imagens o fez voltar não só à ilha de edição, mas às suas memórias. Em entrevista, o diretor já havia revelado que a relação com Elisa foi se tornando progressivamente árdua. “Eu era muito próximo dela quando adolescente e a partir dos 18 anos começou a ficar muito difícil. No fim da vida, ela era muito difícil”, disse aos jornalistas Jäder Santana, Emerson Maranhão e Aurélio Alves do jornal *O Povo*¹⁸. Salles conta no filme *Santiago* que saiu de casa quando tinha 20 anos. *No intenso agora* “talvez me tenha permitido voltar a falar dela até com admiração, com um carinho que eu já não tinha com ela em vida, e não tinha há muitos e muitos anos”, confessa o diretor em uma entrevista a Ivan Nunes, do jornal português *Público*¹⁹. “Para ela, evidentemente, isso não significa nada, porque não está mais aqui, mas para mim é bom poder falar com mais intimidade sobre a minha mãe”, completa.

Se a enciclopédia é um ponto de reencontro entre Salles e Santiago, o arquivo de Elisa, em texto e imagens, não deixa de ser também uma redescoberta da mãe. Como memoráveis, esses objetos de memórias promovem a dobra do tempo, lançam o sujeito em

¹⁸ SANTANA, Jäder; MARANHÃO, Emerson; ALVES, Aurélio. O real como metáfora do mundo. *O Povo*, Fortaleza, 22 jan. 2018. Páginas azuis, p.6-7. Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/jornal/paginasazuis/2018/01/o-real-como-metafora-do-mundo.html>>. Acesso em 22 abr. 2019.

¹⁹ NUNES, Ivan. Como viver depois da intensidade. *Público*, Rio de Janeiro, 11 mar. 2018. Ípsilon. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2018/03/11/culturaipsilon/noticia/o-incomodo-e-uma-posicao-confortavel-1805939>>. Acesso em 03 mar. 2019.

diálogo com o seu passado e o põe em elaboração (em uma escrita de si), entre o que é verbalizado e aquilo que, no seu limite, só pode ser insinuado. No caso de Elisa, o diretor chegou a ser cobrado a externar a morte da mãe²⁰. Seu fim trágico, sem dúvida, é uma chave de compreensão dos rumos do documentário. Algo que o diretor, por vezes, nega²¹. O pudor de abordar o tema, porém, não removeu o assunto do filme, e sim o impingiu a uma outra camada de assimilação: na entre-imagem, essa fenda no qual o ensaio permite operar.

Para um filme que muito diz, onde o comentário tem peso na condução do espectador, a morte da mãe é tratada quase no silêncio da montagem. É ao “pôr uns junto a outros, traços das coisas sobreviventes”, como assinala Didi-Huberman (2012a, p.211), que o diretor diz o “indizível”. Para Salles, o filme que mais lhe toca sobre o maio francês é *Morrer aos 30 anos*, de Romain Goupil. Nele, o cineasta francês revisa seu passado militante após o suicídio de Michel Récanati, seu melhor amigo. O excerto que Salles traz, do início do filme de Goupil, faz um compilado de outros nomes que também tiraram suas próprias vidas, lançando o tema do suicídio ao filme.

Pouco adiante, Salles mostra a estação Gaité, em Paris, na única imagem feita exclusivamente para o documentário. Sobre ela, o documentarista narra o desfecho trágico de Killian Fritsch, um dos autores da frase que sintetizou o movimento francês: “debaixo dos paralelepípedos, a praia” (*sous les pavés, la plage*). Foi na estação com nome de alegria que ele se jogou. “Talvez Killian Fritsch morasse por perto da estação ou talvez tenha cruzado a cidade para se matar ali, num último gesto de ironia amarga”, comenta o narrador. É com essa carga emocional que o diretor vai retomar, pela última vez, os arquivos da mãe. Em cena, vemos Elisa assim (FIG. 4), desfocada, sentada ao chão com uma criança no colo (talvez o próprio diretor). Um arquivo que tem sua potência na fragilidade.

²⁰ Uma vez que o filme destaca os suicídios daqueles que “não superaram a frustração diante de um sentimento de derrota de seus ideais”, privar o público dessa informação poderia prejudicar a interconexão que o diretor buscou, questionou Marcelo Perrone, em entrevista para a *GaúchaZH* (do Grupo RBS), na altura do lançamento do filme no Brasil. “A pior forma de ilusão é negar a realidade”, afirma João Moreira Salles em entrevista sobre seu novo documentário. Porto Alegre: GZH, 09 nov. 2017. GZH Cinema. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2017/11/a-pior-forma-de-ilusao-e-negar-a-realidade-afirma-joao-moreira-salles-em-entrevista-sobre-seu-novo-documentario-cj9soaril006r01pmhlz6uqyt.html>>. Acesso em: 10 out. 2020.

²¹ Em resposta ao GZH, Salles diz que nunca se sentiu à vontade para dizer que ela se matou. “A conexão, para mim, não está no modo com ela decide terminar a vida dela, mas na ideia de que viveu intensamente um período da vida, ficou nostálgica dessa intensidade e, por nunca mais ter conseguido recuperá-la, foi entristecendo, entristecendo, entristecendo e decidiu tomar a decisão de pôr fim à vida. Mesmo que ela tivesse morrido por outra razão, acho que o filme continuaria a ficar de pé”, sustenta.



FIGURA 4 – Acervo da família Moreira Salles. O desfoque é original do arquivo.
 Fonte: *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017)

Depois de dizer do arrefecimento das emoções de 68 e da “espécie de desilusão morna que tomou conta daqueles que acreditaram demais” no movimento, como escreveu um dos amigos de Fritsch, Salles mostra a mãe em contornos indistintos, borrados, pouco visíveis, onde mal enxergamos sua feição. Uma imagem-traço, prestes a se desfazer. O suicídio de Elisa não está na imagem acima, tampouco na estação Gaité, mas na fenda, no vazio, na emenda entre elas. A narração não comenta nada, deixa a justaposição para o espectador completar. Assim, o não dito paira na montagem.

Antes de passar uma última vez pelos arquivos da China, Salles monta uma sequência com trechos do acervo de sua família, um pequeno relicário. São imagens com Elisa e os filhos na neve, aniversários de família, viagens de férias, “cenas do cotidiano”, como bem diz a narração (FIG. 5). Neste mosaico, o diretor retoma o ponto de partida do filme: a intensidade do vivido pela balança da mãe. “Ela parece feliz, com gosto de estar viva”, diz. A relação entre a experiência e o registro é lançada sobre o conjunto de imagens. “A partir dos anos 70, as imagens começam a rarear e de 80 em diante não há mais quase nada”. É um indício delicado, um método empírico, mas ainda sim sugestivo. Para Salles, o choque do inusitado, a possibilidade do encanto, o prazer do agora que levaram Elisa a pôr a memória destes momentos em registro funcionam como um termômetro da felicidade. Ao falar do encontro da mãe com as belezas da China, ele diz, por falta de palavra melhor (como alerta na narração), de um “encantamento”. É uma boa palavra e serve de eufemismo. Elisa se desencantou.



FIGURA 5 – Relicário imagético criado por João Moreira Salles com os arquivos de família em que a mãe, Elisa Gonçalves, figura.

Fonte: *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017).

Já no fim do documentário, Salles resgata a cena da jovem que consola ao telefone uma mãe aflita por não saber o paradeiro do filho há dias em *Noites longas e manhãs breves*, de William Klein. Ela é o retrato da felicidade que Salles deseja que Elisa tenha experimentado. “*A minha vida a correr, como a chuva cai das telhas. Sou nova para morrer e levar rosas vermelhas*”, canta a portuguesa Maria Alice. O fado *Não quero rosas vermelhas* sobre a imagem congelada dá o tom melancólico e lamenta a partida daqueles cujo a “cota da vida”, numa expressão do Coutinho, foi interrompida muito breve. O fio que costura essas imagens fúnebres,

porém, torna-se delgado. Não seriam díspares as imagens da autoimolação do jovem Jan Palack, na Tchecoslováquia, da morte como protesto; da barbaridade do assassinato de Edson Luís, no Brasil, no cortejo como manifestação de resistência frente a um governo ditatorial que acobertava seus crimes; com o desencanto de Elisa? Uma tentativa de colar o pessoal no político que só se firma no lamento, na desolação.

De certo modo, o diretor retoma em *No intenso agora* algo dos primórdios de sua filmografia, de lançar o olhar para fora do Brasil, coisa que ele não fazia desde 1990, quando dirigiu o documentário para televisão *Blues* (Brasil, 1990), sobre a música afro-americana, todavia agora partindo de uma perspectiva íntima, em uma escrita que barganha com o “eu”, é um fora que parte de dentro. Uma narrativa que flexibiliza o sujeito, um “estar aqui e simultaneamente alhures, o falar de si para falar do mundo, ou falar do mundo para dizer de si”, como descreve Marília Rocha (2006, p.18) sobre o gesto ensaístico.

Salles parte dos arquivos para construir seus comentários, sua observação sobre o mundo. Um gesto que coloca a imagem em uma função menos ilustrativa, que trata os arquivos não como “uma evidência do mundo”, como diz Eduardo Escorel (montador dos dois filmes), na faixa comentada do documentário, mas como um meio de elaboração (de si, do outro, dos objetos do mundo, do que nos toca, do vivido ou do desconhecido), como dados que precisam ser montados, ressignificados,

A política das imagens nos filmes-ensaios de João Moreira Salles também está em desnaturalizar a imagem, dessacralizá-las, colocá-la como objeto de representação e, como tal, suscetível a enquadramentos que tanto expõem o sujeito que a emoldura como as circunstâncias de poder (social, política, temporal), do instante registrado frente ao momento de leitura, mas, sobretudo, colocas as imagens em suspeição, desmonta a áurea de “real” que lhes são imputadas para lançá-las em desconfiança contínua, em um processo de interrogação permanente.

Santiago e *No intenso agora* guardam do ensaio um “eu” que se abre ao outro, aos objetos do mundo, em uma guinada subjetiva, um mergulho interno, por certo, mas tocada pelo que vem de fora, por projetar seu olhar para fora, sempre atenta à sensibilidade externa. Em *Santiago*, Salles ensaia sobre a infância, sobre perdas e reparações, sobre consciência de classe, sobre memória e sobre o próprio documentário. Em *No intenso agora*, o gesto pende para a utopia, o sentido de felicidade, a insurgência e o desencanto, a efemeridade do sublime, logo a intensidade do vivido, a natureza das imagens e os ecos do passado, aquilo que reverbera intimamente ou se alastra publicamente. Como descreve Alain Menil, “não há ensaio que não seja de algum modo a experiência de sua própria aventura, uma investigação ou uma indagação

a propósito ou à ocasião de invenção de seu próprio método de trabalho e de seu próprio percurso” (2004, p. 101 apud VEIGA, 2019, p. 341).

Entendemos que João Moreira Salles toma o ensaio como uma visada para as imagens de arquivo e a errância como caminho. Uma reparação com o passado, cuja experiência é o objeto primordial da escrita, um tratado que se estabelece com o tempo e o espaço. Uma subjetivação que expande para fora as questões dos filmes e coloca em diálogo o “eu privado” e o mundo visível. Como resultado, percebe-se filmes-ensaios com alto grau de consciência narrativa e que se debruçam sobre a sua própria feitura (adensaremos essa discussão no próximo capítulo). Por fim, observa-se que o gesto ensaístico nos documentários se inscreve, em vias gerais, por dois deslocamentos. O primeiro exocêntrico, um movimento do indivíduo, do particular, que é revelador do mundo (e do fazer cinema), de dentro para fora; o segundo é o reverso, um movimento endocêntrico, do mundo social, do universal, que é absorvido e que tenta preencher as lacunas do privado, da esfera pessoal, de fora para dentro. O aparato cinema, o texto escrito, a voz pessoal (ainda que tomada de empréstimo) surgem como essa necessidade de dar conta de uma vida porosa, que escapa. São filmes, portanto, que põem o sujeito em elaboração. Obras que embalsamam memórias.

2 QUESTÕES METANARRATIVAS NO DOCUMENTÁRIO

2.1 A natureza das imagens sob suspeita

Para João Moreira Salles, um documentário encerra duas naturezas distintas: é ao mesmo tempo registro de algo que aconteceu no mundo e narrativa, ou seja, uma retórica construída sobre o que foi registrado (2005, p.64). Em *Santiago* e *No intenso agora*, o cineasta deixa essas duas dimensões em evidência ao tomar os arquivos em suas múltiplas formas, sejam aqueles produzidos e arquivados por ele e por sua família ou os arquivos históricos, para construir esse discurso em forma de ensaio, sem deixar escapar a condição multívaga desse caminho.

Em referência a afamada frase-síntese de John Grierson – que define o documentário como o “tratamento criativo da realidade”²² –, Salles (ibid., p.64-5) detém-se ao substantivo “tratamento” para assinalar o indício de transformação que o documentário desperta e ao adjetivo “criativo” como aquilo que deflagra o ato de pôr os processos em elaboração. O tratamento criativo incita o manuseio do documentarista, uma forma de se relacionar com os objetos do mundo. Na analogia de Grierson, o documentário não é um espelho voltado para a natureza, mas um martelo que forja a matéria-prima advinda dessa natureza (GRIERSON apud Da-Rin 2004, p.93). “Documentários não são exatamente sobre os outros, mas sobre como documentaristas mostram os outros. A representação de qualquer coisa, é a criação de outra coisa” (SALLES, 2005, p.67). Salles, com isso, destaca o olhar do documentarista que enquadra o mundo em imagens que, além de carregar traços do outro, estão imbuídas das marcas de quem as criou e, justamente por isso, devem estar sempre sob suspeitas. É por terem um ponto de vista demarcado (que parte de um sujeito), uma intencionalidade, não sendo só uma “realidade” apreendida, que as imagens devem ser interrogadas.

De certo modo, a proposta de investigar a natureza das imagens, citada e largamente repetida por João Moreira Salles em suas últimas entrevistas, vem dessa inquietação, de não tomar a imagem por seu valor de face. Esse impulso ganha corpo em *Santiago* e,

²² Manuela Penafria explica que Grierson, em seus princípios sobre o documentário (*First principles of documentary*), não diz claramente que o documentário é “o tratamento criativo da realidade”, mas a frase tornou-se síntese do seu pensamento. A autora expõe que, em sua pesquisa, o que ela encontrou mais próximo da sentença foi: “[...] *beyond the newsmen and the magazine men and the lectures (comic or interesting or exciting or only rhetorical) one begins to wander into the world of documentary proper, into the only world in which documentary can hope to achieve the ordinary virtues of an art. Here we pass from the plain (or fancy) descriptions of natural material, to arrangements, rearrangements, and creative shapings of it*” (GRIERSON, 1932, p. 146 apud PENAFRIA, 2004, p. 193-194).

posteriormente, novas dimensões em *No Intenso Agora*. Em *Santiago*, o diretor inicia o processo de escrita durante a edição, ou seja, o comentário nasce em função da imagem: (1) montagem (primeira edição em função da imagem) → (2) escrita do texto (escrevia/reescrevia o texto a partir das imagens montadas e gravava a locução) → (3) edição (organiza as cenas em blocos temáticos e reeditava-se as imagens construindo uma linha sequencial).

Salles passou a dizer, após concluir *Santiago*, que para ele só seria possível fazer filmes que contemplassem este duplo movimento do olhar: para dentro (do próprio filme) e para fora (o lugar dos objetos no mundo). Filmes que de alguma forma se pensam. Essa rugosidade entre a linguagem e a experiência é a essência de *Santiago*, um filme construído sobre os seus próprios restos e que, portanto, assinala este movimento de olhar para dentro. Não contenta apenas em filmar o outro, mas deseja voltar para si e se autorreferir. Em *No intenso agora* essa rugosidade já se dá no embate entre as imagens e sua interpolação. A experiência surge da mediação a partir do que é visto e não propriamente do vivido no registro, mas ambos mantêm em comum a experiência atravessada pelo olhar do diretor.

Essa escrita que inquire as imagens e compartilha o resultado dessa experiência denominamos aqui de metanarrativa. Uma ação que não só aponta para si, se autodeflagra, como faz desse gesto a sua ação motora. A metanarrativa é fundamental para pensarmos a autorreflexividade dos documentários, uma forma do cineasta pensar e dizer não só sobre as imagens (ou o sujeito das imagens) que maneja, mas também sobre o seu próprio processo de manuseá-las, portanto sobre sua ação pessoal como cineasta. Dessa maneira, há uma inscrição de si, de seu olhar e sua relação com a imagem, que faz também desse método de abordagem e procedimento de escritura fílmica um ensaio – no sentido do foco no processo, de um pensamento sobre o fazer e de uma escrita de si, um elaborar-se junto às imagens.

2.2 Pontos de interseção da metanarrativa

Embora haja alguns esforços para uma taxinomia da metanarrativa no cinema (Cf. CHINITA, 2013a), o termo ainda caminha longe de uma definição inequívoca e perene. De antemão, o vocábulo já traz consigo uma informação que nos é cara: o prefixo meta-, que aponta tanto para um desejo de transcendência quanto para uma inflexão sobre si mesma. É tanto uma narrativa que atravessa os seus próprios métodos, como uma narrativa que busca refletir sobre si. Concomitantemente, o termo evoca uma série de outros correlatos (metalinguagem, metafilme/metacinema, *mise en abyme*, reflexividade), muitos advindos, principalmente, do campo da literatura, onde o cinema sempre bebeu da fonte. É axiomático que essa transposição

não ocorra sem imbricamentos. Alguns teóricos preferem nem fazer a distinção entre certos termos. Christian Metz, por exemplo, vai colocar a reflexividade se não como sinônimo de *mise en abyme*, ao menos como uma parte coextensiva (LIMOGES, 2015, p. 01).

No intuito de avançarmos em uma direção comum, sem o risco de nos perdermos nessa profusão conceitual, procuramos pontuar algumas questões da metalinguagem, do metafilme/metacinema, da reflexividade e da *mise en abyme* na tentativa de compreender a dimensão extensiva da metanarrativa, principalmente quando formos buscá-la nas imagens dos documentários que constituem o objeto desta pesquisa.

Ao deter-se sobre a metalinguagem no cinema, Ana Lúcia Andrade (1999, p.16) destaca sua capacidade autorreferencial, uma espécie de “metalinguagem na estrutura”, que torna patente o código e remete ao seu arranjo, no qual “o discurso se apresenta de forma explícita, referindo-se ao próprio cinema, seja através de citações ou mesmo na relação do público com o reconhecimento deste discurso”. De certo modo, a metalinguagem convoca o inventário imagético do espectador. Nesse sentido, os filmes que utilizam o recurso “procuram passar a limpo o cinema existente anteriormente, relendo-o e, assim, reaproveitando as possibilidades de variações dentro do já referendado” (ibid., p.175).

A explicitação do discurso é também o cerne do metafilme/metacinema, a “filmagem do filme” ou “cinema no cinema”, uma referência intertextual que acompanha o cinema desde as suas origens. A exposição dos meios de produção (ou das histórias do mundo do cinema) tem por vezes um caráter anti-ilusionista, que chama a atenção para a feitura do filme, conseqüentemente, implica em uma reflexão sobre suas regras intrínsecas. Especificamente no documentário, todo filme de arquivo não deixa de ser um metafilme, uma vez que se origina de imagens e áudios preexistentes em outros filmes (de família, institucionais, de cinejornais ou mesmo de outro documentário ou de uma ficção). Nos interessa, então, analisar como esse jogo pode ser tramado de forma mais complexa.

Se a metalinguagem já aponta para si, expondo seus códigos internos, a *mise en abyme* acentua essa característica pondo-a em camadas recursivas (tomando como referência a imagem, seria, por exemplo, a imagem dentro da imagem, dentro da imagem, de maneira sucessiva, como em um espelho posto defronte a outro). A *mise en abyme*, ou construção em abismo, de modo geral é associada à “incrustação de uma narrativa na outra”, conforme lembra Aumont e Marie (2003, p.60), um termo proposto pelo escritor francês André Gide (1893). Abraçado por diferentes campos das artes, o mecanismo discursivo foi dilatado, empregado para análises que vão desde *O casal Arnolfini*, pintura de 1434, de Jan van Eick, passando por

As Meninas (1965), de Diego Velázquez, até o efeito Droste²³, sobretudo na fotografia e na ilustração (como a embalagem de Pó Royal). Fátima Chinita (2013b) resalta o caráter potencializador da imagem na *mise en abyme*. Quanto mais pictórica a arte, mais a “instantaneidade da representação visual permite perceber ao mesmo tempo todos os encaixamentos”. Na literatura, isso esbarra com a capacidade de memória do leitor. No cinema, ao invés, “a multiplicidade de enquadramentos potencia um maior questionar da nossa própria realidade de videntes externos ao filme” (CHINITA, 2013b, p.139).

Embora a reflexividade seja tratada por alguns estudiosos de maneira metacinematográfica (expressada pela exposição dos dispositivos cinematográficos no quadro) ou dentro de uma reflexividade fílmica (em citações, homenagens e paródias), como resume a tabela de Limoges (2015, p.03), este conceito vem ganhando prolongamentos que tornam sua leitura mais abrangente. Tomada de empréstimo à filosofia e à psicologia, Robert Stam (2013) argumenta que a noção de reflexividade no cinema foi estendida para a autorreflexão de um meio ou linguagem. O autor destaca a autoconsciência metodológica do termo e sua capacidade de investigar os próprios instrumentos. “Em sentido mais lato, a reflexividade fílmica se refere ao processo pelo qual os filmes trazem a primeiro plano sua própria produção [...], sua autoria [...], seus procedimentos textuais [...], suas influências intelectuais [...] ou sua recepção” (STAM, 2013, p. 174). A reflexividade viria como uma resposta ao cinema-espetáculo ao trazer em si as marcas do trabalho produtivo e suas conseqüentes fontes de produção e interesse que, se não torna patente, ao menos lança sob suspeita os traços que denunciam o cinema como “objeto trabalhado e como discurso” (XAVIER, 2014, p. 158). A opacidade, referida por Ismail Xavier em seu tratado sobre o discurso cinematográfico, ao encobrir o “efeito janela do cinema”, assinala, na ação de construir, a materialidade do fazer fílmico.

Aproximando essa discussão do filme documentário, Bill Nichols (1988, p. 49) comenta que a reflexividade torna explícito aquilo que sempre esteve em estado implícito no filme por meio do papel ativo do cineasta, tido como um participante-testemunha neste processo de fabricar significados e produzir um discurso cinematográfico. Silvio Da-Rin acrescenta ao comentário de Nichols a capacidade do realizador de problematizar as limitações do próprio meio de comunicação.

Não satisfeito em simplesmente expor um argumento sobre seu objeto, o cineasta passa a engajar-se em um metacomentário sobre os mecanismos que dão forma a este

²³ O efeito Droste se refere à embalagem de cacau da marca holandesa Droste, de 1904, que estampa uma mulher que segura uma bandeja com a caixa de embalagem do mesmo produto, ou seja, uma imagem recursiva, em versão menor.

argumento. No lugar de uma ênfase absoluta sobre os personagens e fatos do mundo histórico, o próprio filme afirma-se como fato no domínio da linguagem (DA-RIN, 2004, p. 170).

Neste jogo de “dar a ver”, os documentários podem ser reflexivos de uma perspectiva tanto formal quanto política. Isso é o que propõe Nichols (2016, p. 205). Para o autor, enquanto a perspectiva formal nos convoca a refletir sobre a própria forma do documentário, de modo a nos levar a repensar a “suposição do valor de verdade” e até a própria credibilidade do que é dito, a perspectiva política conduz a uma reflexão para as expectativas “mais sobre o mundo histórico do que para a forma cinematográfica”. Em uma perspectiva formal, tudo que é posto em cena é passível de questionamentos, assim como aquilo que, de alguma forma, foi ocultado. Na perspectiva política, o que conta é a consciência das imagens do mundo, que trazem em si convenções sociais, discriminações e dominações. As imagens, como quadros do mundo, carregam consigo as molduras políticas de seu enquadramento. Para algo ficar dentro, outros tiveram que ficar fora. Consequentemente, nos faz “enquadrar o enquadramento”, nos termos da Trinh Minh-ha, ou seja, questionar que há algo de fora que torna “o próprio sentido de dentro possível, reconhecível” (BUTLER, 2015, p. 24). Pelas imagens, podemos “nomear o que fica invisível”, a exemplo da opressão e da hierarquia. Em resumo:

Como estratégia formal, tornar o familiar em estranho lembra-nos de como o documentário funciona como gênero cinematográfico cujas afirmações a respeito do mundo talvez acolhamos de maneira descuidada demais. Como estratégia política, ele nos lembra de como a sociedade funciona de acordo com convenções e códigos que talvez muito facilmente nos passem despercebidos (NICHOLS, 2016, p. 206).

Resgatamos alguns pontos da metalinguagem, metafilme/metacinema, *mise en abyme* e da reflexividade para entender o que, de certa forma, os atravessa e converge naquilo que trataremos como a metanarrativa. Um gesto do documentarista em seus ensaios que destaca os procedimentos, coloca-os em circulação e, com isso, se inscreve nos filmes. Percebemos, assim, um “eu-processual”: ao elaborar sobre as imagens, esse sujeito deixa avistar-se em seu contato com a matéria, em seu *modus operandi*, suas proposições, seus enfrentamentos, suas hipóteses, deduções e conclusões, um sujeito em conflito, que lança as imagens em análise e compartilha aquilo que o inquieta.

Há um forte aceno metanarrativo em *Santiago e No intenso agora* quanto à forma de tratar e retomar os arquivos, de estabelecer uma relação entre eles, como diz Didi-Huberman, e dá-los um sentido histórico e político tocado por aquilo que é pessoal, familiar.

A metanarrativa aqui constitui a dialética do olhar, que direciona tanto para o universo diegético quanto para fora do universo narrativo. Algo do próprio cineasta – de sua lida com as imagens e com mundo – surge autorreflexivamente, “construindo e desnudando, simultaneamente” (CARREIRA, 2005). Nossa proposta, então, é abordar essa ideia a partir do *corpus*. Assim, tomaremos de empréstimo da metalinguagem a capacidade de apontar para si, se autorreferir; do metafilme, a autofagia, considerando sobretudo os arquivos como referência, no qual um filme se constitui a partir dos restos de outros filmes; da *mise en abyme* nos interessa a característica abismal, a força centrípeta da imagem; e, por fim, da reflexividade, a dimensão formal e política da imagem²⁴ e a capacidade de elaboração em ato dos arquivos, do filme, do seu percurso e, com isso, do próprio realizador.

2.3 Formas da metanarrativa: voz over, procedimentos de montagem e antecampo

A premissa de analisar a metanarrativa como processo que evidencia o ato de extrair a natureza das imagens se justifica por ser um gesto consonante ao que João Moreira Salles intenta construir em seus filmes-ensaio. Em busca de acentuar algumas questões da metanarrativa no documentário, dividiremos a análise com base em três operadores: a voz over, os procedimentos de montagem (congelamentos, velocidade de exibição e retomada de imagens) e o antecampo, que nos servem, por ora, como esforço para ir ao encontro das imagens. São operadores indissociáveis (sendo isso uma de suas potências) e que, portanto, servem mais ao papel, no exercício de análise, do que propriamente à intertextualidade das imagens no filme, mas que não deixam de ser um instrumento que nos permite ater a alguns detalhes de cada categoria no intuito de revelar um “eu-processual”, uma inscrição do sujeito que se faz e se processa no fazer filmico.

Ao lidar com as imagens em *Santiago* e *No intenso agora*, a voz over, primeiro operador analítico aqui evocado, é um dos principais recursos que materializa o processo de trazer o passado ao presente. Um ato metanarrativo, uma vez que busca compreender o que esses arquivos evocam da memória pessoal do cineasta, mas também o que eles evocam enquanto imagem, aberta ao coletivo.

Em *Santiago*, a dúvida sobre as imagens é explicitamente posta em cena. Salles fez alguns registros em estúdio que serviriam, a princípio, para ilustrar o depoimento do mordomo: um trem de ferro de brinquedo, um vaso de flores, um boxeador. A estratégia de utilizar

²⁴ Dizer do fora de campo: o que se enquadra, como se enquadra (formal) e porque se enquadra (político).

“imagens de cobertura” é comentada pelo diretor logo no início do filme, quando expõe partes do que seria o roteiro em 1992, para em seguida apresentar a única sequência montada que sobrou daquela época. Na qualidade de mediadora, a voz *over* propõe uma visita guiada por esse material. Uma espécie de alter ego do diretor, uma vez que na narração em off é seu irmão, Fernando, quem empresta a voz (propriamente a voz do diretor também está inscrita no filme, mas advém do antecampo, que trataremos adiante). É pela voz *over* que Salles convida o espectador a pôr o documentário em crise. Ao resgatar as cenas do boxeador feitas em estúdio, o filme questiona o grau de interferências que elas podem ter sido submetidas. “Interferíamos a ponto de maquiagem o boxeador? De exagerar seu suor?”, pergunta, enquanto a imagem mostra o perfil do lutador, cujo suor escorre como se brotasse de uma mina. “Assistindo ao material bruto, fica claro que tudo deve ser visto com uma certa desconfiança”, emenda. Essa desconfiança é a base para a construção do filme, seu leitmotiv. O convite à dúvida flexiona o processo fílmico sobre o próprio filme e estende o procedimento ao espectador, que, atendendo ao chamado, não só acompanha a suspeição das imagens como passa também a interrogar o que é posto em cena.

Santiago traz a todo momento cenas em que a voz *over* alude ao fazer fílmico, cenas que interpelam as suas próprias escolhas. Em uma delas, o ex-mordomo comenta sobre a Casa da Gávea, casarão que abrigou a família Salles no Rio de Janeiro e onde durante 20 anos foi responsável, entre outras coisas, pelos arranjos florais que ornamentavam os salões e as festas. Ele está de pé e fala olhando para a parede. Um enquadramento um tanto inusitado para um documentário calcado em entrevistas e distante do modelo observacional. Como a *mise-en-scène* foge do vivido e causa uma ruptura entre o corpo e o espaço que ele ocupa, o enquadramento salta aos olhos. Tenta naturalizar algo que tem um fundo performático. Ao rever o material, Salles se esforça para resgatar da memória o que o teria levado a tal enquadramento. “Hoje, já não sei por que, mas pedi a Santiago que me falasse de flores, de pé e olhando para a parede”. A falta de uma resposta é sintomática. Uma lacuna que nem sempre é possível preencher e, que em sua incompletude, desvela o cerne do processo mnemônico: para lembrar é preciso antes esquecer e, uma vez no limbo do esquecimento, nem tudo é passível de ser resgatado. Algo sempre se perde. Em *Santiago* até o fato de não se recordar passa a ser um indício da experiência vivida. É também um aviso de que, ao se situar entre o esquecimento e anamneses, a escrita de si se mostra aberta às fabulações do “eu”.

A voz *over* também opera como principal instrumento metanarrativo em *No intenso agora*, num movimento que tanto estranha o familiar como familiariza o estranho, pois é como se Salles tomasse posse da imagem ao falar dela, mas ao mesmo tempo a interpelasse como

algo fora dele, essa dialética é que faz a passagem entre o pessoal – questões de sua vida e de sua mãe – ao político, no rastro histórico dos movimentos dos anos 60.

Ao examinar as imagens do maio de 68, Salles aponta para as questões sociais que a circundam. No trecho utilizado do filme *O direito à palavra* (*Le droit à la parole*, França, 1968), estudantes marcham em direção às fábricas para demonstrar apoio aos quase seis milhões de operários em greve no país. As imagens revezam entre os estudantes e os trabalhadores e comentário do narrador salienta este desencontro: os jovens, de pescoço erguido, gritam para o alto, para o telhado e para as sacadas das fábricas onde os operários ocupavam. “O que chama atenção não é a vontade sincera de se comunicar, mas o fato de essas conversas não terem acontecido à mesma altura, de igual para igual, e sem desconfiança.”

Como arqueólogo das imagens – ou trapeiro, em uma figura benjaminiana –, Salles busca escavar os restos dos arquivos, as sobras das imagens e transporta essa escavação para o fazer fílmico. Retomando o pensamento de Nichols (1988), ele explicita aquilo que sempre esteve em estado implícito. No exame detalhado da imagem, este narrador-trapeiro busca extrair vestígios de um passado ainda presente, fixado por outras camadas (temporais, político-sociais, hierárquicas, simbólicas). O diálogo não se firma porque é alimentado pelas relações de poder. “Operários que deram entrevistas naqueles dias continuaram a se referir aos estudantes como nossos futuros patrões”, observa o diretor. Pela locução, na voz sobreposta, Salles se coloca como um analista dos arquivos, um teórico das imagens, para quem o enquadramento, a posição da câmera, deflagra uma hierarquia.

Ao exibir cenas do documentário *Isto é apenas o começo* (*Ce n'est qu'un début*, França, 1968), organizado por um coletivo de professores e estudantes de cinema e lançado na primeira quinzena de maio, a voz *over* volta a chamar atenção para a *mise-en-scène*. Nas imagens, jovens pintam cartazes de protesto e ocupam as universidades, ao que a locução original diz ser “um rompimento simbólico com a sua autoridade”. Palanques são tomados como uma forma de crítica à relação entre professores e estudantes. Salles retoma uma imagem em específico, e a retém congelada, para o escrutínio. Nela, um jovem estudante com dedo em riste debate com um professor.

O detalhe do dedo, da insubordinação do estudante, certamente, nos passaria despercebido. É a voz *over* quem nos alvitra essa observação, não sem antes nos testar. Em *No intenso agora*, Salles elabora um jogo metanarrativo de “dar a ver”. Primeiro, ele exhibe a imagem e, na sequência, a retoma para desnudá-la, numa autoconsciência narrativa. O jovem que insurge contra o professor é Daniel Cohn-Bendit, nos revela o narrador, um dos estudantes que assumiria protagonismo no maio francês. Indagar com minúcia as imagens requer um

esforço sobre elas. Mantendo a metáfora do Grierson, são detalhes forjados e não dados. É na retomada dos arquivos (possivelmente feita em exaustão na montagem) que esses detalhes incrustados ganham formas perceptíveis. Outra cena expressiva desse jogo de “dar a ver”, talvez a que mais se destaque no filme, ocorre com a babá no Brasil, que aparece no início do filme. O detalhe de se recolher para fora do quadro também nos passaria despercebido com muita facilidade, tomados pela ação da criança em primeiro plano. É o comentário do diretor na retomada da imagem que nos conduz a instigá-la. Um impulso do cineasta, como trapeiro dos arquivos, de quem as perscruta ao detalhe. Voltaremos a essa cena e ao que ela instiga ao fim da dissertação, sugerindo um viés de classe que dialoga com Santiago.

O jogo metanarrativo que nos referimos acima deflagra também o segundo operador analítico: os procedimentos de montagem, que incorporam a organização discursiva e o tratamento das cenas como um meio revelador de seu processo criativo e nos auxiliam a pensar a relação entre Salles e as imagens sobre as quais se debruça. A escrita na mesa de montagem, nos explica Anita Leandro, restabelece a possibilidade de inventar uma memória, de uma narrativa por associações, no sentido de Ricoeur, de coisas distintas, de tempos distantes, a partir dos restos do passado (2015 p.04). “A montagem expõe o arquivo em sua materialidade visual e sonora [...]. Diante dos documentos, ela desenvolve toda uma poética das ruínas, do fragmento, da falta, do silêncio e prolonga, nesse sentido, o pensamento foucaultiano do descontínuo”, sem renunciar sua aptidão para ordenar, relacionar e criar histórias (ibid.)

Ao dissecar uma das imagens que compõe *No intenso agora*, Salles busca na ação pormenor algo que possa, em sua visão, caracterizar o confronto nas ruas. O diretor narra que do “acervo de gestos de 68” este é o mais marcante: “o corpo vergado para trás, o braço em estilingue, a energia represada a um segundo da descarga. O giro de atleta olímpico. E, quase sempre, o recuo”. A narração é endossada por uma exposição em câmera lenta (FIG. 6), um recurso feito na montagem que evidencia o movimento, como quem quer acentuar a tônica da imagem. O procedimento lembra os estudos do inglês Eadweard J. Muybridge (1830-1904), inventor do zoopraxiscópio, e sua série de fotografias na década de 1880, com o objetivo de mapear e analisar a anatomia do movimento humano.



FIGURA 6 – Câmera lenta: arremesso de uma pedra por um dos manifestantes em maio de 1968, em Paris.
 Fonte: *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2018 / ©iskra)

Se “cada segundo ganhou a espessura da eternidade” no maio de 1968, como escreveu um dos estudantes da Sorbonne, não poderia ter melhor recurso de linguagem cinematográfica para representar esse sentimento em imagens do que a câmera lenta, a análise quadro a quadro, o congelamento (ou a dilatação) do tempo para dar destaque ao movimento da ação. Em uma das cenas dos conflitos com a polícia, uma jovem corre na direção oposta, onde parece ter uma das barricadas bem ao fundo. Salles opta, em um outro momento, por reexibir essa cena em câmera lenta até fixar em um frame. A velocidade de exposição reduzida permite ver melhor a expressão no rosto da jovem. Ela está feliz.



FIGURA 7 – Compilação de cenas congeladas (*freeze-frames*). Reúne imagens captadas ao longo de todo o filme, que destacam o sorriso no semblante dos sujeitos.
Fonte: *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017)

Salles parte de um tratado sobre a felicidade e seu caráter efêmero para analisar alguns dos movimentos sociais que marcaram 1968. Em seu filme-ensaio, a felicidade é transeunte. Ela não é condição do ser, mas um estado das coisas, portanto é algo com prazo de validade. Às vezes, até demasiadamente fugaz. A partir dessa hipótese, o diretor constrói ao longo do filme um mosaico sobre a felicidade, valendo-se dos *freeze-frames* (quadros congelados) para tecer seu comentário visual (FIG. 7). Esse mosaico alcança e expõe uma das vias que o diretor estabelece entre o pessoal e o político. As imagens partem da mãe, que desfruta de um momento de lazer com os filhos, buscam a face da alegria (ou aquilo que pode ser um indício dela, ainda que em uma forma efêmera), e se estendem aos jovens do maio francês, nos rostos daqueles que almejavam romper com ordem e derrubar a tradição burguesa, ou seja, a felicidade vai da intimidade familiar à manifestação cívica. Por vezes, essas imagens são apresentadas no filme com a velocidade de exposição natural e retomadas posteriormente como imagem congelada, outrora são postas no inverso. Ao recuperá-las, a irrupção do fluxo contínuo da ação para o congelamento do quadro coloca em relevo a montagem, expondo não só a linguagem, mas o discurso da subtrama: a felicidade do agora na intensidade do vivido.

Em *Santiago*, essas construções narrativas são mais ordenadas, o que facilita a apreensão do filme como um processo e um produto, mas nem por isso deixa de ter múltiplas camadas. Após a voz *over* apresentar a piscina da Casa da Gávea, ela detalha que três planos foram feitos naquele local. No terceiro, uma folha cai no fundo do quadro. “Visto agora, treze anos depois, a folha me pareceu uma boa coincidência. Mas quais são as chances de, logo no *take* seguinte, outra folha cair no meio da piscina”, questiona, para depois duvidar se a ondulação na água não teria sido agitada por “uma mão fora de quadro”. A reflexividade dessa sequência é nítida não só pela linguagem – que remete diretamente ao universo cinematográfico: plano, *take*, fora de quadro –, em uma narração que se centra em seus próprios mecanismos de construção, mas ao incorporar na montagem os restos, as sobras, as bordas do filme de 92, como bem examinou Ilana Feldman “aquilo que ele não mais é”, o que “deixou de ser” (2007, p. 01).

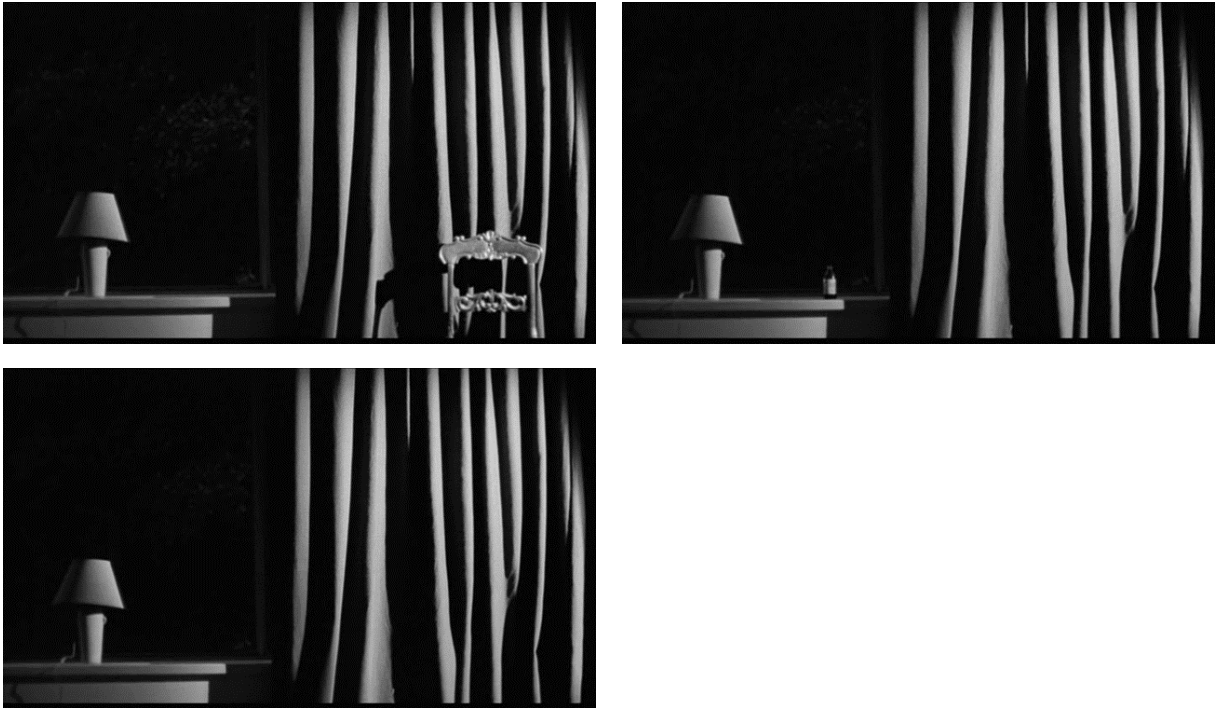


FIGURA 8 – Sequência em que a composição dos objetos em cena é questionada pela voz over sobre a “realidade” do espaço ou sua interferência em busca do “quadro perfeito”.

Fonte: fotogramas do filme *Santiago* (João Moreira Salles, 2006)

Estas imagens acima (FIG. 8) revelam o olhar de desconfiança sobre o material bruto que o diretor propõe. Certamente, não figurariam as três juntas no projeto original. Delas, uma seria eleita, as outras descartadas. Mas qual? O abajur e a cadeira? O abajur com a garrafinha? Só o abajur? O objeto, neste caso, pouco importa. Interessa a *mise-en-scène* que deflagra o próprio “pôr em cena”, a imagem que nasce do “tratamento criativo” e, nem por isso, é menos documental. A sequência põe em evidência o fazer filmico, documenta os procedimentos do filme e, com isso, nos faz questionar o grau de intervenções que uma imagem pode ser submetida.

Por fim, como última categoria de análise propusemos avaliar o antecampo como instrumento metanarrativo. Tomaremos esse recurso como uma espécie de fora-de-campo mais radical, que “nem sempre pertence ao mesmo espaço ficcional do campo” (AUMONT, 2004, p. 41). Segundo André Brasil, o antecampo seria esta forma particular de extracampo, atrás da câmera, que abriga o diretor e sua equipe, “um espaço ético que não deixa de ser recurso estilístico e recurso estilístico que não deixa de ser espaço ético” (2013, p. 578).

No documentário, precisamente, a aparição do antecampo é historicamente movida por ao menos duas demandas: de um lado, a abertura ao dialogismo (no compartilhamento dos sujeitos e na tentativa de aproximação); de outro, a reflexividade crítica (os impasses, as cisões, os entraves dessa aproximação), explica Brasil (2013, p. 582). O autor ainda lembra que, ao

adentrarem na cena, os sujeitos que habitam o antecampo, de certo modo, ficcionalizam-se e passam a compor o espaço da representação. Por outro lado, em decorrência de tal gesto, a representação é fendida e passa a “abrigar, processualmente, uma relação de mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre mundo vivido (extradieético) e mundo filmico (dieético)” (BRASIL, 2013, p. 579).

O antecampo é a todo momento, e sob diferentes formas, convocado em *Santiago*. Já no começo do filme o diretor expõe um pequeno fragmento em que aparece ao lado de seu personagem. Na imagem congelada, não vemos o rosto de Salles, que aparece de costas para a câmera, tampouco o de Santiago, que fica posicionado atrás do diretor, mas os dois dividem a mesma *mise-en-scène*. De todo o material, o narrador pontua que esta é uma das duas únicas imagens em que os dois aparecem juntos (FIG. 9).



Figura 9 – João Moreira Salles (de costas) conversa com seu personagem, Santiago (ao fundo). A imagem é apresentada no filme com um ligeiro gesticular dos braços do diretor que se fixa em um frame por alguns segundos. Sobre a imagem congelada, Salles comenta o início de um novo relacionamento entre eles, agora como diretor e personagem.

Fonte: fotogramas do filme *Santiago* (João Moreira Salles, 2006).

A cena poderia sugerir uma simbiose entre os dois personagens, sentados, ao mesmo nível, um de frente para o outro, tecendo memórias que se cruzam. De fato, *Santiago* traz as lembranças do personagem-título, as experiências vividas por ele, mas o filme documenta antes a história da família Salles, sobretudo aquela vivida no casarão imponente que personifica o banqueiro, embaixador e patriarca da família: Walther Moreira Salles. Seria inocente pensar essa simbiose como uma associação mutuamente nivelada para os dois personagens. A relação de classes se inscreve nas imagens e o antecampo expõe essa hierarquia.

Não é à toa que a primeira palavra do diretor que surge do antecampo é um “inequívoco não”, como destaca Feldman (2007, p. 01). A negativa atesta a figura do diretor, quem controla os caminhos do filme. A recusa em aceitar o depoimento de Santiago, da forma como ele sugeria estará, de alguma maneira, em todo o filme, ainda que implícita.

O “não” revela a relação diretor/personagem tal como outros imperativos que emergem ao longo do filme: “vai”, “deixa rolar”, “a gente está filmando, vai”, “fala Santiago [...] fala para mim”, “fala isso pra gente”. A palavra de ordem, na hierarquia do cinema, vem do diretor e o filme faz emergir essa tessitura das relações. Não é de surpreender que, ao examinar o material bruto, Salles deflagre a relação servilista de Santiago. “Desde o início, havia uma ambiguidade insuperável entre nós que explica o desconforto de Santiago”, diz a narração. E continua: “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”.

No mea-culpa de Salles está a metanarrativa tanto em sua perspectiva formal quanto política, retomando a análise sugerida por Nichols. Ao mesmo tempo que ele coloca em crise aquilo que é posto em cena, ciente da construção das imagens do cinema, ele “enquadra” o seu próprio enquadramento, expõe os códigos sociais, em uma consciência das imagens do mundo. Um gesto franco, mas que não deixa de ser estratégico, observa Ilana Feldman. “Afinal, toda impiedosa autocrítica é uma forma de blindagem contra a crítica alheia” (FELDMAN, 2007, p. 01)

Durante todo o filme, Santiago se expressa através da câmera (para detrás da câmera), consciente de sua própria construção performática. Ele gesticula com os braços, convocando o antecampo a completar seu raciocínio, a demandar novas questões para os seus comentários. Neste ponto, André Brasil (2013, p. 580) nos lembra que, em alguns casos, “o antecampo é sugerido menos pela aparição do diretor do que pela maneira como o sujeito filmado devolve o olhar à câmera ou se dirige à equipe tornando presente, quase tangível, aquilo que não é concretamente visível”.

Uma das cenas que exemplificaria esse antecampo em sua dimensão metanarrativa se dá na ausência de imagens, de figurações de corpos, espaços e objetos. Em uma tentativa de estabelecer um diálogo entre personagem e diretor, Santiago propôs recitar um pequeno soneto no qual assinala o seu pertencimento a um grupo específico: o “núcleo de seres malditos”. A voz de Santiago é ouvida sobre uma tela preta. Salles não ligou a câmera. Possivelmente esse registro não estaria no primeiro roteiro. É resto, sobras do arquivo. Foi no processo de pensar as imagens, mais de uma década depois, que ele atentou que aquele momento interrompido

talvez fosse o mais íntimo de Santiago. Nele, o ex-mordomo consegue romper a amordaça e chama o diretor pelo nome: para ele, “Joãozinho”.

Em *Santiago*, o personagem-título foi confinado não só à *mise-en-scène* que circunscrevia o seu espaço de ação e, por vezes, conferia-lhe um segundo plano (como nas cenas em que Santiago está sentado ao fundo da cozinha e a maçaneta da porta figura em primeiro plano – FIG. 10), mas também nas regras impostas pelo diretor na época das filmagens, que ditou limites ao testemunho do personagem (Santiago, por exemplo, não podia citar os nomes dos membros da família Salles). “Joãozinho” é aquilo que atravessa a materialidade das imagens e explicita a relação assimétrica dos sujeitos estabelecidas entre o mundo fílmico (personagem e diretor) e o mundo vivido (sensível a memórias remotas do mordomo e seu outrora aprendiz mirim).



FIGURA 10 – Os enquadramentos em *Santiago* restringem o espaço do personagem, pondo-o em segundo plano na imagem.

Fonte: fotogramas do filme *Santiago* (João Moreira Salles, 2006).

Diferentemente de *Santiago*, em *No intenso agora* Salles não opera no antecampo, já que o filme é (com exceção de uma cena) todo feito com imagens de arquivos (de outros documentários, de coletivos de cinema, acervos institucionais, cinejornais, etc). É na função de escavar as imagens, que ele convoca o antecampo. Ao invés de atuar nesta forma particular do extracampo, Salles vai, pela voz *over*, questionar esse espaço.

Dos arquivos do fim da Primavera de Praga, na Tchecoslováquia em 1968, o diretor seleciona dois extratos: “Rolo 25” e “Rolo 127”, assim referidos no filme, produzidos por realizadores anônimos. Enquanto “Rolo 25” documenta os fatos, “Rolo 127” tenta construir

uma história da ocupação. Começa com as imagens dos líderes soviéticos, depois um registro da data e o local (feita em um mapa) e o desdobramento dos acontecimentos pelas imagens de TV. Diferente de “Rolo 25”, “Rolo 127” desce para a rua e tenta se aproximar da ação. São imagens tremidas e com muito zoom até o desfecho, que mostra a chegada da delegação soviética ao aeroporto. Esse epílogo volta a ser feito pela televisão de uma maneira que João Salles descreve como um “ato de resistência”. O fim da política é captado pelo simulacro das imagens no ecrã. O diretor lembra que filmes amadores como esse existiram porque a democracia não acabou da noite para o dia. “Acho que a maioria desses amadores filmou por impulso. Porque era a história acontecendo e eles eram a parte fraca. Só o que podiam fazer era prestar testemunho”, diz em voz over.

“Rolo 25” e “Rolo 127” trazem a urgência do registro, a incerteza do futuro e a insegurança do passado como vestígio. Como o “passado passa” e a memória não se fixa, as imagens assumem o papel da rememoração. Em *No intenso agora*, a voz over vasculha os restos e com os rastros tenta reelaborar o passado, por vezes ao interrogar o antecampo. Afinal, as imagens dos rolos não são impessoais, “refletem a perspectiva de alguém, uma testemunha que filma o relógio de pulso para registrar a hora dos acontecimentos”, reforça a locução. Em um dos trechos do “Rolo 127”, vemos um dos tanques da força invasora, liderada pela União Soviética, ocupando a cidade. Com cuidado para se expor, “Rolo 127” documenta da sacada de um edifício. A câmera treme ao passar para dentro do cômodo. Neste momento, alguém atravessa diante da lente. Essa é a chave que aciona o questionamento do diretor sobre o antecampo: “na mesma hora vem à cabeça a existência de uma família ou ao menos de um círculo social que agora está sob ameaça e precisa da proteção da cortina”.

Uma das cenas delatadas do filme poderia ser outro bom exemplo da convocação do antecampo nas imagens de arquivo. Salles analisou um trecho do filme *Àtê breve, espero* (*À bientôt, j'espère*, França, 1967-1968), do Chris Marker e Mario Marret. A cena, que ficou de fora da versão final do documentário, foi inserida nos materiais extras do DVD que acompanha *No intenso agora*. Marker havia sido convidado por líderes operários para ver a greve da fábrica da Rhodiaceta (Bensaçon), em março de 1967, e resolveu fazer um documentário deste encontro. Um filme pioneiro que marca o movimento de colaboração entre os cineastas franceses e a classe operária. Salles observa como o sujeito-câmera (o antecampo) afeta a forma como os trabalhadores aparecem na imagem. A presença do objeto cinematográfico no mundo do trabalho “era uma novidade e os operários dividem entre prestar atenção no líder sindical e prestar atenção na filmagem”. Sem cortes, o comentário assenta bem às imagens: a câmera fixa, posicionada atrás do representante sindical, desloca-se sobre o seu próprio eixo na horizontal

(um “chicote”) para mostrar um grupo à esquerda, concentrados no discurso, e outro à direita, que se atem ao registro e fita a câmera.

O antecampo lembra que, por trás da câmera, há um mundo vivido e que seu contexto político-social incide diretamente sobre a imagem produzida. Esse pensamento é interseccionado no filme a fim de estabelecer o cotejo entre o arquivo imagético de 68 na França e na Tchecoslováquia. Com isso, *No intenso agora* questiona o que as imagens podem dizer sobre o regime político na qual ela foi realizada só pelo enquadramento ou pela forma de registro. Um questionamento que evoca a pergunta do Marker em *O fundo do ar é vermelho*: “por que, às vezes, as imagens se põem a tremer”?

No maio francês elas foram feitas em um cenário de insurgência, mas ainda assim em uma democracia. Na Tchecoslováquia, onde a liberdade não era total, as imagens são emolduradas por frestas, cortinas e teleobjetivas. “A imagem treme. O fotógrafo se esquia de um eventual tiro ou da mirada de um soldado. Essas coisas fazem parte do registro. Dão vida ao documento”²⁵, resume Salles.

A convocação do antecampo abala o regime representativo clássico. Uma construção diferente de *Santiago*, onde o antecampo se manifesta no ato da filmagem, em *No intenso agora*, ele se expressa na montagem, na reelaboração dos arquivos. Um olhar que, ainda que não participante do registro, é situante e expõe os sujeitos que sofrem, em retorno, “os afetos do mundo” (BRASIL, 2013, p. 580).

2.4 O método acentuado

Pela análise das imagens em *Santiago* e *No intenso agora*, podemos inferir a metanarrativa não apenas como a ideia de adentrar ou revelar os mecanismos de produção do filme, do aparato cinematográfico, mas de se constituir sobre esse processo. Uma inflexão sobre si, que não só expõe, mas acentua o método. Uma narrativa centrípeta que aponta para a imagem e nos conduz a “enquadrar o enquadramento”, em um exercício de construir e desnudar. Além disso, percebemos esse metadiscurso como um indicador de um “eu-processual”, uma ferramenta que evidencia o sujeito envolto em seus dilemas, no manejo com os arquivos, nas dúvidas que ele lança às imagens e naquilo que ela lhe devolve, suas afetações.

²⁵ Entrevista concedida ao jornalista Rodrigo Fonseca disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/no-intenso-agora-queria-saber-o-que-uma-imagem-diz-sobre-o-regime-politico-em-que-foi-feita-diz-diretor>. Acesso em: 10 de maio de 2019.

Santiago foi um ponto de virada na filmografia de João Moreira Salles e deu início aos questionamentos do fazer fílmico como procedimento imanente do documentário. Uma narrativa costurada na montagem (na ilha de edição) que dobra sobre si e passa a investigar os aparatos que lhe dão forma, naquilo que Stam (2013, p.174) chama de “autoconsciência metodológica”, ou seja, sua tendência a examinar os próprios instrumentos. É esse movimento que o diretor transporta para *No intenso agora* ao combinar uma série de acontecimentos diferentes da década de 1960, a partir da experiência de sua mãe.

Pela voz over, pelos procedimentos de montagem e pela convocação do antecampo, a metanarrativa nos filmes opera como um mecanismo que conjuga duas linhas: os discursos que ressoam no filme (e reverberam internamente), expondo os processos que ali se elaboram, e as imagens (e suas confluências). Entendendo essas duas linhas não como paralelas que cortam o horizonte fílmico, mas como fios contíguos, cujos pontos de interseção dão a ver, ora mais, ora menos, o próprio pensar fílmico.

Mesmo tomando os arquivos como ponto comum, a metanarrativa que opera pelo antecampo, por sua vez, assinala a diferença da natureza das imagens nos dois documentários. Em *Santiago*, o diretor atua no antecampo, a ponto de poder compartilhar a mesma *mise-en-scène*, em *No intenso agora* só lhe cabe convocar os sujeitos pelas imagens. No ato de escavar essas imagens, ele busca compreender o testemunho imagético de quem filma, o que o enquadramento diz do espaço desse sujeito e o que o campo é capaz de revelar sobre a realidade implícita do antecampo.

Pelo cotejo entre os documentários, observamos que o jogo metanarrativo que se constitui nas obras vai além da mera exibição dos aparatos que tornam a ilusão do cinema possível para pôr em crise as questões éticas (dos dilemas, dos artificios, da opressão, das hierarquias) que sustentam a narrativa, deflagradas na suspeição das imagens como método fílmico.

3 ESCREVER E INSCREVER-SE: EXÍLIOS E RETORNOS DO “EU”

A imagem com frequência “dá mais informação sobre aquele que a recolhe e a difunde do que sobre aquele que a representa”, sentenciou certa vez o historiador francês Marc Ferro (2010, p.12-13). No filme-ensaio, precisamente, essa ação é tonificada pela figura do realizador que se funde em uma espécie de narrador-personagem no próprio fazer filmico. Essa construção pode se dar em graus de maior ou menor consciência da escrita de si. Neste último capítulo, buscaremos alinhar a escavação das imagens – em sua forma pragmática e arqueológica, que opera dentro de uma metanarrativa (que se questiona e se expõe) – com as formas de inscrição do sujeito no documentário, de modo a nos aproximar da tríade eu-imagem-mundo. A intenção é analisar como o gesto ensaístico sobre as imagens de arquivo atravessa uma escrita que vai do *eu-traço*, no qual o realizador-personagem constrói o “eu” muitas vezes de maneira não deliberada, não consentida, mediada pelo registro de uma segunda pessoa; ao *eu-performance*, uma “autobiograficção”²⁶, uma “reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória”, como resumiu Philippe Vilain acerca dos estudos de Doubrovsky (1977) (apud FIGUEIREDO, 2010, p. 92). Essas duas manifestações do “eu” nos auxiliarão a pensar a relação entre o pessoal e o político que mobiliza nosso olhar para os filmes.

Fronteira do desejo de narrar uma história sob a perspectiva do “eu” e do indizível, a escrita de si habita o que alguns pesquisadores chamam de “região do impossível”. Com frequência, depara-se com um “eu” recalcado, um “eu” inacessível, um “eu” turvo, cujas linhas dão contorno a uma face ainda indecifrável ou mesmo irreconhecível do sujeito²⁷. Ao arrastar-se para fora, a escrita de si se vê na “interseção do silêncio com a palavra, da expressão com a impossibilidade” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 20).

²⁶ O pesquisador inglês Max Saunders (2010) explora o termo no livro *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*. Segundo ele, apesar de parecer um vocábulo crítico pós-moderno, foi na verdade cunhado em 1906 em um ensaio de Stephen Reynolds (1881–1919). Para Saunders, a autobiograficção, em seu sentido amplo, representa uma “variedade de interações entre a autobiografia e a ficção” (2010, p. 216 – tradução nossa). A vantagem de usar um termo pouco explorado, assumido aqui como estratégico, é não se prender ao emaranhado teórico e ao dissenso que seus correlatos convocam, como autoficção (Doubrovsky), pacto autobiográfico (Lejeune), autofabulação (Colonna), para citar alguns exemplos. A questão maior é que ao transpor estes termos – percebidos, constituídos e problematizados dentro do campo da Literatura – para o Cinema, uma enorme brecha se observa, pois, a referencialidade do sujeito, a convocação do real, a sustentação ficcional do “eu” e a própria escrita (não só em texto, mas em som e imagem) suscitam uma nova forma de olhar para estes conceitos. Tomaremos eles, então, como base para alinhar uma percepção inicial de uma escrita de si que incorpore as discontinuidades da memória (que nos é indispensável nesta pesquisa), sem a pretensão de fundar ou refutar postulados, mas de se afastar, ainda que momentaneamente, de suas raízes para tentar entender como esse fenômeno se manifesta no documentário.

²⁷ Apesar de muitos autores, na literatura e no cinema, buscarem um eu total, de domar esse “eu” e fingir que está operando com ele de forma inteira.

Para Jean-Jacques Rousseau, a quem a Literatura titula como um dos precursores do gênero autobiográfico na modernidade por suas *Confissões* (1764-1770)²⁸, “uma pessoa é sempre muito bem retratada quando se retrata a si própria, ainda que o retrato em nada a ela se assemelhe”, (apud *ibid.*, p. 19). Essa distorção da imagem destacada por Rousseau acontece porque, estruturalmente, a escrita de si fragmenta dois tempos: um “eu-referente” (no presente) conta a experiência de um “eu-referido” (no passado), como lembra Doubrovsky (2014, p. 116). Um ato de deslocamento, pois demanda que um sujeito-narrador, inserido nessa situação, visite o tempo (pela documentação ou pela memória). Segundo, porque essa escrita expõe uma clara projeção do sujeito: um “eu-comunicante” delega a ação ao “eu-enunciador” (aquele que fala), e esse reconstitui-se “a cada momento que é evocado na própria narrativa” (BUTLER, 2017, p. 89). Terceiro, porque o “eu” é um constructo – manifestadamente intencional ou não –, por isso sua aparição é cercada de dúvidas e suas intenções, amiúde, questionadas (atreladas a um narcisismo ou à autoindulgência).

Posto que carrega as molduras político-sociais do mundo vivido (como o ponto de vista do sujeito e seu lugar de fala), a projeção de si nas imagens nunca é arbitrária. Em suas pesquisas sobre o relato em primeira pessoa, Judith Butler (2017) lembra que não há história que não seja um “conjunto de relações” ordenadas por outro “conjunto de normas” (2017, p. 18). Isto é, o primeiro passo para um relato de si pode advir de um “eu”, mas logo perceberá que esse “si mesmo” já está inserido em um contexto social que transcende sua capacidade de narração. E a razão disso é que “não há criação de si (*poiesis*) fora de um modo de subjetivação (*assujettissement*) e, portanto, não há criação de si fora das normas que orquestram as formas possíveis que o sujeito deve assumir” (*ibid.*, p.29).

No documentário, essa escrita convive no limiar do real – as asserções sobre o mundo (RAMOS, 2008), a experiência vivida – e o ficcional, ocasionado por sua própria ordenação e construção de sentido, ou seja, uma consequência do próprio gesto de escrever, ao pôr a vida em narração e plasmar a vivência em imagens (recortes da experiência enquadradas sob um certo ponto de vista). É importante ressaltar que essas duas forças coexistem de modo

²⁸ O filósofo Vladimir Safatle, na ocasião do lançamento de uma nova edição dos *Ensaio de Montaigne*, nos lembra outros expoentes do “falar de si” na literatura, a exemplo das “*Confissões*” de Santo Agostinho (354-430); os citados “*Ensaio*”, de Montaigne (1533-1592); as “*Meditações*” (1641), de Descartes; e os “*Pensamentos*”, de Pascal (1623-1662), todos antecessores de Rousseau, mas assim como ele “são exemplos da maneira como a subjetividade moderna só foi capaz de aparecer graças à consolidação de uma nova modalidade de discurso onde o mundo passa pelo interior do “si mesmo”. SAFATLE, Vladimir. Tradução de Montaigne é adequada para entender crise de identidade atual. Folha de S. Paulo, Ilustrada, São Paulo, 01 jan. 2007. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0101201118.htm>>. Acesso em 14 ago. 2020.

que não há “de um lado a vida, e de outro o dizer”. “Há, indissolavelmente, a incorporação pela narração do acontecido ao imaginário” (DAHLET, 2014, p.36).

Para compreender esse indivíduo que escreve (ou dá pistas de sua história) pelas imagens, temos que alcançar primeiro o autor-personagem que o representa (o sujeito da linguagem). Esse narrador produz, a priori, um “efeito de verdade”, na expressão tomada de empréstimo do Charaudeau (2013, p. 49). Sabemos que esse “eu” imagético contém traços de um indivíduo que desempenha um papel social. Contudo, essa verdade não deve ser confundida com uma verdade histórica: “não é verificável por parâmetros objetivos, é subjetiva pela busca da singularidade” (HERVOT, SAVIETTO, 2009, p. 34).

Partindo do princípio de que o ensaio, em si, já é uma janela por onde escapam subjetividades, tal como tentamos apontar no primeiro capítulo, a discussão adensa quando exploramos as formas de expressão do “eu” nas imagens de arquivo, outra morada da memória e, nesse sentido, outra fonte de subjetivações. Para Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, o filme-ensaio fabrica histórias que “não preexistem à filmagem, mas são produzidas por um agir do documentarista; os realizadores devem, portanto, viver uma história (sendo dela personagens), para contá-la (como cineastas)” (2008, p. 52). Logo, o sujeito já se faz personagem no próprio gesto ensaístico. É nesse movimento que ele tanto *escreve* histórias, sendo delas um autor-relator, quanto se *inscreve* através delas, como um partícipe (personagem).

Ao desnudar-se, a escrita de si deixa muitas questões: como perseguir os rastros desse “eu” que é constante exílio e retorno? De que forma esse “eu” empenha-se em um registro que entremeia o factual e a fabulação, não sendo nem um, nem o outro, mas um entrecruzar? Onde esse “eu” esbarra na alteridade e se encontra não mais em si, mas no “outro”? Ou, como sintetizou Jaime Ginzburg em sua leitura das *Passagens* de Benjamin: “o que cada um deixa de si”, afinal (2012, p.129)? Interessa-nos, com isso, investigar como o “eu” transita entre a subjetividade e a uma pretensa objetividade, uma jornada das formas de reclusão, retração ou recalque às formas volúveis de aparição, de regresso, de emersão, de um “eu” patente, ou mesmo superexposto. Esse fluxo que vai do íntimo, pessoal, doméstico ao público, social, aberto ao mundo.

Nesse sentido, entendemos que *Santiago e No intenso agora* oferecem imagens que se abrem e se fecham à compreensão de uma escrita de si: um “eu” que documenta e é atravessado pelo testemunho, pelo tempo e pela memória; que é Santiago e Elisa, um “eu” que, no reflexo, é também o “outro”; que reelabora a si mesmo, o cinema e a história na escavação dos arquivos; que decupa as camadas possíveis de sentido da imagem e lança seu olhar sobre o mundo. Um “eu” que ensaia suas reminiscências, que se faz e se nega.

Buscamos entender esse sujeito que ao falar do mordomo e da mãe (esse outro que é próximo, que rodeia o familiar), das imagens do mundo, dos arquivos de movimentos políticos e de seu próprio filme, fala de si. Pretende-se, assim, não apreender o “eu” ou reconstituí-lo no encaixe de sua escrita (missão predestinada ao fracasso), mas categorizar alguns sinais de sua aparição, naquilo que é centelha ou clarão.

3.1. Expressões do “eu” e formas de aparição: sobre as categorias de análise

A aproximação com o *corpus* permitiu, a princípio, o reconhecimento de duas categorias que convocam o “eu” pelas imagens, duas manifestações que dão face ao sujeito-narrador em *traço* e *performance*. Mas antes de avançar nas tipificações, é prudente fazer a ressalva de que, apesar das nuances e especificidades que distinguem essas aparições, elas não se configuram como polos antagônicos, não são forças contraditórias e sim expressões contíguas de um mesmo sujeito. Há uma vizinhança entre as categorias que, com frequência, dissipa qualquer marca de delimitação, não sendo uma *ou* outra, mas ambas: traço e performance. Isso porque a aparição do “eu” não é uma constante, não se fixa em uma única feição, ao contrário, é cambiante, um estado de passagem, um permanente “transitar entre” formas de emersão e submersão. Observamos, no contato com as imagens, que além de analisar as manifestações do “eu” seria inevitável entender esse momento de dilatação. Passamos a examinar o “eu” não só em seu lampejo (um retrato de sua expressão), mas também no pulsar, no movimento de contrair e expandir essa expressão.

Partimos, então, de um certo desejo do sujeito de se inscrever no filme, comum em obras que trazem elementos autobiográficos como *Santiago* e *No intenso agora*, para construir a categoria do *eu-performance*. A performance aqui se afasta da noção de desempenho ou mera atuação para uma projeção do “eu” com as imagens, de um corpo que se elabora pelo cinema, como veremos logo adiante. Performar, como nos lembra Diana Klinger, implica uma “dramatização de si”, um sujeito duplo que circula entre representações (pessoa e personagem), um processo que ao mesmo tempo revela o sujeito e nos faz questionar sua aparição, ou seja, “expõe a subjetividade e a escritura como processos de construção” (2008, p.25-26).

No cotejo dos documentários, identificamos ainda um outro “eu”, que também lança o sujeito em elaboração, mas que o toca em outro viés. O desenho desta segunda categoria, de um *eu-traço*, se realiza na contingência. Uma forma incidental, que não se controla nem se consegue prever. Em razão disso, recorreremos com frequência ao verbo escapar para dizer de sua manifestação: o traço é aquilo evade. É um vestígio que remanesce do sujeito, um rastro,

uma marca de sua passagem, uma forma que se dá pelo contorno, pela sugestão e até pela ausência. A noção de traço cunhada nesta pesquisa advém da tese de Lúcia Castello-Branco, que o relaciona com a memória, uma aproximação que se faz valiosa ao desenvolvimento do nosso estudo. Para a autora, a imagem “é sempre um ‘era’, é sempre um passado que ressurge e que, no entanto, só é resgatada na instância presente” (1990, p.57), tal como o processo mnemônico. A memória é senão traço do passado.

Temos, assim, o *eu-performance* e o *eu-traço* como duas categorias que resultam deste corpo a corpo com as imagens em *Santiago* e *No intenso agora*; na leitura de cada um dos filmes e no atrito entre eles. Ambas traduzem o que chamamos de uma expressão do “eu”, como ponto comum, mas se distinguem, sobretudo, por uma certa intenção ou consciência da escrita de si, ao ponto que o traço é aquilo que escapa e a performance uma visada do sujeito.

Entendemos que pela semiologia toda imagem é traço de algo, é um signo indicador. No limite, o “eu” é sempre um índice, ele nunca é um inteiro. Contudo, propomos aqui uma distinção atravessada por uma intencionalidade do sujeito que coloca o “eu” como uma variável, no qual a performance não chega a se opor completamente ao traço. Temos consciência de que a imagem é sempre um “isso foi”, mas existe um gesto intencional do sujeito de querer dizer algo, um movimento de caráter orientado. Isso se faz oportuno para perceber que o “eu” se expressa tanto por um desejo do sujeito de se pôr em imagem quanto por sua incapacidade de apreendê-la (uma vez que as imagens transcendem qualquer intenção).

De posse destas duas categorias, buscamos destrinchá-las a fim de perceber suas modulações. Avistamos, ao passar as imagens pela peneira, duas subcategorias possíveis para o “eu” que performa: uma *performance autorretratada*, para dizer da autoanálise do sujeito e dos modos em que ele convoca a si próprio nas imagens, e uma *performance inferencial*, uma confissão sobre o mundo, uma guinada para aquilo que o cerca. Esse mesmo exercício de crivar as imagens apontou outras duas subcategorias do “eu” quando traço: o *traço-etéreo*, que semelhante ao fluído químico é volátil e sua manifestação vaporiza com facilidade, e o *traço-reflexivo*, cuja face se faz ver no outro, na alteridade. Se *eu-performance* e o *eu-traço* são as expressões do “eu” no filme, a performance autorretratada, a performance inferencial, o traço-etéreo e o traço-reflexivo são formas possíveis de manifestação.

A partir da organização dessas categorias, identificamos que nos documentários do *corpus* o sujeito se faz no comentário do diretor, na montagem, na inserção dos arquivos de família, no antecampo, ao postar-se diante da câmera, na incidência do fora de campo – procedimentos já tratados nos capítulos anteriores, que retornam adensados nas modulações de si –, no testemunho da experiência vivida, nas reminiscências, no trato com o mundo e no

próprio fazer cinema (impulsionados por uma ação metanarrativa, como propusemos anteriormente). Todas essas instâncias funcionam para nós como miradouros que permitem avistar o “eu” no horizonte filmico e serão convocadas no desenrolar deste capítulo.

3.2 Eu-traço: entre resquícios e a interpelação do outro

Como um resíduo, o eu-traço é uma espécie de resto que escapa ao diretor no fazer filmico. Ao evadir-se, ele ajuda a pôr em análise este narrador-personagem. É uma impressão que contamina as imagens, um traço autobiográfico que escapa à escrita.

Em sua tese, Lucia Castello Branco recorda a observação de Freud [1925(1924)] sobre “bloco mágico”, uma espécie de prancha que em contato com um objeto pontiagudo deixa visíveis as incisões feitas sobre a superfície, mas quando a folha de celuloide é levantada, a escrita desaparece, permitindo novas inscrições. Freud verifica que, apesar dos traços sumirem do papel, as incisões são indeléveis e permanecem marcadas no objeto.

As anotações sobre o “bloco mágico” freudiano aproximam a noção de traço com os rastros de Benjamin. Ambos são fugidios e encontram-se encobertos, são sinais que precisam ser escavados. A tarefa do arqueólogo, a quem Freud parecia com a do analista, é a de “completar aquilo que foi esquecido a partir dos traços que deixou atrás de si ou, mais corretamente, construí-lo” (FREUD apud CATELLO-BRANCO, 1990, p 65). Esse completar, porém, nunca se dará por inteiro. É um remontar com as peças possíveis, uma reconstrução por meio da suplementação (FREUD apud ibid. p.66).

O traço é o que resta do vivido e por isso encontra ecos na ideia da escrita de si como uma narrativa mnemônica.

Inscrito nesse absurdo projeto de captura/invenção do vivido, o sujeito inventará a si próprio como sujeito de linguagem, como sujeito de memória. Também ele se reduzirá a um traço, a um signo virtual (ou um significante vazio, na acepção lacaniana), a ser apenas precária e momentaneamente preenchido na instância discursiva. E talvez seja exatamente por essa via - pensando a inscrição do sujeito enquanto traço de memória e de linguagem - que se possa enveredar pela complexa questão da especificidade do discurso memorialista. (CATELLO-BRANCO, 1990, p.65).

É nessa forma precária que a escrita de si, por vezes, encontra espaço para se (re)elaborar, um lugar de falta e permanência. Revela-se aí um eu-traço sob uma aparência fugaz, um relâmpago da expressão do “eu”, uma inscrição fracionada, inacabada, que evidencia as discontinuidades do sujeito. Enquanto escrita, o traço é sinal da incapacidade de captar o

real e, talvez por isso, sua forma mais próxima, ele também “descontínuo, estilhaçado, incompleto” (CATELLO-BRANCO, 1990, p. 98).

O traço está mais para conjecturas do que afirmações do sujeito que grafa. Dizemos que o “eu” se manifesta como um traço quando ganha formas pouco conscientes e anamórficas, que flutuam na escrita de si, um *traço-etéreo*; mas também nas formas de aparição que se constituem em uma relação de alteridade (natural às imagens documentais). Se o documentário é um ponto de vista sobre o mundo, o fato de o documentarista lançar seu olhar já se faz em relação a um outro (como pessoa, comunidade, mundo vivido ou a própria imagem). Sob a forma desse *traço-reflexivo*, ou mesmo *refratário*, a captura do “eu” tampouco se procede de maneira simples, uma vez que ainda é uma forma de escape, uma projeção em uma cortina de névoa, traço feito em uma superfície irregular.

Na escrita de si, o reflexo do “eu” a partir do outro apresenta distorções tal como a imagem de um sujeito em águas agitadas pelo arremesso de uma pedra. Não é um reflexo total, completamente fidedigno, mas estão ali indícios que podem ser reconhecidos e que conectam aquela imagem, ainda que em oscilações constantes, ao sujeito que encara o espelho d’água.

Como lembra Nízia Villaça (1999), as formas de análise do “eu” vem sendo rediscutidas para além de uma relação entre um “fora” e um “dentro”, de uma tradução da individualidade ou de um “valor de verdade”. Uma forma de entendimento “que sabe que dizer ‘eu sou’ é um substituto para a compreensão, talvez devastadora, da errância, da ex-centricidade que o poeta nomeara ‘*je est un autre*’” (p. 09). A máxima de Rimbaud coloca o sujeito em relação: o “eu” só pode ser entendido na interação com o outro.

Ao inverter a sentença, porém, seria razoável questionar: o que o outro pode dizer do sujeito quando este o interpela? Esse outro é, para Butler (2017), a possibilidade da opacidade, em alguma parte, ser iluminada; de os fragmentos se encaixarem, de testemunhar o que não pode ser narrado; a possibilidade de “a história ser devolvida em uma nova forma”. Para a autora, parece ser crucial reconhecer “não só que a angustia e a opacidade do “eu” são atestadas pelo outro, mas que o outro pode se tornar o nome da nossa angustia e opacidade” (ibid. p.105).

Tanto as imagens de *Santiago* como em *No intenso agora* apontam para aquilo que Roberta Veiga (2016a) chama de uma “autobiografia não-autorizada” – um “eu” visto por seu reflexo em outrem –, no qual uma “escrita em primeira pessoa se faz mediada pela escrita sobre uma segunda pessoa” (p.48). Para a autora, quanto menos o “eu” é uma visada intencional do sujeito que se inscreve “mais chances haverá que ele surja como um eu-traço, um efeito do ato

de se pôr em obra no processo de construção filmica” (Id., 2016b, p.194). Ao observar as imagens de arquivo em *Já visto jamais visto* (2013), de Andrea Tonacci, a autora pontua que o traço opera nessas duas passagens (do visto e do ainda não visto), do que “se foi e o que é, da lembrança e da sua atualização” do passado que se desloca e sobrevive em “objetos, imagens e sensações” (2020, p. 22). Na matéria que “constitui esses territórios imaginários, entre as imagens como registro de um momento vivido, se instalam outras imagens, traços que funcionam como rastros de um passado perdido”. Por essa condição, o traço é, conclui a autora, “aquilo que aponta para a coisa, significa-a, sem fazê-la aparecer” (ibid., p. 11). Deriva de sua pesquisa a noção de eu-traço que aventamos aqui.

Como face complementar está aquilo que podemos chamar de “autobiograficção” – uma variante do conceito de autoficção cunhado por Serge Doubrovsky (1977) –, que tal como a autobiografia pressupõe “tornar-se outro em relação a si mesmo”, como disse Mikhail Bakhtin (apud FIGUEIREDO, 2010, p. 92), mas, diferente dela, propõe um recorte da história em uma narrativa que não acredita mais em “uma verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente”, como questionou Vilain em sua leitura de Doubrovsky (apud ibid.p. 92) para se permitir a uma construção incompleta, memorialista.

3.2.1 Traço-etéreo, reflexivo e refratário

Santiago começa com um movimento de aproximação (*zoom in*) sobre um porta-retratos com uma foto da entrada de uma casa. Uma grande casa. Percebe-se a opulência do espaço pelo pé-direito duplo (ressaltado pelas colunas laterais), a porta larga e dois grandes vasos, um de cada lado. A descrição em superlativos dá pistas do modo de viver naquele espaço. O movimento se repete sobre outras duas imagens, também emolduradas em porta-retratos: um quarto que aparenta abandono, com uma luz difusa que avança por uma porta entreaberta e ilumina uma cama de solteiro, e a outra foto, menos nítida, revela ao fim do movimento de aproximação uma cadeira, solitária em seu espaço. São retratos do filme malgrado. *Santiago*, de saída, já coloca a memória em elaboração ao descortinar seu passado. Nesse sentido, o prólogo opera como uma quase encenação (daquilo que seria o filme e que agora de fato é) e, de antemão, interpõe as camadas temporais: as fotos (como arquivos que, em si, apontam para o passado), as imagens na película e a montagem final.

A partir da terceira imagem, o comentário do diretor sobrepõe-se à trilha dolente para circunscrever alguns aspectos do documentário. Primeiro o tempo, “há treze anos”; segundo o espaço, “a casa em que cresci” e, juntamente, o sujeito; a voz que leva os verbos (a

ação) para a primeira pessoa do singular. Há uma afirmação do “eu” logo nas primeiras linhas que se autoriza a contar aquela história, não só por dela ter conhecimento, mas por a ela pertencer, por fazer parte. Um “eu” ciente de sua voz (que, portanto, performa, como veremos adiante) e que busca legitimar a história a ser contada.

Santiago é apresentado em uma recordação de quando João ainda era criança. A forma terna, afetiva, que o mordomo é lembrado pela voz *over* contrasta com a primeira imagem que vemos do personagem, quando ele ouve o “não” vindo do antecampo que o desautoriza a se apresentar livremente. A modulação das vozes se colocam como algo que escapa desse “eu” inscrito no filme: uma voz *off* imperativa (do passado da filmagem) e uma voz *over* condescendente (do “presente” da montagem) indiciam, pelas imagens, o amadurecimento de uma reflexão, ou autocrítica, do sujeito que escreve. No primeiro caso, o traço que fica é do diretor déspota que busca a excentricidade de seu personagem, aquilo que é exótico (o personagem de mãos postas rezando em latim no canto da cozinha). O segundo, busca a face mais humana, realoca as idiossincrasias para um sujeito que se quer aberto ao outro (o que o leva a dar atenção à enciclopédia deixada por Santiago). Esse eu-traço põe em relevo as camadas temporais e acentua que a escrita de si, por vezes, se dá entre dois tempos, dois “eus”, ao colocar em choque o “ser que fui” e o “ser que sou”.

Há um “eu” que escapa até pelos subterfúgios do filme (um texto em primeira pessoa lido por uma terceira pessoa), um “eu” que, a princípio, se queria oculto e que tenta apagar as marcas da intimidade (a mãe de João vira “a senhora” no testemunho de Santiago e o pai, “o senhor embaixador”). Como um traço-etéreo, esse “eu” se camufla na película – no passado da filmagem – e se “autodeflagra”, posteriormente, na mesa de montagem.

Essa tentativa de impessoalizar algo pessoal e dissolver o caráter íntimo pode também ser observada na única cena que Salles traz dos arquivos da família. Curiosamente, como o documentário foi todo fotografado em preto e branco, o arquivo doméstico, que precede às filmagens, é apresentado em cores. Uma demarcação do tempo que vai na contramão da montagem clássica de associar o passado em tons de cinza. O pretérito do passado em *Santiago* tem cor. O filme de família pertence ao acervo do diretor (já que o documentário não resgata nenhum arquivo do personagem que dá nome ao filme²⁹), nele vemos a família Moreira Salles em um dia de lazer (FIG. 12).

²⁹ Na época da montagem, o diretor e sua equipe cogitaram a possibilidade de incluir, no final do filme, uma imagem do arquivo da família em que Santiago aparece, mas acabaram não utilizando o material. O episódio é recordado por Salles na faixa comentada do filme.



FIGURA 12 – Fotograma do único arquivo de família utilizado em *Santiago*. Walther Moreira Salles e a esposa Elisa Gonçalves em um momento de lazer com os filhos.
Fonte: *Santiago* (João Moreira Salles, 2006).

Uma imagem da piscina em preto e branco na película de 1992 faz ponte com as imagens do mesmo espaço em época pregressa, retomada pelo material da família. Alguns segundos antes, o diretor havia apresentado parte do local. Antes apenas tratado como “casa”, no prosaico, o espaço ganha agora singularidade: a Casa da Gávea.

Salles comenta que viveu ali do nascimento até 1982 (com 20 anos) enquanto as imagens passeiam de uma externa da fachada para um salão semivazio e os detalhes da mobília. Essa sequência marca a transição de uma escrita altamente consciente de si para um traço do “eu” que se dissipa. A voz *over* suspende os comentários sobre a imagem e, na sequência, a trilha musical é interrompida. É assim que o arquivo de família é apresentado. Do que é próprio do narrador, de seu pertencimento, que faz parte da sua vivência, não há nada a ser dito. Os personagens não são apresentados, o arquivo não é datado: o silêncio também é texto. A cena da piscina é uma escrita de si que se dá pela imagem. Diz algo do indizível, de um afeto que toca o pessoal, e estabelece um regime de distanciamento e aproximação da imagem em uma escala inversamente proporcional: quanto mais Salles se aproxima da sua própria história, mais distante é o comentário da voz.

As imagens da piscina são como trincas, rachas no filme. A camada superficial se parte, algo se abre, dando a ver um pouco além da casca. Uma quebra do tempo, da estética, da voz, que produz um efeito devaneador. Uma memória construída por meio do arquivo, uma vez que, como o que o próprio diretor recorda, ele não está em campo nesta cena. São seus irmãos

que brincam na água. No entanto, é bem possível imaginar que aquele instante permeia o ordinário de sua infância, portanto algo passível de uma experiência prévia não registrada ou existente em outra forma de registro. Embora não esteja ali presente, essa imagem diz de si. Ela atesta um passado que não pode ser revivido, de encontros impossíveis, de uma esperança irrealizável, e por consequência atua em uma quimera.

No outro arquivo apresentado em cores, formando par cromático com a cena da piscina, Salles faz uma análise do filme *A roda da fortuna* (EUA, 1953). No trecho, o diretor empresta um olhar semiótico que acompanha a evolução dos passos dos personagens vividos por Fred Astaire e Cyd Charisse. De um lado, um dançarino de vaudeville e, do outro, uma bailarina clássica. O que parecia improvável, um acerto entre os dois, acontece pela dança. Essa observação da *mise-en-scène* resulta do encontro do diretor com o material. Quanto mais alheias e distantes são as imagens deste “eu-narrador” mais ele quer vasculhá-las. De modo análogo, a cena funciona quase como uma metáfora para os dois personagens do documentário, João e Santiago, que caminham em desalinho nas entrevistas e têm seu encontro no cinema.

Os arquivos de família são também o ponto de partida do diretor em *No intenso agora*. Um acervo que vagueia pela França, República Tcheca, Brasil e China. Extratos do vivido, recortes do que, para aqueles sujeitos, podem ter sido um desvio do cotidiano, do corriqueiro: um passeio, um casamento, uma criança aprendendo a andar sozinha, uma viagem ao oriente.

A primeira imagem do documentário mostra uma mulher à beira de uma estrada tendo ao fundo o Monte Saint-Michel. Não há nenhuma informação adicional. Tudo o que podemos saber é o que a imagem mostra. Há um ligeiro movimento que conduz o enquadramento do monumento para a mulher, em primeiro plano, cabisbaixa, em uma posição contemplativa. A deterioração do arquivo rapidamente consome a imagem, deixando-a com um aspecto superexposto, e a mulher aos poucos desaparece enquanto ajeita o cabelo. Em um clarão crescente, ela se desvanece pelas marcas do tempo na película até se encontrar com o *fade out* para o preto da montagem de Eduardo Scorel e Laís Lifschitz. O arquivo tem nome sugestivo: *cine mémoire*, esclarece Antonio Venancio, pesquisador do filme, em entrevista para esta dissertação. Pelas informações que acompanham o conjunto de imagens, a mulher se chama Bethânia (ou Betânia) e a filmagem data de 1968. Esse fragmento será retomado adiante, explorando outras cenas que o integram. De imediato, o diretor nada comenta deixando ao espectador o exercício de examiná-las. O segundo arquivo, traz a imagem de um casamento na Tchecoslováquia. A voz *over* surge neste momento e afirma desconhecer aquelas pessoas. Tal como o espectador experimentou na cena anterior, o narrador diz que as únicas informações

que tem advém das próprias imagens. Após o beijo dos noivos e o brinde dos convidados, Salles se atém à expressão das pessoas e ao vestuário para montar o argumento de que: (1) elas estão felizes, a considerar o semblante alegre e a participação efusiva na celebração e (2) o registro foi produzido na primavera ou no verão, a julgar pelas roupas leves em um país que faz frio. No terceiro arquivo, observamos uma mulher atravessar a rua de mãos dadas com as duas filhas ainda pequenas. Na extremidade da cena, a babá carrega a filha menor da patroa em um dos braços e com a outra mão se une ao cordão das crianças e da mãe para atravessar a rua. A cena seguinte mostra elas já no passeio. A criança que antes estava no colo agora está de pé na calçada. A pequena começa a andar, diante daquilo que pode ser o registro de seus primeiros passos pela câmera. Nesse momento, a babá sai do quadro. É só a partir deste ponto que o diretor finalmente introduz os registros da viagem de sua mãe à China, retomados de maneira pontual, mas reiteradamente ao longo de todo o documentário.

Em sua primeira visada pelo material, Salles inclui as impressões de Elisa ao desembarcar na China, publicadas em duas revistas da época. Ela fala da Guarda Vermelha, do livro de pensamentos de Mao Tsé-Tung e da fita rubra que a garantiu tratamento de turista de primeira classe. A narração só apresenta a autora daquelas imagens e das notas de viagem em um segundo momento. “Elas foram escritas por minha mãe e narram a viagem que fez à China em outubro de 1966. Na época tinha 37 anos”, explica. “As imagens são amadoras. Não foram feitas para a história, são apenas as sobras de um momento na vida”, completa. O diretor comenta que encontrou o material por acaso, 40 anos depois das filmagens. Os rolos foram achados quando ainda editava *Santiago*, mas ele não entra nesses detalhes. Elisa Gonçalves viajava com um grupo de “industriais, banqueiros e gente de sociedade” em uma viagem financiada por uma revista de arte francesa. “Tinha ido ver uma coisa e acabou por ver outra. Não o passado, mas a história em ação”, conclui a narração neste primeiro bloco de exibição dos registros, captados na fase mais acentuada da Revolução Cultural.

Salles introduz os diários visuais da mãe tentando manter o mesmo distanciamento dos arquivos anteriores, na Tchecoslováquia e no Brasil, mas a natureza das imagens na China se aproxima dele para além do seu desejo. São arquivos familiares e o registro transpassa a experiência do olhar para tocar algo íntimo. É essa constatação que, de certa forma, emerge no prólogo do filme. Há algo no fora de campo que interage e interfere no encontro com as imagens, ainda que ele se esforce para objetivá-las, seu tratamento será cortado por uma subjetividade intrínseca. Se com os primeiros arquivos a voz over atravessa na linha horizontal, a refletir sobre as imagens, nas da China o mergulho se dá na vertical e essa reflexão adentra uma escrita de si.

Adiante no filme, ao retomar os registros de maio após o calor das manifestações, Salles diz: “não me lembro da cidade assim”. As imagens são de veículos tombados e incendiados, com paralelepípedos arrancados das ruas e empilhados. As pessoas, curiosas, caminham entre as barreiras improvisadas. “Para uns, essa destruição era o preço a ser pago para derrubar uma ordem caduca, para outros era o contrário disso, uma ameaça ao estado natural das coisas”, complementa.

A pessoalidade (do primeiro extrato) e a impessoalidade (no segundo) são colocados em sucessão no documentário. Quando Salles enuncia o “eu” na escrita, dando sinais de uma guinada interior, que aproxima o sujeito que narra ao objeto filmado, ele logo se afasta por uma pretensa “objetividade”, expondo os dois lados de um mesmo fato³⁰. Mas em qual dos lados da barricada esse sujeito-narrador se encontra? Ao invés de demarcar uma posição, algo que se expressa fortemente nos filmes de militância da época, nos parece, porém, que Salles prefere traçar no entremeio, mostrando nas contradições do movimento as duas faces da moeda, atendo-se mais ao material do que à função política. Retomaremos isso à frente.

É próximo do fim que Salles entra naquilo que é mais íntimo em *No intenso agora*. Na última vez que retoma os arquivos de família, o diretor deixa de lado a leitura do diário de viagem e desvela suas impressões sobre os textos. Neste ponto, temos menos o relato e mais seu encontro com a mãe. Aqui, um traço da intimidade escapole. Ao se referir a Elisa, Salles prefere o uso de “minha mãe”. Embora empregue um pronome possessivo que, em si, já remete a uma escrita em primeira pessoa e traz consigo o universo familiar, há uma certa formalidade (no sentido de uma forma adotada e repetida no discurso) de quem sabe que se dirige publicamente. Em um dos comentários, porém, ele deixa escapar na frase um “mamãe”, algo que parece evadir-se do texto, vindo de quem escolhe tão meticulosamente as palavras³¹. Ao comparar a viagem à China com outra feita ao Japão, Elisa julgou tudo um pouco mais previsível, comenta o diretor. A planificação cerebral japonesa *versus* a chinesa, capaz de “lograr o observador incauto”. “Compreendo que *mamãe* estabelece uma hierarquia entre o surpreendente e o previsível, considerando superior o que surpreende. Ela resumiu assim essa preferência: ‘ao choque do encontro inesperado sucede a inefável emoção da forma inusitada’”, diz Salles. Ao analisar o discurso, “mamãe” assume essa forma incomum, inusitada, infrequente

³⁰ Este exercício de uma certa busca pela objetividade se assemelha com a dinâmica estabelecida em *Notícias de uma guerra particular* (1999) ao triangular a situação da violência no morro Santa Marta, no Rio de Janeiro, dando voz a cada um dos vértices: a polícia, os traficantes e os moradores. Ouvir os lados da história é uma premissa do jornalismo (não à toa Notícias... foi tão debatido dentro dos cursos de Comunicação Social), ofício este também praticado pelo diretor após a criação da revista Piauí, em 2006, onde exerce o cargo de editor fundador.

³¹ Certamente esse escape é consentido pelo diretor, que poderia alterá-lo a qualquer momento na edição. Ainda assim, é uma palavra que rasga a imagem e deixa avistar seu fundo íntimo.

no texto do documentário, uma exceção na escrita que se ergue intempestiva na narração e se sobressalta. “Mamãe” traz algo do íntimo, do ambiente doméstico, de uma relação que se estabelece antes, no lar, que remota a um passado afetivo. É uma designação sensível em um tratamento coloquial. No texto do documentário, “minha mãe” é da ordem do discurso formal, cerimonioso, “mamãe” rompe a esfera privada, vem do laço maternal, traz uma linguagem aprendida na infância e que perdura como algo que sai de dentro. É, portanto, algo que sugere uma certa espontaneidade no falar, toca a informalidade: o primeiro é endereçado ao outro, ao espectador, o segundo encontra ecos dentro de si. Vista por esse ângulo, a expressão comunga com o “Joãozinho” de *Santiago*. Um traço-etéreo da pessoalidade que se desprende do discurso e contamina a imagem – consequentemente a forma de percebermos as relações nela –, atravessada por uma vivência que antecede o registro.

Talvez seja por isso que Santiago dizia escrever seus personagens dentro de si. Uma afirmação feita por quem tem consciência de que toda escritura, como ato de projetar-se para fora, é também uma autoinscrição, algo que nos toca no mundo e que ressoa internamente. É um fora que diz muito de dentro, um “eu” que, para Bakhtin, só alcança o discurso apoiado em nós (apud DAHLET, 2014, p. 40). *Santiago* se faz, nesse sentido, em uma escrita de si colaborativa, no revérbero de Salles em seu personagem, uma construção do “eu” que se dá de maneira cruzada, no entroncamento. Quando Santiago fala de sua vivência deixa refletir algo de seu interlocutor. Essa incidência se manifesta, por exemplo, quando Salles põe em análise a atividade de copista de Santiago. Um trabalho que “não era apenas mecânico”, na medida em que ia tomando as anotações, adicionava suas observações. Não seria essa também a fórmula adotada pelo diretor para documentar seu personagem? Há uma clara aproximação do trabalho de copista com o de documentarista: ambos desaterram vidas vividas para o registro de uma história. Escrever seus personagens dentro de si é a deixa de Santiago para o seu diretor: um cinema que se quer aberto ao outro. Foi de Santiago que o Salles conheceu a história de Francesca da Rimini. É de Salles que conhecemos a história de Santiago. Como copista, todo documentarista escreve sua enciclopédia de personagens (na extensão de uma filmografia), se não na grande História, grafada com agá maiúsculo, ao menos na história pequena, no que toca o espectador.

Nesses disfarces que o “eu” assume nas imagens, o “outro” é estância certa. Um arдил que, por vezes, tem a entrevista como cúmplice. Como vestígio de uma escrita, as perguntas postas em campo são setas bidirecionais que apontam simultaneamente para os sujeitos interlocutores. É uma forma de acesso ao outro que também deflagra a participação do autor no documentário, uma inscrição que torna o “eu” patente e, indiretamente, fornece pistas

de si. Quando Salles afirma que percebeu que a história de Santiago era também a sua, uma fração dessa afirmação já se encontrava imersa nos arquivos. Havia uma escrita de si previamente esboçada em 1992 que ganha corpo (dentro de um recurso metanarrativo como vimos) na montagem de 2005/6. Isso fica evidente em trechos nos quais o diretor parte da memória de Santiago para acessar o passado de sua própria família:

– “Santiago, descreve a casa num dia de festa, como ela ficava, descreve os salões, as flores, a música, os vestidos”, pede o diretor sobre a rotina festiva da Casa da Gávea, espaço que dividia funções familiares com a política diplomática internacional.

– “E fala sobre a casa...que agora tudo mudou”. “Mudou tudo?”, pergunta, em outro momento do filme, sobre o efeito da passagem do tempo na casa e nos seus antigos moradores, tomado pela perspectiva de quem transitou naquele espaço por 30 anos.

Nos dois momentos, a Casa da Gávea figura como ponto de convergência de memórias, espaço onde Santiago e João partilham de uma experiência sensível (embora o local os abrigue de formas distintas e, conseqüentemente, os afete também de maneira distintas). Os modos de interação entre diretor e personagem são traços desse “eu” no outro que assumem formas ora reflexivas, ora refratárias.

Em *Santiago*, a interpelação se dá, igualmente, por inflexões dos sujeitos. Esse “eu” que entra em colapso na presença de um outro, como expõe Judith Butler, que “não conhece a si próprio, talvez jamais conhecerá” (2017, p.92). Esse “eu” que está na pergunta que escava o testemunho, que resgata lembranças por meio do ex-mordomo, mas também que coloca a memória em suspensão, que tenta obstruir ou desviar a reflexividade ou, ainda, que atravessa ou toca a superfície do outro de maneira distinta e, no fim, assume o que chamamos de uma forma refratária. Ao descrever as recepções na Casa da Gávea, aquele mesmo passado ornado na recordação de infância do diretor é uma memória de trabalho para Santiago, de uma jornada extensa após servir aos convidados e de ter que “suportar tudo isso”, como ele mesmo diz, até sete horas da manhã. Embora haja uma situação-gatilho comum aos dois personagens, ela manifesta a disparidade no modo como os atravessa. Essa quebra ou desvio da direção coloca uma escrita de si em elaboração, no qual a busca do “eu” se faz dentro de um discurso que se move tanto na direção de um encontro como, por vezes, deixa entrever seus desencontros.

O primeiro plano com Santiago no filme traz ele sentado ao fundo de uma pequena cozinha. Antes que a imagem apareça, portanto só com a gravação da faixa de áudio, Santiago tenta se apresentar e esboçar um pequeno depoimento que justificasse o aceite para participar do documentário, para ele algo “feito com carinho”. Ao contrário disso, lhe foi pedido que apresentasse o espaço em cena. Ironicamente, até em sua própria casa, Santiago é alocado em

seu “posto de trabalho”. Ainda que a cozinha possa ser um espaço de vazão e de uma possível construção poética para ele – ao abrigar a velha máquina Remington – sua referencialidade como janela para o mundo (um dentro que aponta para fora) não é explorada no momento da entrevista (Salles só foi dar atenção para os textos de Santiago posteriormente, quando ele lhe deixou as páginas datilografadas como herança). É Santiago que, em seu depoimento, tenta costurar aquele espaço com uma apresentação de si, uma pequena nota biográfica, algo que esclareça, ainda que vagamente, o porquê de estar naquele recinto. Afinal, seria para ele esse o cômodo que mais lhe diz na casa (como espaço de memórias)? Seria seu canto predileto a despeito da estante com a enciclopédia ou da sala cercado de suas madonas? Ou seria o lugar que cobre uma lembrança que João tem de Santiago como seu mordomo, em uma tentativa de reconduzir seu personagem ao espaço doméstico de sua memória? Como eu-traço, a aparição desse autor-personagem muitas vezes mais sugere do que atesta. Não se sustenta em uma afirmação e, sim, na dúvida. Um “eu” que paira como uma interrogação.

No primeiro *take* da filmagem, Salles pede para o personagem falar da infância. Santiago relembra do tempo que foi criado com a avó no campo, com quem aprendeu a rezar em latim. Na passagem para o segundo *take*, o diretor acrescenta um comentário que entrecruza as memórias. Salles diz que uma das suas lembranças quando criança é Santiago rezando em latim. No filme, aquilo que a princípio faz parte da história de Santiago, uma recordação de sua infância, é concatenado por uma reminiscência do diretor. Há neste ponto uma memória tecida no fio das imagens que entrelaça a lembrança do diretor sobre o testemunho do personagem. Traz do passado uma memória e a presentifica por uma experiência mediada pelo arquivo. Aqui, o gatilho para uma memória posta em imagem é a imagem que registra outra memória.

Em *No intenso agora*, ao lançar às imagens uma série de incertezas, dirigidas principalmente à mãe, Salles estabelece um questionário que, em um desvio, recai sobre si. Ao inquirir o outro, ele leva o espectador a também indagá-lo (e o faz com as suas próprias perguntas). Na imagem em que uma jovem corre nas ruas tomadas pela agitação do maio de 68 e carrega um sorriso no rosto, o diretor evoca a lembrança da mãe e questiona se ela havia experimentado a “espessura da eternidade”, a alegria das ruas. Pouco depois, ao dividir os observadores do movimento entre aqueles com a “curiosidade de ver as coisas de perto” ou a prudência de quem observava “do alto apenas” (das janelas e varandas), ele volta a colocar a mãe em xeque: de onde ela veria a história? Como traço reflexivo, esses endereçamentos espelham o próprio sujeito que indaga. A interrogação volta contra si e um “eu” fica suspenso na imagem do outro. É possível que João tenha reconhecido a felicidade das ruas? Das insurgências que convocam os sujeitos a se manifestar, das muitas que o Brasil vivenciou e

ainda inflamam, seu corpo seria o de quem testemunha no calor dos acontecimentos ou aquele que apenas assiste das sacadas?

É importante ressaltar que esse outro-mãe se constitui em um vínculo de proximidade, isto é, quando Salles fala dela é na condição de filho que ele diz, um traço do “eu”, dos muitos que constituem o sujeito, se faz presente na dialética da relação mãe e filho. Quando ele evoca a mãe não é um nome qualquer. O que se observa é um chamado que traz consigo uma relação fundadora, determinante e que, portanto, só existe com ele. Essa relação vem com toda a familiaridade, intimidade e personalidade que lhe é própria, a cada vez que no filme se evoca a mãe. É a escrita que se origina desse lugar que ele lança sobre as imagens políticas, objetivas, dos grandes acontecimentos.

A interpelação como relação fundante de uma escrita de si, como escreve Butler (2015, p.33), se dá também pelas imagens. Em *Santiago*, esse encontro com o outro acontece em dois níveis: o primeiro face a face, pela entrevista; o segundo pela imagem, na rememoração. Há um diálogo entre os dois personagens que só se dá no tempo, na reelaboração dos arquivos, e isso gera um paradoxo. Ao retomar as imagens, Salles busca se aproximar de seu personagem, algo que não pode ser mais recuperado (Santiago faleceu pouco depois das filmagens). Quando podia se aproximar, o diretor promoveu o distanciamento de seu personagem (como agente deliberado), quando não mais podia buscar essa aproximação, ele tenta fazê-la pelas imagens. Em *No intenso agora*, o encontro é mediado pelos arquivos (nos rolos amadores e no diário da mãe, no acervo e na documentação do maio de 68), naquilo que resta. Embora a interação presencial não se dê concretamente no documentário, ela recorta o olhar do diretor. Há uma convivência íntima anterior aos registros, no caso da mãe, e um imaginário coletivo, no caso dos eventos históricos, que permeia o modo de se lançar diante das imagens. Nos dois filmes-ensaio o que interpela o diretor é também um outro imagético, um outro que já não mais está lá, é uma interpelação movida pelo vazio do outro. A ausência é, nesse sentido, uma das fábricas de memórias.

Na forma de traço, essa urdidura encoberta (escondida entre dois tempos), reprimida (no silêncio de quem narra), disfarçada (na construção do outro), subentendida (no jogo de perguntas) ou oculta (no fora de campo) transpõe um “eu” às cenas que, ainda que assumam uma forma frágil, é revelador do sujeito que escreve. Por outro lado, quando efeito de um gesto deliberado, proveniente do desejo de se inscrever, vemos surgir uma outra forma de manifestação do sujeito. Antes velada, agora pulsante.

3.3 Eu-performance: a extimidade do autor-personagem

Consciente ou inconscientemente todo sujeito que escreve deixa marcas de si no ato da escrita. Quando evade e escapa ao seu domínio, este sujeito se apresenta na forma de traço, um corpo volátil. Por outro lado, quando aponta para si e se insere intencionalmente, a escrita toma aspecto do que chamamos de uma autobiograficção e o “eu” assume uma estrutura performada.

O termo autobiograficção não é novo, contudo sua utilização ainda é pouco explorada. Nos chama a atenção nele, precisamente, a capacidade de assumir uma escrita de si que se expõe e a consciência de que esta ação se dá em uma narrativa que, com frequência, recorre à memória para sua construção (para interpelar o passado). Um gesto que sinaliza de antemão a forma lacunar deste “eu”, seja pelo ato de projetar-se em imagem, de ficcionalizar-se, ou por sua forma de acesso porosa (a lembrança).

Se “nenhuma memória é completa ou fiável”, como bem sinalizou Doubrovsky (2014, p. 121), a autobiograficção afasta o fantasma da “veracidade” e do “real” que o conceito de autobiografia arrasta para se aproximar da não-linearidade e da fragmentação, que tanto caracterizam a ficção quanto a memória (uma reelaboração do passado tramada entre reminiscências e esquecimentos). Afinal, como avança o autor, as lembranças são “histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa” (ibid., p. 121-122)

Se como traço, o “eu” se inscreve por meio de uma autobiografia não-autorizada, em incisões ou marcas geradas na própria escritura, tal como o bloco observado por Freud, na autobiograficção esse “eu” parte do desejo de desvelar-se, de desnudar-se ou de se abrir para (o outro, o espectador, uma comunidade, um grupo, seus pares, o mundo ou si próprio). Há uma intenção (uma intencionalidade posta em cena ou não) de fabular a sua existência com as imagens, “um tipo de ficcionalização da própria substância da experiência vivida”, como descreveu Vicent Collona (2014, p.69).

Ao se colocar em elaboração, dizemos que o sujeito performa. A performance é o encontro desse desejo de lançar-se na escrita com a assimilação em ato dos efeitos desse gesto. Não é à toa que alguns autores, como Timothy Corrigan (2015), aproximam o ensaio de uma de uma ideia de performance. Ambos endossam uma “apresentação performativa do eu” (ibid., p.10) e uma abordagem essencialmente subjetiva.

Para não correremos risco de cair em um labirinto taxonômico, cabe sinalizar apenas algumas rotas de fuga e deixar que uma possível elucidação, ou algo próximo a isso, se dê na análise das imagens. Em síntese, a performance aqui é colocada no limiar do ser e do aparecer, “entre o vivido e o imaginado”, como sugere André Brasil (2014). A condição de não territorialidade da aparição desse “eu” o coloca em trânsito, em circulação contínua entre as formas de vida e as formas de imagem (p.133). Nesse sentido, a performance está menos atrelada a uma noção de encenação e fantasia e mais a de um corpo que se reinventa pela imagem. “Nem puramente fato, nem puramente feito, o corpo se constitui, se cria e se inventa – efetivamente – enquanto se performa, enquanto se expõe e, nessa exposição, estabelece uma relação constituinte” (ibid, p. 139).

Em sua forma de aparição, o eu-performance revela a inexistência de um modelo prévio do sujeito a quem ele possa copiar ou trair, como aponta Diana Klinger (2008) a partir de um estudo da performance na escrita de si. “Não existe original e cópia, apenas construção simultânea (no texto e na vida) de uma figura teatral – um personagem – que é o autor” (ibid, p.20). Assim, a linearidade da trajetória de vida e o caráter naturalizado que sustentam a autobiografia estouram em uma rede de possíveis ficcionais que excede o sujeito que escreve, um modo de narrar que, ao mesmo tempo em que exhibe o sujeito, questiona suas formas de aparição (ibid p.22-26).

A arte da *performance* supõe uma exposição radical de si mesmo, do sujeito enunciador, assim como do local da enunciação, a exibição dos rituais íntimos, a encenação de situações autobiográficas, a representação das identidades como um trabalho de constante restauração sempre inacabado (RAVETTI, 2002, p. 47 apud KLINGER, 2008, p.25).

Esse eu-performance vem ressaltar que a autobiograficção é também um estrato porque assume a incompletude do sujeito que escreve sobre si. Ao colocar a própria vida em elaboração e compreender que esse gesto se dá por lapsos, o eu-performance se aproxima da memória. Diana Taylor defende, em uma referência ao historiador e pesquisador do teatro Joseph Roach, que a performance “diz respeito tanto a esquecer quanto a lembrar”, assim como qualquer discurso memorialista (2013, p. 39).

Quando o “eu” performa as marcas no texto ganham relevo. Há uma maior consciência da escrita de si e o “eu” confessional se delinea. São os momentos em que autor-personagem traz à tona suas experiências, vivências, consternações, crenças e observações sobre os sujeitos e o mundo. Na forma de um *autorretrato*, o sujeito performa a própria existência *com* e *nas* imagens. Ele se insere no documentário e coloca o “eu” em elaboração a

partir desse processo em que se inscreve. “É tanto colocar a subjetividade em obra pela imagem quanto colocar a imagem em obra pela subjetividade”, assinala Roberta Veiga (2019, p.338) ao analisar o cinema ensaio de Chantal Akerman, Naomi Kawase e Agnès Varda.

Como *inferência*, esse eu que performa lança seu olhar para fora e traz a experiência para o registro. É uma escrita em primeira pessoa de sua visão do mundo (com todas as molduras que enquadram os modos desse viver). Seja em uma performance autorretratada ou em uma performance inferencial o que está posto em campo é a extimidade do sujeito, o gesto de trazer para o espaço público algo que, a princípio, pertencia ao privado, um “desvelamento da intimidade”, como aponta Colonna (2014, p. 52).

A extimidade é um neologismo cunhado por Jacques Lacan (1959-1960) para designar uma “exterioridade íntima” (2008, p.169). O termo surge em seus “seminários”, na obra *Ética da psicanálise*, ao descrever as imagens nas paredes da caverna de Altamira. Lacan se espanta que uma cavidade subterrânea com poucas condições de iluminação tenha sido escolhida para os primeiros registros da arte primitiva. Imagens essas que se configuram como prova: atestam o desejo do sujeito de se manifestar e evidenciam uma “certa possibilidade criadora” (ibid. p. 170). Esta palavra não dicionarizada ganhou, com o tempo, novos contornos³², mas retomaremos aqui em sua acepção lacaniana ampliada na visão de Jacques-Alain Miller, para quem a extimidade é uma “fratura constitutiva da intimidade” (2010, p.17). Uma posição que quebra a dicotomia interior-exterior e nos oferece uma alternativa à noção de mundo subjetivo e mundo objetivo (ANTELO, 2009, p. 61). Extimidade não seria, então, o simples contrário de intimidade como podemos supor em uma apreciação imediata, explica Miller. O “éximo” é precisamente o íntimo, o que está próximo, o interior exposto, aberto. Paradoxalmente, para o autor, “o mais íntimo está no exterior” (2010, p.14).

3.3.1 Performance autorretratada e performance inferencial

Dos modos de exposição do “eu” em *Santiago* e *No intenso agora* dois talvez se destaquem nos filmes: os arquivos de família e o comentário confessional do narrador. São cenas atreladas à experiência de Salles como um sujeito que performa e que, portanto, evidenciam o autor como um personagem do documentário. O primeiro como uma manifestação do passado trazida ao presente e a segunda em um “presente” que interpela o passado.

³² CF. SIBILIA, Paula. *Show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

Pela voz *over* Salles põe a escrita de si em visibilidade. *Santiago* começa, como apontamos, com um narrador que busca atestar sua presença na história a ser contada. Uma voz que estabelece a ordem nos arquivos (operando como um elo na montagem) e, em alguns casos, preenche as lacunas da filmagem. Ainda nas cenas iniciais, o cineasta apresenta o quarto que dividia com o irmão, Pedro, e recorda que foi a mãe a última moradora da Casa da Gávea. Ela havia se mudado cinco anos antes do início das filmagens. “Morei nessa casa desde que nasci até meus vinte anos. Morávamos eu, meus irmãos, meu pai e minha mãe”, recorda o diretor. Há um “eu” que previamente se situa no discurso. É a partir dele, do seu ponto de vista, que o documentário se estabelece, em uma demarcação posta já nas primeiras linhas.

É também dessa voz, que o diretor performa um “eu” rememorativo, um “eu” que traz à tona as recordações de Santiago cruzadas a uma lembrança pessoal. “Me lembro que, certo dia, meus pais disseram a Santiago que iam jantar fora, que ele podia fechar a casa e se recolher. Eu era menino, dormia cedo. Por volta da meia-noite acordei com uma música. Percebi que alguém tocava o piano [...]”, diz o diretor de uma noite em que foi surpreendido ao encontrar seu personagem, de fraque, sozinho no salão da casa, executando Beethoven ao piano. Ao resgatar a lembrança, esse “eu” rememorativo toma ares de um “eu” também processual, que lança em sua escrita os procedimentos (modos de fazer) e comportamentos (modos de agir), em um gesto metanarrativo. “Não sei se eu contaria a história de Beethoven no filme de 1992”, pondera ao recordar o projeto inicial. “Talvez sim, mas somente por achar que ela dizia respeito apenas a Santiago”, diz ao lembrar que originalmente o ex-mordomo seria o único personagem em realce no filme. “Hoje, sei que ela também é sobre mim”, destaca, por fim, em uma performance já ciente do autorretrato em curso nas imagens. Esse “eu” processual, ao dispor sobre o método, desponta-se no texto em um percurso autoexpositivo.

Em *Santiago*, o teor confessional é gradativo e a extimidade segue em marcha ascendente no documentário. (1) Um “eu” que busca legitimar sua “voz”, de início, e justificar sua atuação no filme. (2) Na sequência, um “eu” que ventila vivências, modestamente se lança em campo (ainda que de relance) e que testemunha sobre o fazer cinema (no ato de fazê-lo). (3) Por fim, um “eu” que partilha suas memórias, que coloca o íntimo em circulação pública e, assim, tenta se abrir ao outro.

Em um dos pontos em que extimidade é posta em cena, Salles diz:

Saí da casa da Gávea no início da minha juventude. Sem que eu percebesse, era a primeira grande mudança, o fim da infância e da adolescência, o início de outra coisa. Mais tarde e aos poucos, a juventude foi ficando para trás. Tive vontade de voltar à casa, e por isso retomei o filme. Gostaria que essa história fosse de meus pais e também de meus irmãos, Pedro, Walter e Fernando. A memória de Santiago e da casa

da Gávea é nossa. Minha mãe morreu alguns anos antes de Santiago. Meu pai morreu poucos anos depois. (SANTIAGO, 2006)

A subjetividade do autor e o seu autorretrato no documentário estão expostos nesse trecho. Salles dá identidade aos outros irmãos³³, Walter e Fernando, e revela o motivo de voltar ao filme inacabado, a partir de uma crise pessoal – uma espécie de “crise da meia idade”, já que tinha pouco mais de 40 anos quando retoma a montagem –, no desejo de reaver o que havia perdido, o que ficou para trás: a infância e os pais. *Santiago*, nesse sentido, era um modo de desaterrar o passado, uma tentativa de recuperar o irrecuperável e concluir o que ficara sem fim.

Já em *No intenso agora*, a intimidade é intermitente. Ela cessa e recomeça em intervalos descontínuos. Como em *Santiago*, é também nos minutos finais que a escrita de si tem mais realce, mas, diferente dele, ela não segue um ritmo crescente e sim erupções pontuais. Pela retomada dos arquivos de família, Salles convoca suas memórias em ao menos cinco sequências, a maioria feita com as imagens da viagem da mãe à China (essa costura será analisada adiante), mas não só. As cenas domésticas, se isoladas dos arquivos da viagem, seguem uma estrutura mais ordenada de aparição, distribuídas na montagem em três partes: no começo, logo após a cartela do título, como vimos no primeiro capítulo (FIG. 2), no meio (com pouco mais de 1h10 de filme) e no fim, único momento em que elas e as imagens na China formam um bloco ininterrupto.

É nesse ponto ao centro que Salles descreve a volta de sua família ao Brasil. Ao trazer as imagens do verão na França, período do ano em que o calor conduz muitas famílias à praia, o diretor ressalta que seria também um tempo de “retorno à normalidade” para 1968, mas seus pais não previram isso. As imagens amadoras mostram uma família em um passeio de barco, aportando para um piquenique. As crianças brincam na água e um homem diverte-se com seu cão na areia. É nesse conjunto de imagens que o diretor retoma a primeira cena do filme, na qual Bethânia aparece no Monte Saint-Michel. Um segundo conjunto de arquivos é introduzido em uma “típica recepção” francesa, com uma família trocando conversas em um jardim. É sobre estas imagens que a voz over é retomada. “Maio precipitou nossa volta temporária ao Brasil”, diz o diretor antes de explicar como foi o regresso à cidade do Rio de Janeiro. “Parece que deixamos a França de carro, cruzando a fronteira da Bélgica de onde tomamos um avião para casa. [...] Na noite do dia 24, os protestos chegaram ao bairro onde morávamos. Voltamos por medo da baderna e da revolução”. Enquanto narra isso, o filme

³³ Os três já haviam aparecido no filme anteriormente, no arquivo da família (cena da piscina), porém não há nenhuma referência direta a eles pela narração naquele momento.

introduz um arquivo da família Moreira Salles, em uma transição que provoca um efeito de falso *raccord* (FIG. 13). Esse corte aponta para uma “mudança de plano que escapa à lógica da transparência que atua na articulação”, como descreve Aumont em seu dicionário de cinema (2006, p. 115).



FIGURA 13 – Transição dos arquivos de família na França (à esquerda) para as imagens do acervo da família Moreira Salles (à direita) em um corte seco que sugere um falso *raccord*.
Fonte: *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017)

Este momento de opacidade leva ao que Gilles Deleuze (2018, p.53) chama de “dimensão do Aberto”, aquilo que escapa ao conjunto e suas partes, um “instante de atualização” nas palavras de Aumont (2006, p. 116). A criança vestida de branco correndo na grama é uma imagem onírica que destoa do momento vivido no Brasil àquela época (marcado por grandes contestações meses antes da ditadura militar decretar o Ato Institucional Nº 5). Nesse sentido, são imagens que atendem mais à memória do narrador, ainda criança, com seis anos de idade. Ele que já no começo do filme havia declarado que, diferente da “França escura” de sua lembrança, o Brasil era “luminoso”, uma terra com “bichos e sol”, diferente de lá, onde “as portas dos edifícios eram pesadas e davam para pátios escuros onde uma *concierge* fumava”. Aqui havia férias, logo, felicidade. Prevalece, assim, a voz íntima, pessoal, à voz de um narrador-historiador, de quem escava. Salles vasculha as entranhas do maio de 68 parisiense. Na conturbação do Brasil prefere não entrar e volta a atenção para seu personagem Cohn-Bendit na Sorbonne após regressar de uma viagem à Alemanha financiada pela revista *Paris Match*.

O Brasil de 1968 em *No intenso agora*, quando se aproxima de uma escrita de si, é este, de um falso *raccord*, de algo que não se firma por completo ao conjunto, que expõe os limites do diretor e de seu filme. Elisa havia se mudado com os filhos para Paris em 1964 por temer

uma represália do governo militar. Walther tinha sido ministro da Fazenda no governo de João Goulart e enviou a família para Paris, enquanto conduzia os negócios no Brasil. Voltaram em 1968, no final de maio, a tempo de acompanhar a sexta-feira sangrenta no Rio de Janeiro, como ficou conhecido os protestos do dia 21 de junho, e de ver de perto a passeata dos cem mil, que ocorreu no dia 26 do mesmo mês. Do ponto de vista da insurgência, são momentos que se aproximam do maio francês, ambos presenciados, de certa maneira, pela família do diretor, mas esse nexos não vinga no documentário. Essa relação não se estabelece e fica perdida entre a emenda, extraviada na passagem da montagem. Se o corte não abriga o contexto das imagens, há um certo aspecto formal que vincula as duas cenas. As primeiras imagens trazem pessoas se confraternizando em um jardim, entre taças e homens trajados de ternos, neste ponto Salles cita um jornalista francês para quem a “primavera foi da utopia” e o verão da “ordem e da direita”. As imagens que ilustram esta citação encontram correspondências nos arquivos da família do diretor que a sucede e essa paridade é estabelecida pela montagem. Ambas reforçam um grupo conservador que se mostra indiferente ao que é pleiteado nas ruas, temerosos que a “baderna” possa comprometer o *establishment*.

Em *Santiago*, a exposição do autor ganha prolongamento nas imagens da Casa da Gávea, uma vez que, Salles aparece em um único plano (de costas – FIG. 9, no cap. 2) e os arquivos domésticos são inseridos em apenas um ponto do filme (FIG. 12, acima). Retomada em travellings que flanam por seus salões, as imagens do casarão servem como indutoras de um “eu” que deixa avistar as marcas de sua escrita. Das fotos iniciais, que introduzem o espaço e os sujeitos que lá habitavam, ao momento em que Salles expõe o desfecho fúnebre de seus pais e de Santiago, a casa será recuperada em sete pontos ao longo do documentário, sempre apontando para o passado, para a infância do diretor.

Em *No intenso agora* os arquivos domésticos ganham força, mas são nos diários de viagem da mãe onde a performance se sobressai. Os textos foram publicados na revista *Vogue* norte-americana e em duas edições da revista *O Cruzeiro*, em 1967. Sobre os escritos, há um “eu” intencionalmente posto que fabula a mãe. Salles chama pouca atenção para as imagens. Traduz alguns cartazes e inscrições nas paredes dos edifícios chineses, mas logo se volta para os escritos, pontuado que foram todos desconsiderados no relato impresso. Em outro ponto, observou que aos poucos as impressões da revolução cultural foram ficando para trás dando espaço para o que ele chama de “encantamento”. As imagens dizem isso, passam de planos apinhados de gente e do vermelho, “excessivo” aos olhos dela, para paisagens, imagens bucólicas, lagos margeados por chorões, detalhes da arquitetura, esculturas, jardins e, claro, a Muralha da China. Contudo, esse não parece ser o caminho percorrido por Salles. Os diários

também o aponta e, talvez, de uma maneira mais ordenada, ainda mais evidente. As imagens, nesse sentido, caem como ilustração para os comentários do diretor. No gesto de aproximação e distanciamento, como vimos, Salles mais uma vez se afasta daquilo que lhe é próximo e deixa o escrutínio para os outros arquivos. A escrita se aproxima, assim, não de um aceno biográfico, um desenho concatenado de um personagem, certamente gesto rejeitado pelo diretor, mas de uma construção imaginária e até idealizada da mãe, sob os restos que testemunham uma experiência ditosa. O retrato que se tem, por fim, faz conhecer mais a face do autor do que a figura retratada.

Dos arquivos da Elisa, surgem também um eu-performado ao pinçar dos diários o que de fato comprova a hipótese de que, naquele momento, na China, ela foi feliz. Isso é posto, deliberadamente, em detrimento aos relatos em que Elisa descreve o “pesadelo” do barulho e das pessoas reunidas para ler o “Breviário” (como o grupo de amigos estrangeiros passou a chamar o Livro de Pensamentos) em uma voz que faz lembrar o “miado de um gato” ou o “odor característico do povo misturado ao cheiro de gorduras cozidas” que marcaram sua passagem por Xangai. Se as queixas com a higiene dos hotéis soam como previsíveis, Salles prefere resgatar dos relatos da mãe aquilo que lhe surpreende: o que acontece quando os “contrários se encontram”, a mãe “aberta às belezas do mundo”.

Tanto *Santiago* quanto *No intenso agora* extraem uma escrita de si da interpolação do passado com o presente. Em *Santiago*, Salles costura passado e presente buscando compreender o que se perdeu nesse intervalo temporal. Algo que fazia sentido anteriormente e que, trazido ao presente, fica em desalinho. É o que acontece com o roteiro original do documentário. Ao exhibir as páginas escritas para o projeto de 1992, o diretor usou pares opostos e seus possíveis desdobramentos (reminiscência e memória, para falar da vida, envelhecimento e obsolescência, no trato sobre a morte) para tentar organizar o material gravado. O glossário que estabelecia uma ordem para a montagem no passado, no contexto da escritura, perde seu nexos no presente, no contexto da leitura. A linha de raciocínio não se completa. Assim também é, de certa forma, o arquivo do cineasta Yasujiro Ozu, inserido no pós-crédito do filme, utilizado como se fosse uma proposta estética para justificar os enquadramentos. Na faixa comentada, porém, Salles confessa que conhecia pouco do trabalho do diretor e não se recorda de ter assistido ao *Viagem a Tóquio* (Japão, 1953)³⁴. A influência, para ele, é mais da Márcia Ramalho (quem divide com ele as entrevistas na gravação do documentário e deixou a referência nas notas de produção) do que de uma suposta cinefilia. No momento da escritura há um

³⁴ Outra dobra do tempo, uma vez que a faixa comentada foi produzida em março de 2008 e o documentário, lançado no fim de 2006.

pensamento corrente que completa os hiatos da palavra escrita, preenchendo de sentido as pistas deixadas para uma leitura futura, mas ao acessá-las no “futuro” o pensamento é senão um esforço de memória que já não satisfaz todas as brechas é, portanto, uma incompletude. A porosidade que resulta dessa escrita é um testemunho da memória.

Foi também com o tempo que Salles pode perceber que as cenas de seu personagem, sozinhas, não davam liga, eram desconexas e o encadeamento não se fechava. A montagem no documentário funciona porque a escrita de si opera. É a inscrição do autor – portanto, seu testemunho, suas recordações e asserções – que viabiliza a articulação dos fragmentos, das sequências no filme. Ele não só entrelaça as linhas do documentário, como é a própria trama, estampada na narrativa tecida. Estruturalmente, o efeito disso é que, a cada bloco, um comentário do narrador é intercalado ao filme e conduz o espectador à próxima sequência. São as vozes do autor que operam como a costura de situações tão díspares colocadas por Santiago, como as castanholas (introduzidas por uma memória de João partilhada com os irmãos) ou a passagem do relato das óperas assistidas no Teatro Colón para a dança das mãos (que a narração explica ser um exercício diário de Santiago e que aquele registro fora feito a pedido dele). Quando o diretor não faz o gancho pela voz *over*, o faz pela voz em *off* (do antecampo), exibindo o material da entrevista.

Em *No intenso agora*, Salles leva a interpolação temporal menos para uma observação de si mesmo, até por não ter vivido o registro da maioria daquelas situações. Se por um lado, se tem uma atenuação do “quem eu fui”, comparado a *Santiago*, sobrepõe-se de tal maneira um “eu” que se dá no choque com as imagens. Isso não quer dizer que o diretor não traga as memórias do seu próprio passado, como já fora exemplificado em trechos anteriores desse capítulo, mas que essa escrita mnemônica se dá no trânsito do que podemos chamar de uma micro-história, nos liames afetivos, às ilações com a História, nas relações político-sociais. Nessa dobra temporal, um “eu” se autoinscreve de maneira pungente, um “eu” que olha para o que o cerca, o afeta e que, portanto, não arranja um autorretrato, e sim uma *inferência* ou uma asserção, é um “eu” em debate com o mundo.

Ao embrenhar-se nos arquivos do maio de 68, na França, em um trajeto sobretudo pelos atos que ocorreram na capital, Salles primeiro oferece um certo ponto na história tomado pelos registros canônicos e perpétuos do evento. Posteriormente, busca escavar seu contraponto. Um gesto ciente de que toda moldura histórica tem seu extracampo. São nessas imagens pouco vistas pela documentação, esquecidas ou relegadas das páginas impressas, mesmo ocultas e invisibilidades das filmografias, que o diretor se debruça para estabelecer divergências. A desconfiança das imagens, lançadas em *Santiago*, é aqui aplicada como

proposta metodológica e o eu-inferencial opera no contraste. Um “eu” que olha o mundo fixando correlações por pares dialéticos, estabelecendo as contradições a começar pela ocupação das ruas. Salles traz para o seu ensaio a marcha a favor de De Gaulle na *Champs-Élysées*, mais numerosa (reuniu cerca de 500 mil pessoas), mas pouco documentada nos filmes da época. Uma imagem em cores, diferente de boa parte do acervo militante produzido naquele período.

Em tom claramente irônico, a voz *over* destaca que foi uma manifestação de “roupas melhores e mais caras do que as outras marchas”. “Há muito abrigo de caxemira para proteger da friagem”, observa antes de estratificar a massa que se vê na grande avenida, composta não só da alta burguesia como de “pequenos comerciantes apavorados com a anarquia, donas de casa tradicionais, meninos de família, estudantes conservadores. Todos vieram”. A caminhada ordeira, com autoridades dentro de um cordão de isolamento humano, se contrapõe às imagens do outro lado das manifestações, vistas anteriormente no documentário: barricadas, estudantes correndo, gritos de ordem, trabalhadores ocupando fábricas. As imagens visibilizam discrepâncias: de um lado, mãos que acenam um “V” com os dedos e bandeiras tricolores, do outro, punhos cerrados e gás lacrimogênio.

A estratégia dos pares dialéticos com as imagens é uma performance do sujeito que se dá pela montagem. Percebemos um “eu” na lida com os arquivos, um sujeito que toma uma posição frente as imagens em uma construção metanarrativa, tanto de quem fala sobre o que vê, de um filme sobre um filme, quanto na montagem, na relação do sujeito com as imagens a partir dos arranjos feitos no filme. Essas composições são aplicadas ao longo de *No intenso agora*. Está desde o início, quando o líder operário em Saint-Nazaire comenta a experiência dos grevistas em 1967, no que, ao seu ver, produz uma memória coletiva que ficará impressa no ano. Para o trabalhador, a singularidade daqueles dois meses de paralisação produziria um efeito que marcaria suas vidas, a despeito da rotina diária dos anos anteriores cujo tempo tem “nada a recordar”. É a experiência do “extra-ordinário” que distingue o tempo. Uma percepção aguçada e poética que De Gaulle não encontrou. Salles opõe o depoimento do trabalhador com um pronunciamento do primeiro-ministro. Nele, De Gaulle lança a esperança pacífica de uma República mais forte, longe das crises que causaram sofrimento no passado; 1968 seria, para ele, um ano “bom e digno da França”. Embora o cenário fosse favorável a essas aspirações, as previsões parecem caducas quando já sabemos do seu desfecho. Postos lado a lado soa como uma blague, mas ao menos em algo ele acertou, os jovens teriam uma participação ativa no curso do ano. Decerto não como ele esperava.

Salles procura dar a ver também aquilo que a cinematografia da época pouco documentou, a exemplo do funeral do comissário Lacroix, em Lyon. As mortes de Gilles Tautin, estudante secundarista, e do operário Pierre Beylot são lembradas pelos documentários que retratam o movimento. De Lacroix, o diretor encontrou imagens apenas em um cinejornal de província. “As exéquias do comissário René Lacroix não estão incluídas em nenhum filme canônico de maio de 68, tampouco são mostradas nas retrospectivas de aniversário do movimento”, afirma a narração. O diretor também revela os bastidores do movimento ao revirar um dos slogans que sintetizou as promessas de maio: “*sous les pavés, la plage*” (debaixo dos paralelepípedos, a praia). Salles confronta a versão dos “livros que celebram o período”, que diz ter sido criada pela inspiração de um “estudante de alma lírica”, com o que ele chama de um *brainstorming* em “uma agência de reclames de nome americanoide”, um debate entre dois publicitários que queriam mobilizar seus os companheiros.

Se por um lado a estratégia dos pares dialéticos abre a história para a pluralidade por outro, ao não se filiar a uma corrente, corre o risco de perturbar a todas, ou quase. Parece ser esse o efeito esperado. “Anarquistas gostaram do filme; marxistas-leninistas, definitivamente não; trotskistas, sim; maoístas, não”, declarou o diretor acerca da recepção do filme (SALLES; DEBS, 2018, p. 212). De certo modo, Salles se interessa mais pelas questões que circundam as manifestações do que a insurgência propriamente dita ou a sede libertária que fizeram pulsar o maio francês. Por ser uma história contada e recontada, prefere percorrer seu entorno. Opta, assim, por verter atenção ao manejo político dos meios de comunicação e seus atores; na movimentação de Cohn-Bendit; nos encontros e reuniões estudantis, principalmente fora do palco das ruas; no luto e na face de quem os chora. Atém-se, dessa maneira, mais a fumaça do que às chamas do maio de 68.

Em *Santiago* essa forma inferencial do “eu”, posta em diálogo com o mundo, é cingida pelas relações de classe. Um “eu” que se inscreve no “diário” do filme ao narrar seu percurso, que corrobora com a metanarrativa ao deflagrar o processo de produção, que assume a inabilidade de fazer o primeiro filme e, posteriormente, performa o seu *mea-culpa*. Essa fratura nas relações passa a ser elaborada na retomada dos arquivos e, na impossibilidade de pôr-se diante de seu personagem, tem seu encontro pelas imagens. Essa mediação pelo cinema conduz Salles a explorar as forças atuantes no campo, exacerbadas pelo tempo. Tem-se, assim, uma escrita de si sobre a ética das relações estabelecida nas adjacências da micro e da macro história: na microesfera, as composições e decomposições da imagem e as formas que o sujeito pode ocupar um registro, contiguamente, na esfera ampla, as marcas atravessadas pelas relações trabalhistas e a posição dos sujeitos em um estrato social. Salles constrói essa ética das relações

porque ocupa o registro e performa com os arquivos. Como diria o Didi-Huberman (2012b, p.131), se os arquivos não são montados, eles não nos dizem nada. O discurso se funda a partir do momento em que alguém os agita, dá vida a eles. Esse levante tem uma intencionalidade. É a partir desse sujeito que performa com imagens de arquivo, que constrói uma discursividade própria, que quer mostrar relações antitéticas (no sentido das antíteses, dessas diferenças) é que ele chega nas relações macro. Só há uma função política porque estas imagens estão sendo colocadas em relação.

Ao se pôr em performance nos filmes, esse “eu” figura um “ser imageante”, em uma expressão tomada de empréstimo da obra de Rose Rocha (2013) ao analisar o “homem imaginário” de Edgar Morin. Isso porque o sujeito está em constante processo de reorganização das imagens do mundo e de si, um ciclo que se configura não somente em função dos estímulos externos, mas também de uma lógica interna, operada por uma ideologia, uma cultura, uma memória. Como efeito, o que se tem por fim é um *antrophos* à luz do cinema (MORIN, 2014, p13), o documentário como expressão das singularidades do vivido e fonte de ressignificação desse viver.

CONCLUSÃO

Cena 01 – Um garoto brinca com o pai em uma grande piscina no quintal de casa. Ele tenta aprender a nadar sozinho enquanto o pai observa suas braçadas na água. As imagens são amadoras. Outras duas crianças aparecem, os três são irmãos. O caçula chora nos braços da mãe por ter sido colocado contra sua vontade na piscina. Não há som. Uma senhora com a toalha em mãos surge para resgatá-lo. Ela o leva para dentro de casa ao mesmo tempo em que a babá, no canto do jardim, ajeita o carrinho de bebê com uma das mãos e na outra segura a mamadeira de prontidão. Possivelmente, ela estava ali todo o tempo, no extracampo, acompanhando o momento de lazer da família, e talvez fugisse ao registro da câmera caso o pequeno não fosse levado para atrás de onde estava. Não é intencionada a sua presença na imagem. Ela não faz parte daquela estrutura familiar.

Cena 02 – Uma criança caminha em direção à câmera em um registro amador daquilo que pode ser seus primeiros passos. Ela sorri e tenta agarrar o objeto que a filma enquanto a babá sai de quadro. “A câmera pensa que está registrando apenas os primeiros passos de uma criança. Sem querer mostra também as relações de classe no país”. A cena volta a ser exibida e, desta vez, a voz que comenta o filme chama a atenção para a questão social inscrita na imagem, que em uma primeira apreciação pode passar desatenta ao espectador. “Quando a menina avança a babá recua. Ela não faz parte do quadro familiar e muito provavelmente sem que ninguém peça vai ocupar o fundo da cena, onde se confunde com os passantes”. “Nem sempre a gente sabe o que está filmando”.

O primeiro parágrafo descreve a única imagem utilizada por João Moreira Salles do arquivo de sua família na produção de *Santiago*. A piscina fica no casarão construído pelo ex-embaixador Walther Salles, pai do cineasta, para abrigar sua família no Rio de Janeiro (sede atual do IMS-Rio). A segunda cena integra um registro de família produzido no Brasil por volta de 1968 e aparece no começo de *No intenso agora*. Em comum, os filmes compartilham a investigação sobre a natureza das imagens e o ato de reelaborar o passado pela convocação dos arquivos. Em dissemelhança, a origem desses arquivos, por conseguinte, a aproximação (ou distanciamento) do narrador e o teor do comentário tecido no fio das imagens.

Na segunda cena, Salles atém-se às relações de poder inscritas no fotograma. É uma imagem distante de sua vivência, pertence ao um acervo de outrem. Na primeira cena não há esse posicionamento crítico, as imagens são do seu círculo familiar. “Nem sempre a gente sabe o que está filmando” é uma paráfrase feita pelo diretor, uma citação não creditada ao cineasta

francês Chris Marker, extraída do filme *O fundo do ar é vermelho* (*Le fond de l'air est rouge*, 1977)³⁵ que serve como síntese da escavação das imagens.

* * *

Ao colocar os filmes lado a lado a relação de classe se faz ainda mais notória e tem um lastro forte com o político, nisso que nós mapeamos e cercamos ao longo da dissertação e que agora, neste momento de conclusão, gostaríamos de dar ênfase e tornar mais explícito como esse gesto tem uma morada específica nos filmes, tal como nos pareceu a contraposição das duas imagens descritas acima. Há um forte aceno que o diretor faz nos arquivos pessoais (o primeiro, de seu próprio acervo e o segundo, de um arquivo de família) no qual a questão social se coloca, se faz presente e atravessa os dois filmes: na relação de Salles e Santiago (no servilismo do ex-mordomo e no tratamento severo que enclausurou o personagem) e dele com a mãe (a quem Salles estabelece pares dialéticos com China maoísta, com o engajamento das ruas, com a intensidade da experiência viva). Acreditamos ser esta a principal via de acesso a João Moreira Salles em uma escrita de si e o ponto nevrálgico da circulação entre o pessoal e o político: as afetações e o jogo de forças que se constituem em campo (na relação diretor-patrão/personagem-empregado) e no fora de campo, aquilo que embora não visível é sensível na imagem, uma força extradiagética que incide na forma de enquadrá-las (a tangencialidade da mãe nas imagens do maio de 68). Salles precisa elaborar sobre a relação de classe para se colocar. Está na gênese dessa escrita de si que quer alcançar o outro. Porém, isso nem sempre se dá de forma tranquila, sem asperezas, sem ranhuras ou isenta de críticas. São com algumas dessas problematizações que gostaríamos de arrematar este texto.

No juízo dos registros da mãe na China, Salles revela o desejo de saber “o que acontece quando os contrários de encontram?”. Para o diretor, Elisa e o país eram opostos absolutos. Ela, conservadora, muito católica e de uma família tradicional mineira³⁶. Ainda assim há o encontro, a possibilidade de estar frente a um outro antagônico e reconhecer as singularidades na diferença, aquilo do outro que tem abrigo em si, mas também compreender

³⁵ Chris Marker (1977) diz “nunca se sabe o que se filma” ao se deter sobre as imagens dos Jogos Olímpicos de Helsinque. Ele recorda os registros de Leni Riefenstahl, que pensara ter filmado um japonês quando na verdade havia filmado um coreano. O diretor reforça a frase em um momento seguinte ao se lembrar que, de modo semelhante, ao fazer o registro do campeão de salto chileno, pensava ter filmado um cavaleiro, mas filmara um putschista que se tornaria o General Mendoza da junta de Pinochet (BRASIL; FAGIOLI, 2018, p. 94).

³⁶ Íntegra da entrevista com o cineasta João Moreira Salles. *O POVO Online*. Fortaleza, 22 de jan. 2018. Notícias. Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2018/01/leia-na-integra-a-entrevista-com-o-cineasta-joao-moreira-salles.html>>. Acesso em: 12 dez. de 2019.

as condições sociais que deflagram distanciamentos. Nesse sentido, a dúvida espinhosa do diretor endereçada à mãe, outra vez, encontra ecos em si.

Retomemos as cenas com as babás. Nelas, o olhar examinador para os arquivos do mundo é subtraído quando toca os registros pessoais. São imagens que nos fazem lembrar a pesquisa de Consuelo Lins para o documentário em curta-metragem *Babás* (Brasil, 2010). Ao examinar os acervos públicos e familiares no Brasil, a diretora trouxe à tona a dificuldade de encontrar registros com empregados domésticos. “Quando aparecem é quase sempre por acaso, em meio a cenas de crianças em filmes de família”, narra a diretora. Inseridos no quadro doméstico, mas não no quadro familiar (FIG. 14).



FIGURA 14 – Compilações das cenas com as babás. A primeira, único extrato do acervo de família utilizado por João Moreira Salles em *Santiago* (referida no início do capítulo como Cena 01). A segunda é de um registro de Roberto Gribel de Carvalho, por volta de 1968 (que chamamos de cena 02 no cotejo do início do capítulo), inserida em uma espécie de prólogo do *No intenso agora*. A terceira é um arquivo da família Moreira Salles, também do *No intenso agora*, que aparece após a cartela com o título do filme. Ela é inserida minutos depois da imagem anterior, com a babá no Brasil, quando o diretor questiona o espaço que esta personagem ocupa na imagem e fora dela.

Fonte: *Santiago* (João Moreira Salles, 2006) e *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017).

Este mosaico com as babás revela o campo político das imagens e nos faz lembrar que, para alguém ocupar o espaço dentro do quadro, outro precisa estar fora desta moldura. As babás são personagens periféricas que apontam para a opressão das imagens. Elas nos conduzem ao regime de invisibilidade dos arquivos. Para isso, basta pensarmos quem em cinco décadas atrás tinha os meios para registrar sua história em vídeo, aquilo que no preâmbulo desta dissertação aventamos como uma permissibilidade de inscrição. A grosso modo, este acervo doméstico no Brasil é marcado por um recorte socioeconômico, que não deixa de ser o retrato de uma classe.

Como quadros de legibilidade, esse mosaico nos permite ver o inconsciente dos arquivos, os arranjos que dão concessão para que estas personagens figurem na imagem. Há uma distinção de um lugar de aparição e um lugar de visibilidade que se coloca em jogo pelo diretor. No arquivo de Roberto Gribel de Carvalho em *No intenso agora*, Salles busca pelo pormenor, uma possível manifestação social, de poder, cravada na imagem. Ao rerepresentar a mesma cena e pôr na narração sua leitura daquele quadro, em um gesto metanarrativo, o diretor retira a babá de um lugar de aparição, uma simples exposição em cena, para um possível espaço de visibilidade, de debate, em que ela passa a ser percebida como um agente sobre a imagem. Não é sem razão que esta é uma das passagens mais comentadas pela crítica ao tratar do filme ou até mesmo de análise para outros trabalhos acadêmicos³⁷.

Essa mesma percepção de um estado de subalternidade na imagem caberia ao arquivo de sua família em *Santiago*. Quando um de seus irmãos é retirado da piscina, a câmera desloca de eixo dando a ver o que antes era seu extracampo. Às margens da ação, na sombra, a babá esperava o término do lazer em família para voltar à sua atividade laboral de cuidar das crianças. A imagem a mostra cabisbaixa, ajeitando o carrinho de bebê. Neste momento, por um breve instante o olhar da babá encontra o “olho” da câmera. Nesta fração do tempo, que ocupa poucos frames, ela fita o aparato cinematográfico ciente de seu registro, um gesto de opacidade que quebra a aparente naturalidade dos outros personagens com o objeto em campo, mas também consciente de que este arquivo não documenta a sua história, a saber que a câmera lhe

³⁷ CF. MIGLIORIN, 2018, p. 177-178.

atravessa, pondo-a rapidamente em transparência para buscar o que lhe interessa, a ação que ocorre atrás, em segundo plano, com o filho dos patrões sendo levado aos aposentos. Aqui, não há a paráfrase do Marker que lhe dê relevo.

Pode-se dizer que foi no amadurecimento da relação com as imagens que estas incrustações ficaram mais sensíveis ao diretor. Contudo, esta mesma personagem também figura o segundo documentário, em uma cena que sucede em poucos minutos a observação da babá no Brasil. A aparição novamente é breve e só a registra porque, sem querer, ela entra em quadro para apanhar os brinquedos deixados pelas crianças, enquanto Elisa está sentada ao chão e desembrulha os presentes de Natal³⁸.

Novamente, um regime de aproximação e distanciamento é estabelecido pela natureza destes arquivos. Se a “a imagem arde em seu contato com o real”, como diria Didi-Huberman (2012a, p. 208), apontar as feridas dos outros pode ser mais fácil do que relatar as próprias dores. O choque dos contrários, que Salles tanto buscou entender no outro é imanente à constituição do “eu”, sempre atravessado por valores sociais, políticos, econômicos, ideológicos, culturais que impingem uma moldura que “precede e excede o sujeito”, como observa Judith Butler (2017, p. 29).

Salles percebe as relações de classe no arquivo anônimo da babá de 1968, reconhece também o efeito dessa estrutura com Santiago, mas nem sempre mantém essa relação crítica frente aos arquivos de sua família. A fratura desse “eu” em contato com as imagens revela a complexidade da escrita de si, ora em formas performadas, autoexpositivas, inquisidora; outrora, incapaz de enxergar a si próprio, traceja uma aparição volátil.

* * *

Conforme apontamos no terceiro capítulo, o primeiro trato com os arquivos de Elisa em *No intenso agora* se dá, pela aproximação com outros filmes de família. É pelo lado ordinário, banal, pessoal desses registros que Salles faz a emenda. São “sobras de um momento na vida”, como bem descreve, que guardam em comum o atributo de não serem “feitas para a história”. Já nesse ponto, a relação de classe surge como uma instância mediadora do olhar do diretor com os arquivos da mãe. Ele não deixa passar que era uma “viagem paga, organizada

³⁸ Esta comparação também não passa despercebida por Consuelo Lins e Diego Franco. Em sua pesquisa, os autores apontam que as imagens que Salles apresenta em *No intenso agora* do arquivo de sua família trazem inscritas as mesmas relações de classe que o arquivo da babá no Brasil, mas ele prefere não problematizá-las (2009, p.9).

por uma revista francesa de arte” com a companhia de industriais, banqueiros e “gente de sociedade”. Ela, como diletante, tinha ido ver o “passado”, mas encontrou a “história em ação”.

Ao extrair a felicidade dos arquivos do maio de 68, estampado no rosto de Cohn-Bendit e da jovem que corre nas ruas tomadas, Salles novamente convoca a mãe, a quem estende o desejo posto por um estudante, o do vigor que ganha a “espessura da eternidade”. Para ele, na China ela chegou perto. Uma tentativa de concatenar os arquivos (pessoal e político) que vai se tornando frágil. Embora um efeito possa se assemelhar nos sujeitos, da vivacidade da experiência, a envergadura do gesto os aparta: os estudantes no empenho de uma revolução, movidos pelo desejo de uma transformação que é social; Elisa na observação de um contraditório, uma contemplação que figura no pessoal.

Se tomarmos o gesto de entoar a canção de ninar *Au claire de la lune* como “único gesto de resistência política” de Elisa – contra a obrigação de exaltar o hino maoísta *O bom timoneiro* em um voo entre Pequim e Cantão –, tal como argumenta o Salles, fica difícil pender sobre a dúvida quando, adiante, ele lança em questão se a mãe seria uma observadora que acompanha a história das sacadas ou das ruas. Uma das críticas que o filme recebe toca exatamente neste ponto. Ao pessoalizar o político, a transposição torna-se frágil.

Podemos dizer que uma perspectiva é a do pessoal alcançar o político, quando no gesto de trapeiro, na escavação dos arquivos, algo da esfera privada é reelaborada pelo cineasta e, nesse processo, uma questão política se aflora, algo latente que no gesto arqueológico do diretor torna-se patente e atinge esse ponto visível (ou sensível) expondo as camadas em que se assenta (de relações de poder, de manifestação socioeconômica, de embates ideológicos, de dominações, de apagamento dos sujeitos, de invisibilidade histórica, de imposições culturais). Vemos isso na estrutura de *Santiago*, um gesto de revisar os pontos cegos do material bruto e defrontar-se com uma questão social incrustadas nas imagens (em que o político não deriva de um grande evento).

Outra perspectiva, porém, é tornar o político pessoal. Privatizá-lo no sentido de aproximar algo que é distante, que necessita de uma certa objetividade porque está na ordem da alteridade, algo incontrolável de um acontecimento que Salles tenta trazer para atender um propósito que é seu. Isto é, o político não vem da escavação do cineasta, da lida com as imagens. Ao invés de estar entranhado na história, Salles quer, nesse sentido, configurar de antemão a relação entre o político e o pessoal. É isso que Patrícia Machado e Thaís Blank (2018, p.01) vão chamar de “domesticação de imagens públicas”, o que Cezar Migliorin (2018, p.176) aponta como uma “domesticação da história que nega o acontecimento”, e Ana Paula Pacheco (2020, p.283), doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada, julga ser um “esvaziamento de

sentido histórico próprio”, onde muitos daqueles filmes militantes “queriam ser ruptura” – tanto do ponto de vista estético como do desejo de transformação social. Levar as imagens para o puro intenso não seria uma forma de esgotamento de sua força política? Em *No intenso agora*, o documentarista é criticado por alocar o movimento em uma dimensão espetacular (não à toa o filme foi associado a junho de 2013).

Embora Salles reforce que a conexão entre as imagens se dá pelo sublime, cujo denominador comum seria o encantamento/desencantamento, os arquivos estão imbuídos de uma força (expressiva na montagem) da qual o diretor não consegue se desvencilhar. Ora, se não pela questão política, o que convocaria as imagens amadoras da Tchecoslováquia no filme? Se a mãe é a instância mediadora, como ela chega (se chega) até lá? É o próprio viés político (ao incidir sobre a forma de filmar) que estabelece o confronto almejado pelo diretor para contrapor as imagens de uma democracia (ainda que em um momento de confronto) às de um regime autoritário. Como se ater apenas à ordem do sublime quando ele próprio indaga as imagens por aquilo que é político: a posição dos negros no quadro, ocupando as extremidades das imagens, e a liderança essencialmente masculina do movimento estudantil em Paris? Ou quando estar na rua ou estar em uma sacada não diz só de um lugar de observação, de uma posição espacial, mas de um posicionamento político do indivíduo.

Essa consciência social é reiteradamente projetada/procurada na mãe. Na última vez que percorre os arquivos feitos na China, Salles ressalta que ela se viu diante não só de paisagens que a encantaram, mas de “homens e mulheres cuja experiência de vida era radicalmente diferente da dela”. É impossível não associar esse aceno com as imagens de sua própria família e a relação com Santiago. Há uma instância entre o pessoal e o político que parece se consolidar como uma questão que acompanha o documentarista e que, ao se colocar, interpõe-se como um ponto de mediação na relação com as imagens, com a forma de olhar os arquivos e de interpelar os sujeitos e objetos do mundo. Trata-se da relação de classe, que diz respeito ao outro que é invisibilizado, e que Salles ao falar de si busca, por vezes, por essa visibilidade. Uma passagem quase que necessária para ele do “eu” ao outro, onde ao se colocar questiona esse lugar do outro.

Ao ensaiar a partir do material bruto, o diretor tenta expandir Santiago pelos arquivos, dá-lo um outro tratamento. Impossibilitado de um novo encontro, tem de se haver com aquilo que resta. Contudo, seria isso suficiente para libertar Santiago do lugar de subordinação a que foi submetido no momento primeiro das filmagens? Fazer o *mea-culpa* tem essa dimensão de reflexibilidade. Mas isso redime Santiago de sua subserviência frente à câmera do patrão? Do ponto de vista do filme, pode-se dizer que sim. No gesto metanarrativo,

Salles consegue deslocar esse sujeito para um ponto de visibilidade, de expressão crítica. Pela perspectiva dos arquivos, isso possivelmente não se confirma. Há de se pensar que ele tem um compromisso com as imagens que fez e do antecampo o que se observa é um diretor que queria o controle absoluto, sem deixar espaço para o imprevisto, para as intempéries, tão bem-vindas ao ensaio. Quando Salles se postou frente a Santiago o que vimos é um sujeito acuado. O diretor buscou a performance em seu personagem para se adequar ao seu roteiro, de forma que Santiago parece enclausurado pela *mise-en-scène*. Esse é um ponto crítico no documentário que a pesquisadora Mariana Souto destaca, como se a voz reparadora da montagem fosse capaz de superar “toda a negligência e o menosprezo que pesaram sobre Santiago” (2016, p. 84).

Dentro dessa força política, da vulnerabilidade desse outro (que são os empregados, como Santiago e a babá) e atravessado também por uma preocupação com a questão de classe (o lugar privilegiado de sua família), Salles precisa manifestar seu *mea-culpa*. Ele aprendeu essa reflexividade ao fazer *Santiago* e, de certo modo, estende ao *No intenso agora*, como se buscasse redimir também a mãe por estar no polo oposto ao mordomo e aos jovens estudantes e operários que fizeram o maio de 68. A pergunta que se impõe é: teria ele conseguido colocar a mãe na rua e tirar o Santiago da servilidade? Ou Santiago, apesar do *mea-culpa*, continua subserviente e a mãe uma senhora da elite?

Entendemos que ensaiar tem essa dimensão de uma subjetividade expressa, do “pensar em voz alta” que, via uma metanarrativa – como faz Salles –, transforma o pensamento em ato. No entanto, reconhecemos também que essa voz *over* controladora em *No intenso agora* depõe contra e interpõe objeções ao próprio ensaio. Não é uma voz sociológica, de certo, mas exerce autoridade para guiar o espectador incauto, que limita a liberdade de olhar para as imagens e conduz sua forma de apreendê-las. Uma voz que, por vezes, pode ser apontada como totalizante, no sentido de querer preencher todas as imagens e dizer o que delas pensa (convicto do que diz). Um discurso elaborado, no qual o diretor pratica uma teoria da imagem e, por vez, elide o próprio gesto ensaístico, que só pode se dar pelas lacunas, que só pode se erguer em um entre-imagens.

Talvez, por isso, esse gesto ensaístico se faça mais expressivo quando ele assume a impossibilidade: do resgate da memória de maneira íntegra, de uma subjetividade plena, de um passado completamente preenchido, de um “eu” inteiro. Nas imagens, isso se traduz na impraticabilidade da reparação com Santiago e no limite do dizer. Como falar da morte da mãe? Como abordar esse suicídio? É possível ser um “eu” performático ou esse “eu” só pode ser traço? O trauma está lá. Porque a escrita de si tem muito da transparência, mas também da opacidade. Salles chegou a ser questionado por não ter exposto o fim trágico da mãe no

documentário, algo que forneceria uma chave de leitura à melancolia do filme e concatenaria as imagens fúnebres com os arquivos de Elisa. Uma provocação que discordamos. Primeiro porque o suicídio está presente no filme (ainda que em uma insinuação, latente, uma camada sugestiva), como inferimos no primeiro capítulo. Segundo porque é justamente nessa forma mais opaca – do sujeito diante do que, em si, é um impasse –, que o ensaio ganha força como uma “autobiografia não-autorizada”. São os arquivos que vão preencher esse buraco de um trauma. Salles já havia convocado bastante a mãe ao longo do documentário que neste ponto, no encerramento do filme, essa relação do olhar que busca pela mãe em imagens alhures (como na estação Gaité) parece estar construída. Por que ali, então, ele se cala? Se cala diante do indizível (próprio ao trauma da perda de uma mãe que tira a própria vida), com isso, deixa para o espectador esse espaço entre as imagens, do que não é dito, mas é resíduo do vivido. Dessa forma, ao não ser capaz de trazer para as imagens o suicídio da mãe, o cineasta ensaia ao invés de forçar uma empatia e espetacularizar sua dor.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: ADORNO, W.T. *Notas de Literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003. p. 15-45.

ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

ANTELO, Raul. Subjetividade, extimidade. *Boletim de Pesquisa Nelic*, v. 9, p. 66-77, 2009. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2009v9n14p66/11638>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

ARANTES, Silvana. Após “Santiago”, Salles volta à família. *Folha de S. Paulo, Ilustrada*, São Paulo, 24 ago. 2007. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2408200707.htm>>. Acesso em: 25 out. 2019.

ARQUIVO. In: *Dicionário Michaelis*. Disponível em: <www.uol.com.br/michaelis>. Acesso em: 05 dez. 2019.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques. Lumière, “o último pintor impressionista”. In: *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 25-46.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERNADET, Jean-Claude. O modelo sociológico ou a voz do dono. In: _____. *Cineastas e imagens dos povos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 15-39.

BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: PICADO, Benjamin; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; CARDOSO FILHO, Jorge (orgs.). *Experiência estética e performance*. Salvador: Edufba, 2014, p. 131-145.

_____. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista Famecos – Mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, vol. 20, n. 3, p. 578-602, set./ dez. 2013.

_____. O ensaio, pensamento “ao vivo”. In: FURTADO, Beatriz (Org.) *Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...* Vol.I. São Paulo: Hedra, 2009a. p.19-32.

_____. Tela em branco: da origem do ensaio ao ensaio como origem. *Compós, XVIII Encontro Anual da Compós, Puc-BH, Belo Horizonte*, p. 01-14, 2009b.

BRASIL, André; FAGIOLI, Júlia. O fundo do ar é vermelho: a subterrânea matéria sensível da história. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, vol. 45, n. 50, p.79-101, jul.-dez. 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/142108>>. Acesso em: 03 abr. 2020.

BRENEZ, Nicole; CHODOROV, Pip. Cartografia do *found footage*. In: ADRIANO, Carlos. Dossiê Found Footage. *Revista Laika*, São Paulo, v. 3, n. 5, jun. 2014.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. Vida precária, vida passível de luto. In: *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 13-55.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Amar verbo intransitivo: a dialética dos olhares. In: *Sincronía*, ano 7, n. 22, março-junho, 2002.

CASTELO-BRANCO, Lúcia. A traição de Penélope: uma leitura da escrita feminina da memória. 1990. 387f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1990.

CHARAUDEAU, Patrick. Informação como discurso. In: _____. *Discurso das mídias*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 40-56.

CHINITA, Fátima. Metanarrativa cinematográfica: a ficcionalização como discurso autorial. In: *Atas do II Encontro Anual da Associação de Investigadores de Imagem em Movimento*, ed. Tiago Batista e Adriana Martins. Lisboa: AIM, 2013a, p. 40-54.

_____. *O espectador invisível: Reflexividade na óptica do espectador em Inland Empire* de David Lynch. Covilhã: Livros Labcom, 2013b. Disponível em: <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20140611-201311_fatimachinita_espectadorinvisivel.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2019.

COLLONA, Vicent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 39-66.

CORRIGAN, Timothy. O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker. Tradução Luis Carlos Borges. Campinas: Papirus, 2015, 224 p.

CURSINO, Adriana; LINS, Consuelo. O tempo de olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v.9, n. 17, p. 87-99, jan./jun. 2010.

DAHLET, Patrick. Travess(i)as da subjetividade: biografia, autobiografia e outrobiografia. In: ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira (org.). *Narrativas (auto)biográficas: literatura, discurso e teatro*. São João del-Rei: UFSJ, 2014, p. 35-62.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004, 247p.

DELEUZE, Gilles. Quadro e plano, enquadramento e decupagem. In: _____. *Cinema I – A imagem-movimento*. 1ª ed. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 29-54.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Walter Benjamin, arqueólogo e trapeiro da memória. In: *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015. p.113-139.

_____. Quando as imagens tocam o real. *Pós - Revista eletrônica do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes-UFMG*, vol. 2, n. 4, p.204-219, nov. 2012a.

_____. Imagem-arquivo ou imagem-aparência. In: *Imagens Apesar de Tudo*. Traduzido por Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012b, p. 119-154.

_____. Povos expostos, povos figurantes. *Vista – Revista de cultura visual*, n. 01, p.16-31, 2017. Disponível em: <http://vista.sopcom.pt/ficheiros/20170519-16_31.pdf>. Acesso em 10 out. 2020.

DOUBROVSKY, Serge. O ultimo eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 111-126.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. Im/Possibilidade da autobiografia. In: _____. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU / Editora PUC-Rio, 2009, p. 17-58.

ELIOT, T. S. Burnt Norton. In: _____. *Poesia*. 2ª ed. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 198-204.

SCOREL, Eduardo. Um dia há cinquenta anos – cortejo e enterro de Edson Luís. *Piauí*, São Paulo, 29 mar. 2018. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/um-dia-ha-cinquenta-anos-cortejo-e-enterro-de-edson-luis>>. Acesso em: 13 nov. 2019.

FELDMAN, Ilana. Santiago sob suspeita. *Revista Trópico*, ed. ago-set, 2007. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2907,1.shl>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

FERRO, MARC. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 244 p.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. *Revista Criação & Crítica*, n. 4, p. 91-102, 2010. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/criacaoecritica/article/download/46790/50551>>. Acesso em: 28 out. 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Memória, história e testemunho”. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. p.44-57.

_____. “Apagar os rastros, recolher os restos”. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p.27-38.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 107-132.

GONDAR, Jô. Lembrar e esquecer: desejo de memória. In: MAGALHÃES, Icléia; GONDAR, Jô (Org.). *Memória e espaço*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 35-43.

HAMBURGER, Esther Império. Fronteiras entre meios e formas em Cabra marcado para morer. *Galáxia* (São Paulo, online), n. 34, jan-abr., 2017, p. 73-84. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-2554201726905>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

HERVOT, Brigitte; SAVIETTO, Maria do Carmo. A escrita autobiográfica. In: CARLOS, Ana Maria; ESTEVES, Antonio R. (orgs.). Bauru: Canal6, 2009, p. 23-36.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 10, n. 12, p. 11-30, 2008. Disponível em: <<https://abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

LACAN, Jacques. O amor cortês em anamorfose. In: _____. *Seminário, livro 7: a ética da psicanálise 1959-1960*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 169-187.

LEANDRO, Anita. Montagem e história. Uma arqueologia das imagens da repressão. In: *Anais da Compós – 24º Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Universidade de Brasília, 2015. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/artigo_com-autoria_compos-2015-3443f24d-7f10-4aaf-857c-1441b53a7204_2837.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2020.

LIMOGES, Jean-Marc. 2005. Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain: Pour une distinction de termes trop souvent confondus. In: *Les Actes du 10e colloque étudiantin de la SESDEF*, Département d'Études françaises de l'Université de Toronto, 1-21. Toronto: SESDEF. Disponível em: <<http://french.chass.utoronto.ca/SESDEF/miroir/limoges.pdf>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

LINS, Consuelo; FRANCO, Diego. Antes de revolução: felicidade e melancolia em No intenso agora, de João Moreira Salles. In: COMPÓS, 28, 2019, PUC Rio Grande do Sul. *Anais da XXVIII Compós*. Porto Alegre: Compós, 2019, p. 01-21. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_HSTQ7AR7SG7KHRTF19DU_28_7780_22_02_2019_07_37_50.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2019.

LINS, Consuelo. O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In: *XVI Encontro Anual da Compós - GT Fotografia, Cinema e Vídeo*. Curitiba, PR, 2007. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_256.pdf>. Acesso em: 28 out. 2019.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LUKÁCS, Georg; FRUNGILLO, Mário Luiz. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. Tradução de Mário Luiz Frungillo. *Revista UFG*, v. 9, n. 4. 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48186>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

MACHADO, Arlindo. In: *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Belo Horizonte, set. 2003, 14 p. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1868450877361748090053890711836232551.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2019.

MACHADO, Patrícia Furtado; BLANK, Thais. A domesticação de imagens públicas em No intenso agora. In: Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 22, 2019, Universidade Federal de Goiânia. *Anais digitais XXII Encontro Socine*. Goiânia: Socine, 2019.

MATTOS, Carlos Alberto. Cinema de fato: anotações sobre documentário. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016, 384 p.

MESQUITA, Cláudia. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. *Galáxia* (São Paulo, Online), n. 31, p. 54-65, abr. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016124255>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

_____. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. In: *Novos estudos*, São Paulo (CEBRAP), n. 86, p. 105-118, mar. 2010.

MIGLIORIN, Cezar. No intenso agora, de João Moreira Salles ou como domesticar o acontecimento. *Revista Eco Pós – 50 anos de 1968*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 176 -184, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/16085>. Acesso em: 10 ago. 2018.

MILLER, Jacques-Alain. El objeto en el Otro. In: _____. *Extimidad: los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. 1ª ed. Tradução Nora Gonzalez. Buenos Aires: Paidós, 2010, p. 09-24.

MORIN, Edgard. O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica. 1ª ed. Tradução de Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações, 2014.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. 6ª ed. Campinas: Papyrus, 2016.

_____. The voice of documentary. In: *New challenges for documentary*. Organizado por Alan Rosenthal. Califórnia: University of California Press, 1988, p. 48-63.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Apresentação. In: _____ (org.) *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 07-20.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, ano 39, n. 37, p.10-30, 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71238>>. Acesso em: 05 set. 2020.

PACHECO, Ana Paula Sá e Souza. O fogo de palha de 1968 – o ponto de vista da montagem em *No intenso agora*. *Significação*, São Paulo, v. 47, n. 53, p. 278-296, jan-jun. 2020. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/156119/161053>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

PENAFRIA, Manuela. O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico. In: *Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM, II Ibérico*, vol. 1. Organizado por António Fidalgo e Joaquim Paulo Serra, 2004, p.185-195. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.html>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

PEREIRA, MIGUEL. Filme ensaio ou o cinema da experiência. In: Compós, XXIII Encontro Anual da Compós, 2014, Universidade Federal do Pará. *Anais...* Belém: Compós, 2014, p. 01-09.

PHILIPPE, Gilles. Entrée “Essai”. In: JARRETY, Michel (sous la direction de) *Lexique des termes littéraires*. Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 168-169. Trad. Machado, I-L. em 26.11.2019.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

RICOEUR, Paul. O testemunho. In: *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007, p. 170-192.

_____. Entre o tempo vivido e o tempo universal: o tempo histórico. In: RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, vol. 3. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997, p. 179-216.

ROCHA, Marília. O Ensaio e as Travessias do Cinema Documentário. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFMG, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VCSA6WLHMK/1/mariliariocha_dissertacao.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2020.

ROCHA, Rose de Melo. “Morin e Flusser: a teoria da imagem como aventura antropológica e matemática imaginária”. *Galáxia* – revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, n. 25, p. 74-84, jun. 2013. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/10650>>. Acesso em: 03 mar. 2017.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José Souza et al (orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. São Paulo: Edusc, 2005, Cap. 03, p.57-71.

SALLES, João Moreira; DEBS, Sylvie. Entrevista com João Moreira Salles. De *Santiago a No intenso agora*. *Cinémas d’Amérique latine* [En ligne], n. 26, p. 205-2013, 2018. Disponível em: <https://www.cinelatino.fr/sites/default/files/lesimages/joao_moreira_salles-cal_26-2018-vbd.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2020.

SAUDERS, Max. *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.

SILVA, Patrícia Rebello da. Sob o risco do ensaio: (de)formações na história do documentário. In: Compós, XXII Encontro Anual da Compós, 2013, Universidade Federal da Bahia. *Anais...* Salvador: Compós, 2013, p. 01-20.

SOUTO, Mariana. Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. 2016. 208f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Campinas: Papirus, 2013.

TAYLOR, Diana. Atos de transferência. In: _____. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural na América Latina*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 25-90.

VEIGA, Roberta Oliveira. Autobiografia “não-autorizada”: por uma experiência limiar no documentário na primeira pessoa. *Doc On-line*, n.19, p.45-59, mar. 2016. Disponível em: <http://doc.ubi.pt/19/dossier_3.pdf>. Acesso em: 10 de out. de 2018.

_____. Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase. In: HOLANDA, Karla (org.) *Mulheres de Cinema*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Numa, 2019, p. 337-356.

_____. Já visto jamais visto: devir memória ou a potência histórica na escrita de si. *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, 24 p., 2020. No prelo.

_____. Por uma política da rememoração: a potência histórica no cinema de experiência pessoal. *Contracampo – Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Niterói (RJ)*, v. 35, n. 3, p. 187-210, dez/2016b - mar/2017. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17588>>. Acesso em: 10 de out. de 2018.

VILELA, Eugénia. Do testemunho. In: *Princípios: Revista de Filosofia*, v. 19, n. 31, p.141-179, jan/jun, 2012.

VILLAÇA, Nízia. Dessubjetivação e contemporaneidade. *Logos – Comunicação e Universidade*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 10, 1º sem., p. 8-11, 1999. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14651/11123>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. 6ª ed. São Paulo: Paz & Terra, 2014.

Filmografia principal

NO intenso agora. Direção e roteiro: João Moreira Salles. Montagem: Eduardo Escorel e Laís Lifschitz. Música Original: Rodrigo Leão. Produção executiva: Maria Carlota Bruno. Pesquisa de imagens de arquivo: Antonio Venancio. Edição de som e mixagem: Denilson Campos. Coordenação de pós-produção: Marcelo Pedrazzi. Rio de Janeiro, Videofilmes, 2017. Documentário, cor, digital, 127min. Produzido por Videofilmes.

SANTIAGO. Direção e roteiro final: João Moreira Salles. Montagem: Eduardo Escorel e Livia Serpa. Produção: Maurício Andrade Ramos. Entrevistas: João Moreira Salles e Márcia Ramalho. Diretor de produção: Beto Bruno. Diretor de fotografia: Walter Carvalho. Som: Jorge Saldanha. Coordenação de produção: Raquel Zangrandi. Rio de Janeiro, Videofilmes, 2006, PB & cor, 79 min. Produzido por Videofilmes.

Filmografia complementar

A roda da fortuna (*The band wagon*, EUA, 1953, Vincente Minnelli)

Babás (Brasil, 2010, Consuelo Lins)

Cabra marcado para morrer (Brasil, 1984, Eduardo Coutinho)

Cartas da Sibéria (*Lettre de Sibérie*, França, 1958, Chris Marker)

China, o império do centro (Brasil, 1987, João Moreira Salles)

Japão, uma viagem no tempo (Brasil, 1986, João Moreira Salles)

Jogo de cena (Brasil, 2007, Eduardo Coutinho)

Notícias de uma guerra particular (Brasil, 1999, João Moreira Salles)

O fundo do ar é vermelho (*Le fond de l'air est rouge*, 1977, Chris Marker)

Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem (Brasil, 1989, João Moreira Salles)

Sem Sol (*Sans Soleil*, França, 1983, Chris Marker)

Videogramas de uma revolução (*Videogramme einer Revolution*, Alemanha, 1992, Harun Farocki e Andrei Ujicã)