
O ensaio em *Santiago* e *No intenso agora*: formas de ver e narrar os objetos do mundo¹

Rafael de Souza Barbosa²
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)³

Resumo

Mais de uma década separam os filmes *Santiago* (2006) e *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles. Apesar do distanciamento temporal, ambos compartilham o gesto ensaístico sobre as imagens de arquivo. A proposta deste artigo funda-se no cotejo entre os dois filmes, estabelecendo suas interlocuções, suas aproximações, mas também seus distanciamentos, de modo a examinar como essas imagens interpõem camadas que se abrem para uma política mnemônica que transita entre o íntimo e o social.

Palavras-chave: documentário; filme-ensaio; imagens de arquivo; João Moreira Salles.

Este trabalho se propõe a investigar o documentário de João Moreira Salles enquanto dispositivo ensaístico que coloca a memória em elaboração. Ao indagar o passado no presente, buscamos examinar como as imagens de arquivo em *Santiago* (2006) e *No intenso agora* (2017) são capazes de produzir uma política de rememoração que é tanto de cunho íntimo e afetivo quanto coletivo e político.

É notório o interesse do diretor pelo ensaio, sobretudo sobre as imagens de arquivo, presente em suas duas obras mais recentes, influenciado por cineastas como Chris Marker, Harun Farocki e seu mentor Eduardo Coutinho (que dizia não tomar as imagens como um documento inquestionável). Mas, ao verter ao ensaio, cabe-nos interrogar como o diretor exercita aquilo que ele chama de “investigação da natureza da imagem”? Ou melhor: a partir desse gesto ensaístico, que interpela o passado no presente fílmico, como as imagens de arquivo interpõem camadas temporais nos documentários e se abrem para a construção de memórias?

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; PÉCORRA, 2007, p.57). Em *Santiago*, o diretor propõe uma

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós-graduação em Artes (EBA), na linha de pesquisa em Cinema, da UFMG. E-mail: rafaelbarbosa@ufmg.br.

³ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

reflexão sobre o material bruto do filme que tentou produzir em 1992, mas que na época não foi finalizado. Ao revisitar 13 anos depois as imagens abandonadas na 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 no documentário.

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, Elisa Margarida Gonçalves, em uma viagem à China, em 1966, durante a fase inicial e manifestadamente mais forte da Revolução Cultural. Às cenas da China, somam-se imagens dos eventos de 1968 na França, na Tchecoslováquia e no Brasil, em menor medida. *No intenso agora* reúne imagens de documentários, televisão, fotografia, registros fonográficos e filmes amadores. São dezenas de arquivos postos em análise pelo diretor na tentativa de compreender como as pessoas que viveram aqueles momentos de apreensão e êxtase intensos lidaram com o cotidiano depois que o “momento sublime se foi”.

Entendemos que estudar os filmes-ensaios de João Moreira Salles é um exercício de análise tanto das formas de representação do outro quanto da escrita de si, da expedição a camadas temporais sedimentadas nas imagens de arquivo, da reapropriação do passado, da arquitetura da memória e da maneira como tudo isso é organizado (montado) em narrativas ora refratárias (filmes que interrogam filmes) ora reflexivas (filmes que se desenham na experiência de si). São essas indagações, manejadas no cotejo entre os filmes como percurso metodológico (cf. SOUTO, 2019), que nos orientam neste artigo. 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.

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, 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 filmicas” (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” (2009, 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).

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 longo 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. Nesta 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 marcou 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

na carreira da artista carioca. 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, 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*. 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 enraízam um certo gesto ensaístico em sua filmografia, na esteira 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. Salles cita Eduardo Coutinho como uma importante referência que o conduziu na compreensão do material bruto como objeto a ser questionado e da retomada das imagens de arquivo. 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 ensaio (cf. Hamburger, 2017, p. 81), 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 desconfiança, ainda que as provocações sejam alcançadas de maneiras distintas nos filmes: pela encenação, em *Jogo de Cena*, e num arranjo metanarrativo em *Santiago*.

Além de Eduardo Coutinho, 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* (*Le fond de l’air est rouge*, 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 toca 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 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.

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 hobby de copista. Conhecemos seus hábitos matinais, o exercício ou a dança com as mãos, seu traquejo com as castanholas, sua coleção de madonas, a 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 “entre-vista”, 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 os arquivos, em 2005, Salles teve que lidar com nove horas de material bruto, 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* (*The band wagon*, EUA, 1953, de Vincente Minnelli), 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). Impossibilitado de retomar as conversas, de colher outras histórias, de 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. 01). 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 temporal. 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 “extraordinária”, 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.

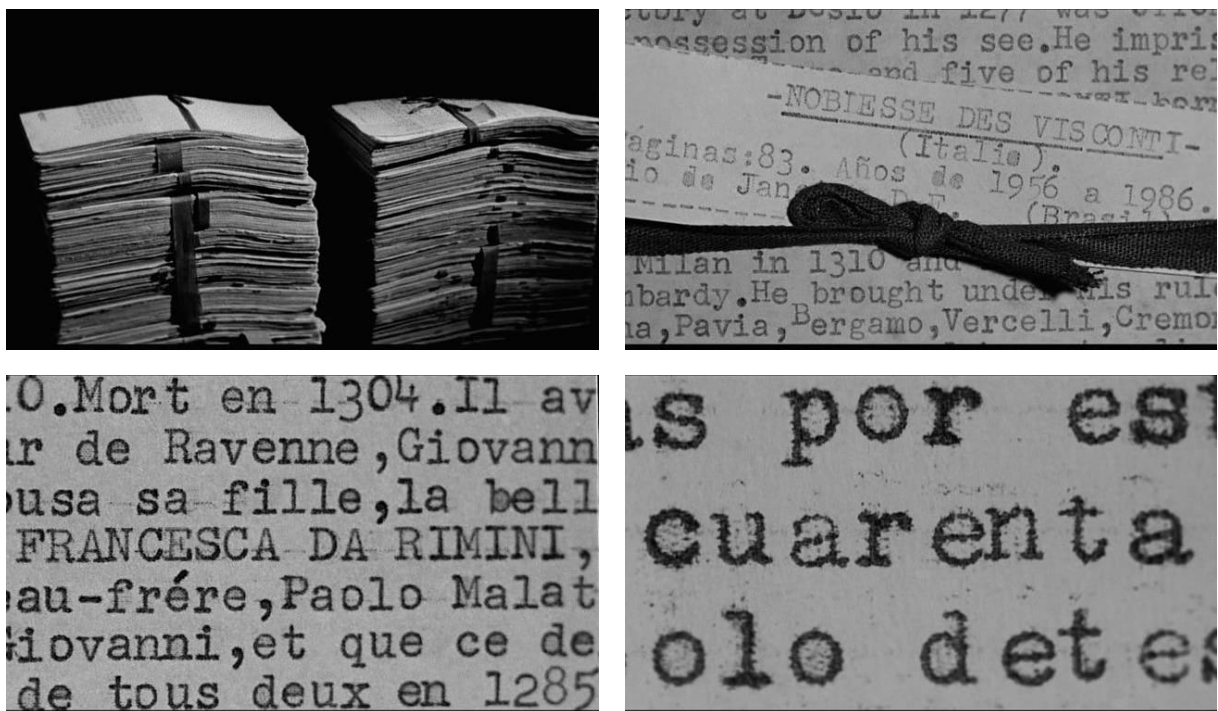


FIGURA 01 – Compilação de cenas em que a enciclopédia é retomada no documentário. Da esq. para dir. na linha superior: parte da pilha dos papéis escritos por Santiago e detalhe da organização dos temas (na imagem, a nobreza dos Visconti), com o número de páginas (83) e os anos em que ele se dedicou ao 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 embalsamamento 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

Há 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 (e na própria mãe) 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.

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 escrita 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).

Considerações finais

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 Scorel (montador dos dois filmes), na faixa comentada do *No intenso agora*, mas como um meio de elaboração (de si, do outro, do que os toca, do vivido ou do desconhecido), como dados que precisam ser montados, ressignificados,

A política das imagens nos filmes-ensaio de João Moreira Salles 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 (cf BARBOSA, 2020). 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.

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.
- BARBOSA, Rafael. Questões metanarrativas no documentário de arquivo: o ato de extrair a natureza do material pelas imagens. **Avanca | Cinema**, v. 1, p. 368-378, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.37390/ac.v0i0.49>>. Acesso em: 15 maio 2020.
- 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. Tela em branco: da origem do ensaio ao ensaio como origem. **Compós**, XVIII Encontro Anual da Compós, Puc-BH, Belo Horizonte, p. 01-14, 2009.
- CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. Tradução Luis Carlos Borges. Campinas: Papirus, 2015, 224 p.
- LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. Trabalho apresentado ao XVI **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.
- HAMBURGER, Esther Império. Fronteiras entre meios e formas em Cabra marcado para morrer. **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.

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

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.

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

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

PEREIRA, MIGUEL. Filme ensaio ou o cinema da experiência. 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.

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/mariliarocha_dissertacao.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2020.

SALLES, João Moreira; COSTA, Carlos; PÉCORÁ, Luísa. O elogio da inutilidade, ou sobre o fazer por prazer – entrevista com João Moreira Salles. **Revista Getúlio**, São Paulo, setembro 2007. N. 05, p. 55-61.

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

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. Compós, XXVIII Encontro Anual da Compós, 2019, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. **Anais...** Porto Alegre: Compós: 2019, p.01-20.

VEIGA, Roberta. 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.

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 Lúvia 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)
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)
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)