



NOS MEANDROS DO ARQUIVO E DA HISTÓRIA: (DES)CAMINHOS DA MEMÓRIA NOS FILMES-ENSAIO DE JOÃO MOREIRA SALLES (2007-2017)

VINÍCIUS ALEXANDRE ROCHA PIASSI

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA E ESPAÇOS
LINHA DE PESQUISA: LINGUAGENS, IDENTIDADES & ESPACIALIDADES

NOS MEANDROS DO ARQUIVO E DA HISTÓRIA: (DES)CAMINHOS DA MEMÓRIA
NOS FILMES-ENSAIO DE JOÃO MOREIRA SALLES (2007-2017)

VINÍCIUS ALEXANDRE ROCHA PIASSI

NATAL/ARAGUARI
2023

VINÍCIUS ALEXANDRE ROCHA PIASSI

NOS MEANDROS DO ARQUIVO E DA HISTÓRIA: (DES)CAMINHOS DA MEMÓRIA
NOS FILMES-ENSAIO DE JOÃO MOREIRA SALLES (2007-2017)

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor no Curso de Pós-Graduação em História, Área de Concentração em História e Espaços, Linha de Pesquisa Linguagens, Identidades & Espacialidades, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sob a orientação do Prof. Dr. Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior.

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes -
CCHLA

Piassi, Vinícius Alexandre Rocha.

Nos meandros do arquivo e da história : (des)caminhos da memória nos filmes-ensaio de João Moreira Salles (2007-2017) / Vinícius Alexandre Rocha Piassi. - Natal, 2023.

277 f.: il.

Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em História, Natal, RN, 2023.

Orientador: Prof. Dr. Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior.

1. Cartografia - Tese. 2. Documentário - Tese. 3. Filme-ensaio - Tese. 4. Imagem de arquivo - Tese. 5. João Moreira Salles - Tese. I. Santiago Júnior, Francisco das Chagas Fernandes. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 929Sales

VINÍCIUS ALEXANDRE ROCHA PIASSI

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor no Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, pela comissão formada pelos professores:

Prof. Dr. Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior

Prof. Dr. Druval Muniz de Albuquerque Júnior

Prof. Dr. Magno Francisco de Jesus Santos

Profa. Dra. Mônica Brincalepe Campo

Profa. Dra. Ana Maria Mauad

Natal, 20 de abril de 2023

À minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Em reconhecimento a todas e todos que me acompanharam no decorrer da minha pesquisa de doutoramento e de escrita desta tese, dirijo meus sinceros agradecimentos em nome de algumas pessoas queridas que foram, de modo especial, luz e alento nesta trajetória. Gostaria de expressar minha profunda gratidão à minha família, em especial à minha mãe, Alessandra, e à minha avó Ágnes, por sempre incentivarem os meus estudos e torcerem pelo meu sucesso. Agradeço também ao meu irmão, Gustavo, pelo carinho e companhia.

Não posso deixar de agradecer aos meus amigos fraternos, Kaio e Jéssica, que são presenças constantes ao meu lado, desde muito tempo, a iluminar e aquecer minha caminhada. Sou grato também aos colegas da linha Cultura Visual, Espaços e Poder, do grupo de pesquisa Espaços, Poder, Práticas Sociais, da UFRN, e do grupo de estudo Colonialidade do Olhar: visualidades, subjetividades e interseccionalidades, da UFU, e demais colegas encontrados nos eventos acadêmicos presenciais e virtuais realizados ao longo de 2019 e 2022, pelas trocas de experiências, sugestões e críticas comprometidas com a construção do conhecimento. Nesse sentido, agradeço igualmente aos colegas do PPGH-UFRN pelas amizades construídas durante o curso.

Agradeço também à Mônica Campo, incentivadora de longa data e grande referência profissional, por ter me sugerido investigar a produção documental de João Moreira Salles e me presenteado com um DVD de *No Intenso Agora*. Aos professores Durval Muniz de Albuquerque Júnior e Magno Francisco de Jesus Santos, agradeço pelo diálogo e pelas valiosas contribuições feitas à minha pesquisa no Exame de Qualificação. E ao meu orientador, Francisco das Chagas Santiago Júnior, de quem tive o prazer e o privilégio de ser orientando neste trabalho, agradeço imensamente pela leitura atenciosa, pelas sugestões e correções realizadas nas diferentes versões deste texto, assim como pelo acolhimento, pelo estímulo e pela interlocução desenvolvida no percurso da pesquisa que possibilitou a escrita desta tese com autonomia.

A cada um, meu afeto e minha eterna gratidão.

A memória é percurso, itinerário.

Régine Robin

PIASSI, Vinícius Alexandre Rocha. Nos meandros do arquivo e da história: (des)caminhos da memória nos filmes-ensaio de João Moreira Salles [tese]. Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte: 2023.

RESUMO

Esta tese apresenta uma pesquisa sobre as cartografias afetivas construídas com imagens de arquivo nos ensaios documentais de João Moreira Salles, *Santiago* (2007) e *No Intenso Agora* (2017). De sua extensa produção como documentarista, roteirista e produtor do cinema brasileiro, destacamos esses dois títulos para compor o *corpus* principal desta pesquisa por seu cariz autobiográfico e pelos modos como, em cada produção, mobiliza-se um olhar introspectivo para as memórias pessoais do cineasta e para seus dramas familiares, utilizando-se de imagens de arquivo à maneira do filme-ensaio. Tais filmes constroem uma perspectiva histórica sobre o passado a partir de uma abordagem que realça a memória e a história, transitando entre as dimensões do privado e do coletivo. Metodologicamente, partindo da análise fílmica, a argumentação remete a apreciação crítica dessas obras a um *corpus* fílmico expandido que abrange a filmografia do diretor e produções culturais com as quais ela dialoga, bem como a materiais extra fílmicos, como informações adicionais contidas nos DVDs, cartazes de divulgação, entrevistas, ensaios jornalísticos, críticas de cinema, resenhas e artigos impressos e disponíveis na internet. Desse modo, identificamos como o diretor desenvolve em seus últimos filmes a elaboração de memórias autobiográficas, familiares e coletivas por meio do cinema criando narrativas em forma de itinerários, roteiros ou percursos, nos quais a figuração dos espaços como imagem é fundamental para a construção do sentido histórico das experiências narradas.

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

PIASSI, Vinícius Alexandre Rocha. In the windings of archive and history: (mis)paths of memory in the essays films by João Moreira Salles. [thesis]. Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte: 2023.

ABSTRACT

This thesis presents a research on affective cartographies constructed with archival footage in the documentary essays by João Moreira Salles, *Santiago* (2007) and *No Intenso Agora* (2017). From his extensive production as a documentary filmmaker, screenwriter and producer of Brazilian cinema, we highlight these two titles to compose the main *corpus* of this research due to its autobiographical nature and the ways in which, in each production, an introspective look at how the filmmaker's personal memories are mobilized and for his family dramas, using archival footage in the manner of the essay film. Such films build a historical perspective on the past from an approach that enhances memory and history, moving between the dimensions of the private and the collective. Methodologically, based on film analysis, the argument refers to the critical evaluation of these works to an expanded film *corpus* that includes the director's filmography and cultural productions with which it dialogues, as well as extra filmic materials, such as additional information contained on DVDs, publicity posters, interviews, journalistic essays, film critics, reviews and articles in print and available on the internet. Thereby, we identify how the director develops in his last films the elaboration of autobiographical, family and collective memories through cinema, creating narratives in the form of itineraries, scripts or paths, in which the figuration of spaces as an image is fundamental for the construction of the historical sense of the narrated experiences.

Keywords: cartography; documentary; essay film; archival footage; João Moreira Salles.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Representação visual da trajetóriaprofissional de Salles (1987-2017).....	44
Imagens 2 a 4: Entrada da casa da Gávea.....	46
Imagens 5 e 6: Ambientes da casa da Gávea.....	47
Imagens 7 a 10: A família na piscina.....	48
Imagens 11 a 13: Infância na casa da Gávea.....	49
Imagens 14 e 15: Detalhes da casa da Gávea.....	52
Imagens 16 e 17: Pátio da casa da Gávea.....	53
Imagem 18. Maçaneta de latão moldada pela mão de Walther Moreira Salles.....	55
Imagem 19. O navio encalhado como alegoria da ruína do Brasil.....	66
Imagem 20: Santiago na cozinha de seu apartamento.....	77
Imagem 21: Santiago na sala de seu apartamento.....	78
Imagem 22: O sorriso de Noriko.....	82
Imagens 23 e 24: Fotogramas de <i>A roda da fortuna</i> , de Vincente Minnelli, 1953.....	87
Imagem 25: Salles e Santiago no mesmo quadro.....	90
Imagens 26 a 31: Fotogramas de filme francês de 1968.....	103
Imagens 32 e 33: Imagens de arquivo da viagem de Elisa à China.....	111
Imagens 34 e 35: Elisa diante da Cidade Proibida.....	112
Imagens 36 e 37: Fotografias de Mao Tsé-Tung.....	116
Imagem 38: Um estudante dorme durante palestra de Sartre.....	124
Imagens 39 e 40: Cohn-Bendit em Berlim, em frente ao Portão de Brandemburgo.....	127
Imagem 41: Frase “ <i>sous le pavés, la plage</i> ” na parede de uma loja de antiguidades.....	129
Imagens 42: Fotograma de “Rolo 25”.....	134
Imagem 43: Fotograma de “Rolo 25”.....	135
Imagem 44: Fotograma de “Rolo 127”.....	136
Imagem 45: Invasão de Praga pelas tropas do Pacto de Varsóvia.....	136
Imagens 46 e 47: Fotogramas de “Rolo 127”, 1968.....	137
Imagens 48 e 49: Cenas da retomada da vida cotidiana em Praga.....	141
Imagem 50: Funeral de Jan Palach.....	142
Imagem 51: Fotograma da plataforma da estação Gaitê.....	145
Imagens 52 a 55: Fotogramas de filme de Eduardo Escorel (1968).....	150
Imagens 56 a 58: Fotogramas de <i>O encouraçado Potemkin</i> (Eisenstein, 1925).....	155

Imagem 59: Mãe de Edson Luís no velório de seu filho	156
Imagem 60: Fotograma de <i>Noites longas e manhãs breves</i> (William Klein, 1978).....	175
Imagem 61: Fotograma de filme do arquivo familiar de Salles	184
Imagem 62: Detalhe do painel <i>As lavadeiras</i> (1949), de Roberto Burle Marx	185
Imagens 63 a 65: Fotogramas de filme brasileiro em preto e branco.....	186
Imagem 66: Fotograma de <i>A Retomada do Trabalho na Fábrica Wonder</i> (1968).....	189
Imagem 67: Fotograma de <i>A Saída dos Operários da Fábrica Lumière</i> (1895)	188
Imagem 68: Foto de Georges Melet	194
Imagem 69: Foto de Jacques Haillet, em <i>L'Express</i>	195
Imagem 70: Pôster <i>Somos todos indesejados</i>	195
Imagem 71: Daniel Cohn-Bendit diante de um CRS em frente à Sorbonne	195
Imagem 72: Manifestação Unitária de 13 de maio de 1968.....	198
Imagem 73: Eugène Delacroix. <i>A liberdade guiando o povo</i> , 1830.	198
Imagens 74 e 75: As “legalistas” contrarrevolucionárias.....	199
Imagem 76: Cartaz alternativo de divulgação de <i>No Intenso Agora</i>	200
Imagens 77 e 78: Fotogramas de Santiago	210
Imagem 79: Santiago exibindo suas madonas.....	212
Imagem 80: Fotograma de filme de arquivo francês.....	216
Imagens 81 a 83: Fotogramas do lançador de pedras.....	217
Imagem 84: Cartaz oficial de divulgação de <i>No Intenso Agora</i>	218
Imagens 85 a 90: Fotogramas da sequência adicional “Paralelepípedos”	219
Imagens 91 a 96: Fotogramas da sequência adicional “Paralelepípedos”	220
Imagens 97 a 102: Fotogramas da sequência adicional “Paralelepípedos”	221
Imagens 103 a 108: Fotogramas da sequência adicional “Paralelepípedos”	222
Imagens 109 a 112: Fotogramas da sequência adicional “Paralelepípedos”	223
Imagem 113: O lançador de pedra, rua Saint-Jacques, Paris, 6 de maio de 1968.	225
Imagem 114: Pôster <i>A beleza está na rua</i>	225
Imagem 115: Estudantes atirando projéteis contra a polícia	225
Imagem 116: Paris, 6 de Maio de 1968.....	227
Imagem 117: Míron. <i>Discóbolo</i> , 450-460 a.C.....	232
Imagens 118 a 120: Pinturas em cerâmica.....	233
Imagem 121: Bernini. <i>Davi</i> , 1623-1624.....	234
Imagem 122: <i>Flower Thrower</i> ou <i>Love is in the air</i>	235

Imagem 123: Grafite de Tina Martins.....	236
Imagem 124: <i>Caça ao estudante</i>	237
Imagem 125: <i>13th attempt to break the Gaza blockade by sea</i>	237
Imagem 126: Lançador em protesto contra a reforma trabalhista na França.....	239

SUMÁRIO

Introdução.....	15
Capítulo 1 – Movimento espiral	23
1.1 Um mapa da produção audiovisual de João Moreira Salles (1987-2017).....	23
1.2 Devir documentarista-cartógrafo: encontros do documentário com a cartografia.....	31
1.3 A dobra da espiral: ensaiando novas práticas documentais.....	40
Capítulo 2 – <i>Santiago</i>: a precipitação no vórtice	45
2.1 De volta à Gávea.....	45
2.1.1 Espaço de recordação, espaço de saudade.....	56
2.1.2 Ruína ou patrimônio?	63
2.2 O (re)encontro no Leblon	74
2.2.1 Um mundo fabular dentro de um apartamento pequeno e prosaico	76
2.2.2 Santiago por <i>Santiago</i>	79
2.3 Bordas, restos e tempos mortos	88
2.3.1 Ética, estética e política do antecampo.....	90
2.4 A ética do documentário e o tecido cinéfilo do filme.....	94
Capítulo 3 – <i>No Intenso Agora</i>: uma nova espiral.....	102
3.1 Um atlas em movimento.....	102
3.1.1 Paisagens da China comunista: outubro de 1966.	108
3.1.2 Atmosferas afetivas francesas: 1967-1968.....	117
3.1.3 Janelas de Praga: do verão de 1968 ao inverno de 1969.....	133
3.1.4 A necrópole de 1968.....	142
3.2 “O mundo se aproximou do filme”?: circulação festivaleira e usos do passado.....	157
3.3 O sepultamento das utopias e a persistência das memórias	164
Capítulo 4 – “Mármore contra fogo”: uma cartografia dos corpos nos filmes-ensaio de Salles.. ..	179

4.1	O olhar patronal sobre corpos subalternos.....	181
4.2	Uma poética visual dos corpos insurgentes	190
4.3	Gestos dissidentes	201
4.3.1	A afetação frente ao pudor heteronormativo	202
4.3.1.1	Santiago por ele mesmo.....	207
4.3.1.2	Corporalidade e gestualidade <i>camp</i>	211
4.3.2	Lançamentos de pedras: o gesto, o corpo e a cidade	215
4.3.2.1	Uma coreografia das revoltas.....	226
4.3.2.2	Imagens que inflamam desejos de emancipação social.....	239
	Considerações finais.....	244
	Referências bibliográficas.....	251
	Páginas da internet consultadas.....	269

Introdução

Entre a produção audiovisual de João Moreira Salles no campo cinematográfico brasileiro, os seus filmes mais recentes, *Santiago* (2007) e *No Intenso Agora* (2017), foram realizados a partir da reconstrução de memórias autobiográficas e de histórias familiares do diretor, enredadas em temáticas que alcançam dimensões coletivas mais amplas. Tendo em vista a filmografia do cineasta, a análise dessas obras, que se distinguem pelo caráter ensaístico e pelo uso de imagens de seu acervo pessoal, permite identificar percursos de memórias que constituem cartografias afetivas multifacetadas. A investigação das imagens, lembranças e esquecimentos que compõem esse itinerário oportuniza discutir a construção da *persona* de Salles como documentarista e a elaboração de sua perspectiva histórica. Neste sentido, o trabalho de Salles como documentarista é considerado uma forma de inscrição subjetiva na história, bem como um constituidor da historicidade contemporânea por meio da mídia cinematográfica.

Nessa pesquisa, utilizamos como referência o ano de estreia das produções de Salles no Brasil, mas servimo-nos dos exemplares dos filmes em DVD de *Santiago* e *No Intenso Agora* lançados pela VideoFilmes em 2009 e 2018, respectivamente. A edição de *Santiago*, em DVD único, contém a versão final do filme, de 2006, a primeira sequência montada em outubro de 2005, o resultado do primeiro corte realizado em novembro de 2005, o primeiro corte da versão final, de fevereiro de 2006, uma faixa comentada pelo diretor e os montadores, com mediação do crítico de cinema Carlos Alberto Mattos, gravada em 2008, além dos cine-poemas *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem* (1989) e *Dois poemas* (1992). O estojo do DVD contém ainda uma sinopse de autoria de Jean Claude Bernardet e a transcrição completa da narração do filme, escrita em 2005. O exemplar de *No Intenso Agora*, em DVD duplo, contém a versão final do filme, de 2017, as sequências adicionais “Zâmbia (em versões anteriores, sequência de abertura)”, “Cinema militante”, “Paralelepípedos”, “Sessão de fotos”, “Hotel Plaza-Athénée” e “Treinamento da tropa de choque”, além da série *Ruas Rebeldes* (2017), dirigida por Bruno Torturra.

A partir desse material histórico, investigamos as formas de constituição da historicidade pela prática documental de Salles. Assistindo aos filmes, nos perguntamos, inicialmente: como o diretor compreende a memória, o arquivo e o tempo histórico? Como são elaboradas as experiências históricas que constituem suas tramas? Como são figurados

em linguagem cinematográfica os diferentes tempos e espaços a partir dos quais suas lembranças são narradas? Enfim, por meio dos últimos documentários de Salles, nos propomos a colocar em questão a construção de sua historicidade e a elaboração de sua relação com o mundo histórico.

Em nossa análise de *Santiago*, nossos interesses se voltam para os processos de elaboração das lembranças de infância e juventude de Salles e de sua memória familiar em relação com o espaço de sua casa natal, realizados a partir de 1992, ao iniciar o projeto do filme: um documentário biográfico sobre um ex-empregado da família Moreira Salles, Santiago Badariotti Merlo, que dá nome à produção. Nessa ocasião, o diretor retornou à antiga residência onde viveram os Moreira Salles, no Rio de Janeiro, a “casa da Gávea”, então abandonada, e também se reencontrou com o antigo mordomo de sua família em seu apartamento no Leblon para entrevistá-lo. Ao seguir esse percurso, discutiremos a cartografia desses diferentes espaços produzida pelo filme no processo de reconstrução de figuras de referência para sua memória familiar, problematizando a retomada das imagens de arquivo de seu projeto nas sucessivas tentativas de montagem para a finalização de sua edição depois de treze anos.

O exercício de memória que o cineasta empreende em relação à história de sua família também é objeto de interesse de nossa análise de *No Intenso Agora*, motivado pelo mergulho de Salles no arquivo familiar experimentado com a produção de seu filme anterior. Nesse intento, questionamos o olhar que ele dirige às imagens de arquivo dos eventos históricos de diferentes escalas a partir dos quais produz sua narrativa, entremeando as dimensões íntima e coletiva em tempos e espaços heterogêneos: que ponto de vista o documentário apresenta sobre a China a partir das imagens e dos textos produzidos por sua mãe em viagem ao país em 1966? como se relacionam em sua trama os acontecimentos ocorridos em diferentes datas e em espaços urbanos distintos como na Tchecoslováquia, após a Primavera de Praga; na capital francesa no efervescente maio de 1968; e no Rio de Janeiro durante a ditadura militar? como são incorporadas ao filme as imagens de arquivo?

Um princípio fundamental da economia política da imagem de informação apregoa que “ver equivale a conhecer” (MENESES, 2002, p. 138). Considerando os investimentos simbólicos que constituem as imagens e que fazem do ato de ver mais que uma capacidade biológica, um procedimento de interpretação baseado em um repertório cultural historicamente construído, nos propomos a identificar e analisar algumas operações

iconológicas e tropológicas realizadas com as imagens de arquivo nos filmes *Santiago* e *No Intenso Agora* na mediação com a tradição cinematográfica, em geral, e do documentário, em particular. Desse modo, pretendemos deslindar seus cruzamentos com práticas sociais e a dinâmica de diálogos, trânsitos e migrações de imagens e tropos por espaços diversos e por temporalidades múltiplas e heterogêneas.

Seguindo as recomendações de Francisco Santiago Júnior (2014), lançamos mão das contribuições teóricas e metodológicas da teoria dos tropos de Hayden White em conexão com as imagens visuais, pelo viés da historiofotia, “a representação da história e nosso pensamento sobre ela em imagens visuais e discurso fílmico” (WHITE, 1988, p.1193), para analisar as relações estabelecidas entre imagens e tropos nos usos do passado nos documentários em questão. O tropo é uma figura de linguagem que opera uma mudança, um desvio de sentido, ou renova o significante ao expressar um significado diferente do habitual, como a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia. O trabalho com imagens de arquivo no cinema documental, como o realizado por Salles em *Santiago* e *No Intenso Agora*, é especialmente revelador desse tipo de recurso, uma vez que se baseia na retomada de documentos audiovisuais produzidos anteriormente, em uma nova montagem, atribuindo-lhes novos sentidos.

Segundo White (1992, p. 13), as modalidades de figuração como a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia são consideradas os tropos principais para a análise da linguagem poética ou figurada identificados pela poética tradicional e pela moderna teoria da linguagem, ou seja, os modos tropológicos que “permitem a caracterização de objetos em diferentes tipos de discurso indireto ou figurado” (Ibid, p. 46). Na medida em que os tropos representam estratégias linguísticas de prefiguração, as operações tropológicas prefiguram um campo de percepção numa modalidade particular de relações, na qual os significados dos fatos são elaborados em função das estratégias tropológicas dominantes, de modo que fenômenos desconhecidos são dotados de sentido por diferentes apropriações metafóricas (WHITE, 1994, p. 91- 94).

O emprego do tropo ainda pode produzir uma virada dentro da tradição, um deslocamento de uma imagem sedimentada, podendo ser considerado como uma forma de invenção ou intervenção, como aponta Norman Bryson (1984, p. 39); enfim, um modo de agir sobre a tradição que pode ser identificado em mudanças de fonte e estilo. “Os tropos são agentes de organização e não as formas visíveis ou formas conhecidas pelo formalismo”

(BRYSON, 1984, p. 58),¹ diz o autor, que elenca a letra alfa (α) do alfabeto grego como o caractere que melhor indica a duplicidade do tropo. Bryson (Ibid, p. 90) a descreve como um laço em torno de um espaço fechado, o qual está de fato desatado, como se o duplo laço do infinito (∞) tivesse suas espiras cortadas, inscrevendo a face da diferença como o verdadeiro caráter do símbolo na clivagem do “v” lateral. Portanto, para o autor, o tropo demarca uma fronteira entre a tradição e a imagem recém-criada, o que quer dizer que, ao criar novas imagens, as operações tropológicas projetam, de diferentes maneiras, uma fronteira em relação à tradição (Ibid,p. 129).

No cinema, os movimentos tropológicos podem ser identificados na transformação de tropos ou de constelações de tropos em *mise-en-scène* cinematográfica, nas quais são encenados ou figurados em imagem e/ou performance, como demonstram Robert Stam e Ella Shohat (2004). Partindo das reflexões dos autores sobre essas operações, analisamos as estratégias tropológicas de uso das imagens de arquivo nos documentários de Salles, em relação aos giros de sentido do passado com o recurso aos tropos por meio das imagens visuais, como sugere Santiago Júnior (2014, p.509).

Debruçando-nos principalmente sobre o circuito social das imagens mobilizadas como chaves interpretativas para a construção das cartografias afetivas em *Santiago* e *No Intenso Agora*, analisamos como os documentários produzem espacialidade, considerando que as imagens cinematográficas também engendram noções de espaço, as quais serão problematizadas como conceitos históricos. Apresentamos, desse modo, uma cartografia afetiva, à maneira como Suely Rolnik trata de uma cartografia sentimental (1989) ou das cartografias do desejo ou do inconsciente (1996), enquanto uma trama narrativa composta por diferentes categorias espaciais como espaços físicos, simbólicos, cinematográficos, corporais, gestuais, entre outros, e por afetos, emoções e sentimentos como saudade, felicidade e melancolia, para os quais os próprios narradores chamam a atenção em ambos os filmes e os quais suas imagens permitem entrever, atando um feixe de temporalidades que abrange passados e presentes históricos, pessoais, familiares e coletivos.

Como as fontes históricas reunidas nesta pesquisa são diversas, indo dos filmes aos materiais relacionados a eles, como críticas e comentários do diretor, até uma certa iconosfera mobilizada por essas produções, desenvolvemos uma metodologia igualmente variada, a qual

¹ No original: “The tropes are agents of organization rather than the visible shapes or forms known to formalism” (BRYSON, 1984, p. 58).

se serve necessariamente de contribuições teóricas transdisciplinares, partindo da crítica documental centrada na análise fílmica em diálogo com a teoria dos tropos e em conexão com as imagens visuais para uma análise comparativa de textos, imagens e principalmente dos movimentos produzidos pelos filmes entre essas instâncias. Por isso, lançamos mão da cartografia como forma de conceber a construção das relações entre imagens, espaços e memórias nos documentários de Salles e acompanhar os seus movimentos ao longo da carreira do cineasta.

Assim, no primeiro capítulo desta tese, delineamos os contornos da produção audiovisual de João Moreira Salles, entre 1987 e 2017. Esse recorte temporal de três décadas abrange desde seus primeiros trabalhos autônomos como diretor cinematográfico até a realização de seu documentário mais recente, a partir do qual analisamos a trajetória profissional do cineasta com destaque para as mudanças empreendidas em sua prática documental, inscrevendo-o na produção cinematográfica brasileira. Servindo-nos da imagem da espiral para descrever o percurso traçado pelo diretor até meados de sua carreira, refletimos sobre sua perspectiva cartográfica e sobre como ela se relaciona com sua produção documental, identificando um redimensionamento de sua forma nos últimos anos com a adoção de outros modos de fazer cinema.

O segundo capítulo acompanha o retorno do documentarista à casa de sua infância, assim como o seu reencontro com um antigo empregado de sua família em seu apartamento, por meio da retomada das imagens de arquivo de um antigo projeto fílmico e de sua remontagem em *Santiago*. De uma perspectiva cartográfica, a análise fílmica se detém na produção dos espaços engendrada na lembrança do narrador: cotejamos o gesto fílmico de captura da imagem da “casa da Gávea” como ruína com o processo de sua patrimonialização, em um esforço de reconstrução de uma memória familiar notadamente saudosa e patriarcal; assim como discutimos a construção do personagem do empregado servil pelo olhar patronal a partir da figuração do seu apartamento como um espaço de clausura. Visto que a tensão de classe entre o diretor e o personagem é constituinte da figuração dos espaços no filme e dos afetos a eles associados, esse aspecto é trazido para o primeiro plano da análise e problematizado do ponto de vista ético a partir de sua abordagem pelo diretor com a exposição do antecampo. Abordamos ainda a cinefilia como um espaço gravitacional construído historicamente em torno do filme, determinante de importantes aspectos da produção e de sua recepção crítica.

O tema do terceiro capítulo é a cartografia multifacetada e o circuito dos afetos revolucionários elaborados em *No Intenso Agora*. Nossa análise dessa produção se volta para a memória produzida por meio da apropriação das imagens de arquivo da cena política de cidades do Brasil, da China, da França e da antiga Tchecoslováquia no final da década de 1960, com destaque para o espaço da rua. Nesse sentido, questionamos o agenciamento de diferentes mídias e o seu uso na construção da narrativa visual dos eventos abordados, refletindo sobre os atos de legibilidade das imagens propostos pelo documentário. Nossa abordagem contempla as relações estabelecidas no filme entre experiências individuais e coletivas a partir de espaços heterogêneos, avaliando o balanço histórico realizado a seu respeito, com destaque para a crítica às narrativas construídas em torno das vítimas dos levantes em questão. Buscando nos acercar do campo de debates no qual o documentário de Salles se insere, delineamos o circuito festivaleiro percorrido pelo filme em sua campanha internacional, indicando as relações sugeridas entre passado e presente pelos discursos do diretor.

Além de cartografar em imagens cinematográficas os diferentes espaços físicos e simbólicos da casa natal do cineasta e do apartamento de seu antigo empregado, exibindo até o antecampo da produção, o documentário *Santiago* engendra uma cartografia dos corpos de seus personagens humanos, notadamente Salles e Santiago, diretor e entrevistado. Em *No Intenso Agora* identificamos um procedimento semelhante ao acompanharmos o percurso realizado entre os espaços urbanos de cidades onde ocorreram levantes na segunda metade do século XX, focalizando os corpos políticos e insurgentes, de modo que precisamos nos voltar para a forma como esses filmes desenham cartografias igualmente a partir da superfície dos corpos.

Segundo a definição do cinema como organização formal proposta pelo cineasta e antigo redator-chefe dos *Cahiers du cinema* Éric Rohmer (1958), “a própria matéria do filme é o registro de uma construção espacial e de expressões corporais” (apud BAECQUE, 2009, p. 481). Como forma de espacialização dos corpos marcada pela sua captura, enquadramento e posicionamento em cena, ora em fragmentos, ora sobrepostos, imóveis ou em movimento, em rostos, gestos, falas e silêncios, podemos dizer que as cartografias de *Santiago* e *No Intenso Agora* configuram também uma cartografia anatômica, ou “ficções de corpos”, atribuindo-se ao termo ficção o sentido de produção, conforme a sugestão de Michel de Certeau (2002, p. 408).

Desse modo, o corpo adquire protagonismo na discussão desenvolvida no quarto capítulo, como espaço de inscrição da história e de produção de memórias. Aprofundando o debate sobre a desigualdade social e a tensão de classe levantado no segundo capítulo, analisamos o papel do olhar patronal na figuração dos corpos subalternos por meio das imagens de arquivo mobilizadas em *Santiago* e *No Intenso Agora*. Além disso, conferimos destaque aos corpos insurgentes nos levantes de 1968 abordados no último filme, analisando o papel da construção de uma poética visual na transmissão das experiências revolucionárias.

Aumentando o foco nos corpos subalternos e insurgentes analisados anteriormente, enquadrados nas últimas seções do capítulo final os gestos de mãos encenados nas imagens de arquivo presentes nos filmes que atualizam memórias e afetos de dissidência. Assim, ressaltamos a gestualidade afetada de Santiago, pautando sua dimensão estética e política a partir da categoria *camp*, pouco discutida pela historiografia brasileira, como forma de enfrentar criticamente o apagamento de sua homossexualidade na produção de uma memória heterocentrada em *Santiago*, e realizamos uma análise do espaço visual do gesto do arremesso ou lançamento (de pedras, bombas etc.), comum nas manifestações públicas de protesto e central na narrativa de *No Intenso Agora*, como um tropo organizador da cartografia afetiva elaborada no filme.

Esta tese compõe-se, desse modo, de duas partes distintas: a primeira, formada pelos três primeiros capítulos, apresenta diferentes cartografias: uma que se refere à trajetória profissional de Salles no audiovisual brasileiro, outra que trata da mobilidade interna dos filmes (os diferentes espaços atravessados em seus percursos narrativos) e ainda uma cartografia composta de algumas espacialidades possíveis de mapear a partir da vida social dos filmes: a cinefilia, o circuito dos festivais em sua campanha internacional, e seus movimentos entre passado e presente sugeridos pelos discursos do diretor. Nesse itinerário, destacamos as formas de inscrição da subjetividade do cineasta e a constituição da historicidade pela prática documental de Salles, sobretudo a partir de referências conservadoras, erigindo uma memória autobiográfica e familiar saudosa e patriarcal. Na segunda parte, constituída pelo último capítulo, analisamos determinadas inscrições do mundo histórico como imagem nos seus documentários, uma espécie de “inconsciente óptico” que entra em tensão com os argumentos de cada filme, figurações produzidas na fatura fílmica que surpreendem as estratégias de domesticação dos documentos audiovisuais empreendidas pela direção, especialmente em relação à presença dos corpos e gestos em cena por meio de imagens de arquivo.

Por fim, propondo uma articulação do debate historiográfico com a análise dos documentários ensaísticos de João Moreira Salles, *Santiago* e *No Intenso agora*, os quais mobilizam imagens de arquivo fazendo uso do passado com o concurso de memórias autobiográficas e familiares do cineasta, em diálogo com memórias históricas e culturas visuais distintas, em cada caso, nutrimos a expectativa de contribuir para a historiografia sobre a produção documental nacional contemporânea. Visto que as imagens são imprescindíveis para as reflexões desenvolvidas e apresentam traços irreduzíveis ou não traduzíveis integralmente em palavras, fazemos questão de reproduzi-las ao longo do texto, acompanhadas de descrições e comentários.

Steven Shaviro (2015, p.31) chega a afirmar que “não é o olhar que demanda as imagens, mas as imagens que solicitam e sustentam o olhar”, ao discutir o fascínio visual do cinema em oposição ao domínio ativo do olhar. De nossa perspectiva, os termos dessa equação não são mutuamente excludentes, mas inter-relacionais, podendo manter uma relação recíproca. Este texto, por exemplo, não esconde o arrebatamento de seu autor pelos filmes de Salles e pela constelação visual que se liga a eles; motivo pelo qual quisemos oferecer aos leitores a chance de também serem afetados por essas imagens. Portanto, reelaborando a proposta de Georges Didi-Huberman (2012, p. 207) de se pensar “a que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem?”, seria desejável ainda que nossas reflexões alimentassem o debate sobre o estatuto do conhecimento que podemos construir com elas.

Capítulo 1 - Movimento espiral

1.1 Um mapa da produção audiovisual de João Moreira Salles (1987-2017)

Carioca nascido em 1962, torcedor inveterado do Botafogo, com formação acadêmica em economia e herdeiro de uma das maiores fortunas do país, João Moreira Salles já foi professor universitário na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e diretor do Instituto Moreira Salles, entidade cultural financiada por sua família. Branco, cisgênero e heterossexual, Salles acumula atualmente as funções de banqueiro e empresário com as de documentarista, roteirista, diretor e produtor de cinema, exercidas no âmbito da VideoFilmes, produtora e distribuidora cinematográfica fundada por ele e seu irmão Walter Moreira Salles Júnior,² em 1987. João Salles também possui ações na Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, principal fornecedora mundial de nióbio, é editor da revista *piauí*, publicação mensal que combina jornalismo e ensaio, criada por ele em 2006, e, em 2017, lançou, ao lado de Branca Vianna, o Instituto Serrapilheira, primeira instituição privada, sem fins lucrativos, de fomento à ciência no Brasil.

A produção cinematográfica de Salles se identifica com parte da história do documentário nacional, considerando o uso da voz *over* no domínio do cinema documental, como demonstra Patrícia Lauretti (2016).³ Ao analisar o trabalho de Salles no meio audiovisual, iniciado no final dos anos 1980, em sequência cronológica, a autora observa que ele se apoiava no texto narrado por um ator de acordo com um modo de representação expositivo, tendo se deslocado gradualmente para outras estratégias narrativas ao longo de sua carreira, e vindo a assumir um tom reflexivo com a narração em primeira pessoa em seus últimos filmes.

O cineasta, por sua vez, já descreveu sua trajetória profissional como documentarista como um movimento “em caracol”, ou “de fora para dentro”:

Comecei a fazer uma coisa sobre a China, nada mais distante. Depois, fui aos Estados Unidos, chegando um pouquinho mais perto. Depois, violência no

² Conhecido profissionalmente como Walter Salles, é um premiado cineasta, diretor de filmes como *Terra estrangeira* (1995), *Central do Brasil* (1998), *Diários de Motocicleta* (2004) e *Na Estrada* (2012).

³ A narração em “voz *over*” no documentário refere-se a uma voz descorporalizada, cuja origem se situa fora do espaço diegético da produção, ou seja, consiste em um comentário sobre a imagem exibida, proveniente de uma fonte não visível no quadro Cf. DOANE, 1983, p. 466-467.

Rio de Janeiro. Depois o Santiago, e é como se eu tivesse me aproximando do meu centro, e meu centro sou eu, minha cidade, o Rio de Janeiro, meu país, o Brasil e tudo o que diz respeito a isso aqui, à confusão que é isso aqui e ao modo como me coloco diante dessa confusão (SALLES, 2018d).

Considerando esse trânsito entre temas e espaços tão distintos, o pesquisador Rafael Spuldar Pinto (2006) denomina a trajetória do documentarista como um percurso nômade, de acordo com a definição de Michel Maffesoli do nomadismo como uma “pulsão de errância”, a qual discutiremos a seguir. Esse caminho nômade descrito pela trajetória “em caracol” é segmentado por Lauretti em três momentos distintos, tendo como referência a produção documental de Salles no período que se estende de 1987 a 2007, de acordo com a cronologia de sua carreira, considerando também suas escolhas estéticas e o meio ao qual suas produções se destinam.

Seguindo essa periodização, tem-se a inserção do cineasta no meio audiovisual brasileiro no final dos anos 1980, em parceria com a Rede Manchete de Televisão, para a qual produziu as séries *Japão, uma Viagem no Tempo* (1985), dirigida por Walter Salles, e *China, o Império do Centro* (1987), roteirizou *Krajcberg, o poeta dos vestígios* (1986), também dirigido por seu irmão, e, nos Estados Unidos, estreou na direção com *América* (1989) e *Blues* (1990). Realizadas à maneira do cinema documentário expositivo,⁴ as primeiras produções de Salles seguiram um padrão narrativo marcado pelo uso tradicional do recurso à voz *over*, gravada de forma contínua e assertiva nas duas ocasiões pelo ator José Wilker. Lauretti descreve o ponto de vista dessas realizações como “o olhar do estrangeiro para o estrangeiro”.

Explorando outras formas narrativas, fora do domínio do documentário, Salles realizou os cine-poemas *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem* (1989) e *Dois Poemas* (1992), na linha da poesia abstrata. No momento de crise do cinema brasileiro, identificamos um hiato profissional na carreira do documentarista, quando ele esteve no Quênia ensinando cinema documental em uma organização não governamental administrada pelo bispo Desmond Tutu. Segundo Salles (2022), com a política de desmonte do setor

⁴ Entre os diferentes modos do documentário descritos por Bill Nichols (expositivo, observativo, participativo, reflexivo, performático e poético), espécies de subgêneros do documentário, o expositivo remonta à década de 1920, sendo caracterizado por convenções como a ênfase no comentário verbal, orientado por uma lógica argumentativa, a qual corresponde à forma básica dos noticiários televisivos. Nessas produções, o predomínio do uso da voz *over*, tradicionalmente masculina, tornou-se marca de autenticidade, recurso conhecido como “voz de Deus” (NICHOLS, 2005). A esse tipo de documentário, Jean-Claude Bernardet denominou modelo sociológico, considerando-o como proposta de construção narrativa generalizante, baseada no uso de uma “voz do saber” (BERNARDET, 2003).

cultural empreendida pelo governo Collor e o interrompimento das políticas públicas para o audiovisual, a VideoFilmes se tornou uma produtora de publicidade muito ativa no mercado publicitário e João e Walter passaram a atuar nesse campo. O projeto de *Santiago* foi gestado nesse período, com as sobras de película dos trabalhos publicitários, como tentativa de realizar um projeto de cunho pessoal. Mas, não tendo montado o filme naquela época, o retorno de Salles à cena documental, concomitantemente à recuperação da produção nacional, se deu com a realização do documentário *Jorge Amado* (1995). Salles consolidou-se, então, como um dos principais diretores da cinematografia brasileira, segundo Fernão Pessoa Ramos (2018, p. 466), no período da chamada Retomada.⁵

O período de realização desse média-metragem e de programas com o canal a cabo GNT expressa maior liberdade de experimentação pelo diretor e de aproximação com as estéticas do cinema direto e do cinema verdade,⁶ acompanhadas de um esforço de distanciamento do modelo expositivo e da procura por um estilo próprio de abordagem de questões relacionadas às discussões de elementos do estereótipo da cultura brasileira, como religião, futebol, miscigenação, violência e meio ambiente. Como bem observou o crítico Amir Labaki, fundador e diretor do *É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários*, a trajetória profissional de Salles no cinema documental sugere o desenvolvimento de um método próprio, mas que não se identifica com a utilização de uma fórmula, como a entrevista no caso de Eduardo Coutinho. “João parece ecleticamente buscar na história do documentário os instrumentos mais adequados para cada novo filme”, escreve Labaki (2005, p. 113).

⁵ Lúcia Nagib descreve a “retomada” do cinema brasileiro como parte de um processo de revigoração da produção cinematográfica na América Latina, iniciado em meados da década de 1990, especialmente no Brasil, na Argentina e no México. De acordo com a autora, “nesses países, a retomada derivou do estabelecimento de governos democráticos, que instituíram políticas culturais propícias e incentivos ao cinema; mas também da sintonia com uma situação mundial que garantia espaço a expressões multiculturais, sobretudo quando temperavam impulsos autorais com cor local e uma certa dose de gêneros consagrados” (NAGIB, 2006, p. 17). Em relação ao fenômeno ocorrido especificamente no Brasil, Melina Marson considera que “o termo Cinema da Retomada não diz respeito a uma nova proposta estética para o cinema brasileiro, nem mesmo se refere a um movimento organizado de cineastas em torno de um projeto coletivo [...]. O Cinema da Retomada se refere ao mais recente ciclo da história do cinema brasileiro, surgido graças a novas condições de produção que se apresentaram a partir da década de 90, condições essas viabilizadas através de uma política cultural baseada em incentivos fiscais para os investimentos no cinema” (MARSON, 2006, p. 11). Como Marson utiliza a ideia de “ciclos”, vale ressaltar que a Retomada é uma denominação historiográfica do presente, ou seja, trata-se da invenção de um fato cinematográfico, realizada contemporaneamente ao fenômeno que designa.

⁶ O cinema direto foi uma modalidade cinematográfica desenvolvida nos Estados Unidos na década de 1960, baseada nos princípios da observação e contemplação, ou seja, de distanciamento crítico e não interferência no que se passava diante da câmera, da qual Salles se aproximou como uma possibilidade de exercício no cinema documental, como na série *Futebol* (1998). Mas, nesse momento de experimentação, o documentarista recorreu também a recursos do cinema verdade francês, como expressão do modo participativo, no qual o cineasta explicita sua presença por trás da câmera e sua interferência na filmagem, como em *Jorge Amado* (1995). Cf. LAURETTI, 2016; TEIXEIRA, 2006.

Esse segundo momento da trajetória profissional de Salles abrange as produções da série *Futebol* (1998), do documentário *Notícias de uma Guerra Particular* (1999) e de dois episódios de *6 Histórias Brasileiras* (2000), *O Vale* e *Santa Cruz*, codirigidos com Márcio Sá Correa. De acordo com Fernão Ramos, “pode-se afirmar que a diferença entre o conjunto de documentários de Salles exibidos na TV Manchete (anos 1980) e no GNT (anos 1990) retrata, em microcosmo, a evolução do Brasil *fin-de-siècle*, indo do período pós-moderno à Retomada”, levando-se em consideração que “o cinema Brasileiro mudou e os irmãos Salles estão no núcleo dessa mudança” (RAMOS, 2018,p. 466).

Vale ressaltar que a expressão “irmãos Salles”, como utilizada por Ramos, não se refere a uma unidade criativa, como geralmente se atribui à parceria de irmãos cineastas como os italianos Vittorio e Paolo Taviani, aos norte-americanos Albert e David Maysles, Joel e Ethan Coen, Lilly e Lana Wachowski, e aos belgas Luc e Jean- Pierre Dardenne. Para Labaki (2005, p. 112), a renovação do gênero documental no Brasil contemporâneo deve muito aos irmãos Salles, como se pode notar com a realização de uma mostra no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo, em 2003, em parceria com o *É Tudo Verdade*, intitulada “Os irmãos Salles – João e Walter, documentaristas”, vista como uma oportunidade na qual se discutiu suas contribuições para o documentário brasileiro.⁷ Todavia, como diz Carlos Alberto Mattos (2017), ambos “representam dois modos muito distintos de se inserir no mundo do cinema, e isso se reflete na forma como cada um exercita o documentário”.

Na produção de longas-metragens para o cinema, como é o caso de *Nelson Freire* (2002), *Entreatos* (2004), *Santiago* (2007) e *No Intenso Agora* (2017), Salles se volta para abordagem da intimidade de seus personagens, investigando questões pessoais e familiares, em um processo que se abre para a experimentação estética e para a reflexão sobre o próprio fazer documentário. Ao observar essa mudança no trabalho do documentarista, o crítico Thiago Camelo comenta que “o diretor aprendeu com os anos que o documentário, além de tratar do objeto, deve pensar também o próprio fazer cinematográfico. [...] o que não falta a ‘Santiago’ é preocupação com esse ‘pensar cinema’” (CAMELO, 2006).

A partir de uma análise da construção do jogador de futebol Paulo César Caju, do pianista Nelson Freire e do candidato Lula, personagens do terceiro capítulo da série *Futebol*

⁷ Advertimos também que a construção de um panteão de obras e autores da cinematografia brasileira, a qual atribuí aos “irmãos Salles” uma posição de destaque, referenciada em um cânone global do qual estão geralmente excluídos, visa valorizar a produção nacional, reivindicando um lugar na história mundial do cinema. Cf. MAGER, 2021, p. 224-225.

e dos documentários *Nelson Freire* e *Entreatos*, respectivamente, Pinto (2006) identifica a presença de um estilo pessoal que conferiria a Salles um *status* autoral, caracterizando o diretor como autor cinematográfico. Partindo da proposição de que essa figura se desdobra em duas: o “autor de alguém” e o “autor de si mesmo”,⁸ e se desenvolve nas produções seguintes de Salles, podemos refletir sobre a elaboração de uma cartografia realizada nos documentários em análise nesta pesquisa que se encaminha para a construção de uma *persona* do cineasta e para a qual convergem seus ensaios, materiais extra fílmicos e declarações em entrevistas, como vias de acesso privilegiadas ao seu modo de conceber sua prática documental e sua função social como documentarista.⁹

Em uma entrevista concedida ao jornal *Folha de São Paulo*, da qual participou em 2001 com Amir Labaki, Salles definiu a autoria como “uma construção singular da realidade” (SALLES; LABAKI, 2001). Já em um texto publicado em 2005, o diretor afirmou que “para um documentarista, a realidade que interessa é aquela construída pela imaginação autoral, uma imaginação que se manifesta tanto no momento da filmagem como no processo posterior de montagem” (SALLES, 2005, p.63). No seu caso, discutiremos como a elaboração de uma *persona* documentarista coerente com essa ideia de autoria se identifica a uma crítica à história do Brasil e à preservação da memória do cinema.

Uma mudança de perspectiva significativa deve ser ainda destacada entre as produções de *Nelson Freire*, voltado para a abordagem da relação do pianista mineiro com a música, e *Entreatos*, focado na campanha presidencial de Luiz Inácio Lula da Silva para o segundo turno das eleições de 2002, em relação à realização de *Santiago* e *No Intenso Agora*. Nos dois últimos documentários é possível perceber como o cineasta mobiliza um olhar afetivo para a sua história pessoal e para a história de sua família, em um movimento em que se vê implicado como diretor e personagem, ao tentar encenar e reconstruir figuras de referência para a memória familiar como sua mãe, Elisa, e o antigo mordomo, Santiago.¹⁰

Desse modo, a realização de *Santiago* indica uma descontinuidade em relação às

⁸ A perspectiva de autoria de Pinto, fundamentada principalmente na teoria de Edgar Morin, considera os documentários de Salles e seus personagens como materializações de “participações afetivas”, ou seja, de uma dinâmica entre projeção e identificação nas relações entre o “eu” e o “outro” (PINTO, 2006, p. 63).

⁹ Na próxima seção deste capítulo será esclarecida nossa compreensão do processo de elaboração de uma cartografia de si.

¹⁰ Partindo dos elementos dos dois últimos documentários de Salles, *Santiago* e *No Intenso Agora*, que “ajudam a vê-lo mais de perto”, a pesquisadora Marta Maia escreveu um breve perfil do documentarista, “João, o bilionário ilustrado”, publicado no portal *online Outras Palavras* e no livro da autora, *Perfis no jornalismo: narrativas em composição* (2020). Cf. MAIA, 2020.

produções anteriores de Salles, caracterizando-se como um ponto de inflexão subjetiva e autobiográfica em sua filmografia, a partir do qual ele experimentou a estratégia de assumir um ponto de vista oblíquo, pessoal, introduzindo-se como presença explícita em seus documentários. Como afirma Diego Franco:

Quando sua vida passa a ser objeto de investigação fílmica em *Santiago* (2007), atrelado a uma certa performance de sua subjetividade[,] notamos uma significativa mudança da postura de Salles em relação às imagens, o que parece ser elaborado e aprofundado em *No Intenso Agora* (2017) (FRANCO, 2019, p. 27).

Na faixa comentada da edição em DVD de *Santiago*, o cineasta aborda sua experiência com essa mudança de perspectiva da terceira para a primeira pessoa na narração, valorizando seu potencial de autenticidade e apontando para o desafio entrevisto na escolha pelo viés autobiográfico:

[*Santiago*] é um filme que não poderia existir se não fosse eu. Eu posso imaginar o *Nelson Freire*, eu posso imaginar o filme do Lula [*Entreatos*], eu posso imaginar *Notícias de uma guerra particular*, ou qualquer outro documentário que eu tenha feito, dirigido por outras pessoas. Provavelmente resultariam em filmes melhores, ou talvez piores, eu não sei, não me interessa, mas seriam filmes possíveis. *Esse só eu poderia ter feito, porque é a minha história, é o que eu pensei sobre documentário esse tempo todo, é como eu vivi a passagem do tempo*, então ele é algo que só pode existir porque fui eu que criei, claro que com a ajuda do Eduardo e da Lívia. O filme não existiria se não fossem os dois, mas, digamos, a matéria-prima do filme é minha. E quando você faz isso é um sentimento de grande alegria, para falar a verdade, é uma sensação de que você fez alguma coisa que não existiria se você não tivesse feito ela. Ao mesmo tempo, te cria um problema porque é muito difícil voltar para trás e continuar a fazer documentários que poderiam ser feitos por outras pessoas. Ao mesmo tempo você chega num lugar que é um lugar mais interessante do que os outros[,] mas você só se sente estimulado a voltar a fazer um filme se você puder ter uma experiência semelhante, portanto ele fecha mais portas do que abre (Grifo nosso).

Nessa declaração, Salles explicita a articulação de uma abordagem de sua experiência histórica e da elaboração de seu pensamento sobre o cinema documental, ou seja, de uma “matéria-prima” particular, na realização de *Santiago*. Esse processo de construção da própria história por meio da busca por arquivos pessoais realizado por Salles prolonga-se na produção de *No Intenso Agora*, como uma atitude de temporalização consciente e de inscrição da própria historicidade, de sua vinculação com o mundo histórico usando o recorte eu-família. As formas desenvolvidas por Salles em ambos os filmes para se compreender no mundo histórico e compreender o próprio mundo histórico por meio do cinema, inscrevendo-se

cinematograficamente na história, indicam um modo particular de inscrever uma historicidade, o qual Ana Maria Mauad denomina “atitude historiadora”:

Em diferentes instâncias da vida social é possível assumir uma atitude historiadora. De que se trata tal atitude? De indagar o passado como uma das dimensões do terreno poroso do presente onde residem as tradições, os comportamentos residuais, mas de onde, quando problematizado, emerge um conhecimento crítico que nos impele à ação. Nessa atitude reconhece-se aquilo que Benjamin identifica nas teses de história como o “relâmpago”, o que ilumina. Anacronicamente, o passado torna-se presente quando enfrentamos a percepção de que a matéria pretérita pode ser continuamente reapropriada como matéria de imaginação. Assim, ao assumirmos uma atitude historiadora lançamo-nos para o tempo passado e com “olhos de madeira” reconhecemos nele as possibilidades de futuro, num movimento de distanciamento e aproximação (MAUAD, 2018, p. 40).

O cinema, compreendido em sentido amplo como operação de produção, edição, montagem e exibição de imagens em movimento, torna-se, assim, um campo ativo de autorreflexão e auto inscrição para o cineasta, favorecendo processos de subjetivação, de crítica e ressignificação de experiências pessoais, familiares e coletivas, de construção narrativa do “eu” e do “outro”, para os quais convergem suas memórias afetivas, sonhos e desejos. Articulados por uma voz autorreferencial, esses elementos compõem a topografia de um espaço biográfico, como propôs Leonor Arfuch (2010),¹¹ espaço figurativo elaborado para a recordação de lembranças de sua infância e juventude, para a realização do luto sobre suas perdas, para a reencenação de papéis sociais e de relações familiares, para a rememoração de eventos para além de sua cronologia; enfim, para a reinvenção de si. A composição multifacetada desse espaço biográfico no horizonte do ensaio documental desestabiliza as formas cinematográficas tradicionalmente consideradas como pertencentes aos universos da ficção e do documentário, ampliando as possibilidades criativas do cinema.

De modo geral, o ensaio deve ser compreendido a partir de sua herança filosófica e literária como forma de escrita e de expressão do movimento de um pensamento, em cuja dimensão dialógica se nutre a produção de interrogações, se estimula o debate e se valoriza a polifonia, a partir de uma concepção do leitor como seu interlocutor. No campo do documentário audiovisual, o ensaio é exercitado em distintas modalidades, como o filme-ensaio e o ensaio videográfico, entre outras práticas fronteiriças nas quais se cruzam

¹¹ De acordo com a formulação conceitual do espaço biográfico proposta por Leonor Arfuch, compreende-se *espaço* como categoria mais abrangente que o gênero, na qual confluem múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa; e *biográfico* como domínio tanto do íntimo quanto do privado, da esfera mais recôndita até a mais suscetível de ser compartilhada, incluindo a vida pública (ARFUCH, 2010, p. 132-133).

diferentes linguagens e se desenvolvem relações intrincadas entre imagens e textos, além de se proporem a refletir sobre as relações do cinema com outras mídias como a fotografia, a televisão e o vídeo. Em sua análise do filme-ensaio como o “quarto domínio do cinema”, enquanto legatário da ficção, do documentário e do experimental, Francisco Elinaldo Teixeira o define como um

objeto proteico, multiforme, polimorfo, polifônico e polissêmico; que remete, se apropria, atravessa, opera passagens entre o documentário e o experimental, como também com a ficção, não se confundindo com eles; que não se constitui como representação, mas reflexão do mundo histórico; que investe num ponto de vista encarnado, numa visão subjetiva de fundo onírico, imaginativo, memorial, com forte tom de auto-reflexividade [sic]; que procede pela via do impreciso, incerto, duvidoso, provisório, inconcluso, inacabado e fragmentário; que constrói narrativas não lineares, com múltiplos níveis de sentido e, enfim, que se apropria e opera com diferentes meios e formas, compondo estilísticas eminentemente híbridas, abertas, avessas às construções sistemáticas, às unidades lógicas e às totalidades orgânicas (TEIXEIRA, 2015, p. 359).

Além de descrever a estrutura retórica aberta e o caráter híbrido do filme-ensaio, a definição de Teixeira chama a atenção para o ponto de vista pessoal do realizador como uma de suas características fundamentais: “a inscrição da subjetividade do ensaísta enquanto modo de singularização de seu próprio ato de pensamento” (TEIXEIRA, 2019, p. 26). É importante nos determos nesse aspecto que aponta para a presença da subjetividade autorreflexiva na autoria, uma vez que *Santiago* é identificado como “paradigma de documentário reflexivo e pessoal no Brasil” (MATTOS, 2018, p. 497). Trata-se, portanto, de um filme que problematiza suas prerrogativas e seu dispositivo, tematizando seu próprio processo de realização a partir de uma narração fabuladora, na qual sua autocrítica constitui igualmente parte do seu método. Como observou Henrique Finco, o filme tem uma estrutura narrativa que pode ser descrita como um caracol, pois “é um filme que fala de si, ao falar de outro filme, que não chegou a ser concluído e que acaba por ser concluído quando fala de si, ao mesmo tempo em que é reiterativo: aborda um assunto e volta conscientemente com frequência [sic] a ele” (FINCO, 2012, p. 153).

A produção de *Santiago* caracteriza-se, então, como uma experiência singular na trajetória profissional de Salles como documentarista, na medida em que marca o início de um processo de elaboração autobiográfica com a exploração do doméstico, do privado e das relações familiares do diretor por meio do cinema, colocando em cena imagens pessoais do passado, da casa de sua infância e de momentos em família. Posteriormente, em *No Intenso*

Agora, o cineasta mobiliza essas estratégias de modo semelhante, dando continuidade à abordagem de histórias e memórias pessoais e familiares por meio de lentes intimistas, dessa vez articuladas a eventos históricos de maior amplitude, fazendo uso de imagens em diferentes suportes, tanto de seu arquivo pessoal quanto de origens diversas.

1.2 Devir documentarista-cartógrafo: encontros do documentário com a cartografia

Em entrevista concedida à *Revista Bravo!* em 2008, Salles fez um elogio ao acaso, ao elemento surpresa e acidental como parte fundamental de um documentário, e criticou a pretensão a um controle total da produção nesse domínio. O cineasta ainda utilizou a metáfora do mapa como um guia limitador da experiência do realizador no campo do cinema documental:

Há documentaristas que saem para a rua com um mapa, sabendo o que procuram. E há aqueles que saem sem mapa nenhum e sem saber direito o que querem. Estes me interessam mais hoje em dia. Eu, antigamente, carregava um mapa. E o mapa só indicava uma autoban, uma rodovia plana; não considerava atalhos ou estradas vicinais (SALLES, 2008).

Nessa ocasião, o documentarista afirmou que “carregava um mapa” no início de sua carreira, como se observa em seus primeiros trabalhos até a elaboração do projeto de *Santiago*, marcado pela tentativa insistente de controle das cenas pelo diretor, mas declarou sua preferência atual por uma postura profissional mais transigente em relação aos mundos que se abrem diante de uma câmera. Em outra entrevista concedida no mesmo ano aos pesquisadores Edgardo Dieleke e Gabriela Nouzeilles, Salles elaborou a seguinte reflexão sobre sua trajetória profissional:

Treze anos atrás, eu era um documentarista de um tipo muito diferente. Acho que a diferença básica, em uma palavra, é o controle. Eu acreditava naquela época que filmar significava controlar o ambiente. Você controla tudo, a luz, o enquadramento e, principalmente, você controla seus personagens. Com o tempo, fiquei mais interessado naqueles documentários que não sabem exatamente como controlar o ambiente, documentários que incorporam o acaso. Documentaristas que incorporam o acaso saem pelo mundo sem saber de antemão o que farão; eles se entregam para a realidade (DIELEKE; NOUZEILLES, 2014, p. 140-141. Tradução nossa).¹²

¹² No original: “Thirteen years ago I was a documentary filmmaker of a very different kind. I think the basic difference, in a word, is control. I believed then that to film was to control the environment. You control

Adiante, nessa entrevista, o cineasta esclareceu sua perspectiva sobre o domínio do cinema documental, ao problematizar a definição de *Santiago* como um filme inacabado:

Ao contrário do que eu era, hoje eu prefiro filmes que, por fim, me deixam mais perplexo do que com alguma certeza. É uma consequência da minha observação de que as pessoas não podem ser completamente capturadas, que algo sempre escapa, foge, e acredito que o documentário deve levar isso em conta, não ter que manter a pretensão imperialista de uma ocupação total do território (Ibid, p. 142. Tradução nossa).¹³

A partir da autoimagem esboçada por Salles nesses comentários, pondo em relevo a edição final de *Santiago*, bem como sua produção seguinte, *No Intenso Agora*, podemos considerá-lo um anti-cartógrafo, ou melhor, um produtor de uma cartografia anti-mapas, no sentido em que ele afirma seu esforço por escapar dos mapas, negando sua necessidade, assim como recusa os roteiros. Desse modo, diríamos que em ambos os casos o documentarista faz uma escolha por flunar entre imagens de arquivo tanto pessoais quanto públicas, memórias autobiográficas e coletivas, sem uma trilha prescrita, empenhando-se em traçar novos itinerários durante sua incursão pelos domínios das imagens e lembranças, ao invés de orientar-se exclusivamente por um roteiro prévio. “É um processo em que você só vai entender o filme que está realizando na medida em que vai trabalhando”, disse Salles (2018d).¹⁴

Essa ideia de abandonar o mapa reforçaria a caracterização da trajetória profissional do documentarista como um percurso nômade, conforme proposta por Spuldar Pinto (2006). Devemos, contudo, considerá-la também como um argumento retórico e sintomático dos usos velados de outras cartografias, uma vez que os itinerários traçados por entre lembranças e imagens nos documentários sob análise não são exatamente viagens sem mapas, sem referências e sem paraderos em territórios incógnitos,¹⁵ mas são delineadas por escolhas da direção, inclusive sobre o que deve ser dito e visto em cada produção.

everything, the light, the frame, and, principally, you control your characters. With time, I became more interested in those documentaries that don't know exactly how to control the environment, documentaries that incorporate chance. Documentary filmmakers who incorporate chance go out into the world without knowing beforehand what they will do; they give themselves over to reality” (DIELEKE; NOUZEILLES, 2014, p. 141).

¹³ No original: “As opposed to what I was, today I prefer films that, ending, leave me more perplexed than certain. It is a consequence of my observation that persons can't be completely captured, that something always escapes, flees, and I believe that documentary should take account of that, not have to maintain the imperialist pretension of a total occupation of the territory” (DIELEKE; NOUZEILLES, 2014, p. 142).

¹⁴ Uma versão preliminar dessa reflexão foi apresentada no XIV Encontro Estadual de História da ANPUH-PE, em 15 de setembro de 2022, e publicada nos anais eletrônicos do evento com o título: “Cinema e cartografia: aproximações a partir da filmografia de João Moreira Salles”. Ver: PIASSI, 2022.

¹⁵ Referência ao título do artigo de Anita Lucchesi (2012).

Uma concepção semelhante do cinema como produção de cartografias com a qual podemos cotejar o ponto de vista de Salles está presente no filme *Immemory*, de Chris Marker. Grande referência de Salles, Marker, pseudônimo pelo qual ficou conhecido o cineasta francês Christian Hippolyte François Bouche-Villeneuve (1921- 2012), célebre pelo seu trabalho como *bricoleur* de imagens, como ele se apresentava, realizou essa obra originalmente como uma instalação multimídia interativa em 1997, no Centro Georges Pompidou, na França. Editada posteriormente em formato de CD-ROM, *Immemory* expõe um conjunto de fotografias, trechos de filmes, músicas e textos em “zonas” denominadas “viagem”, “museu”, “memória”, “poesia”, “guerra”, “fotografia” e “cinema”, como um convite ao espectador para traçar um itinerário não-linear por entre fragmentos de suas memórias.

Nas notas de capa de sua edição original em inglês, Marker propõe uma abordagem da memória em termos geográficos, ao invés de concebê-la como uma espécie de livro de história, ideia que considera fruto de nossos “momentos de devaneio megalomaniaco” (MARKER, 2020. Tradução nossa).¹⁶ Trata-se, enfim, de buscar em cada vida continentes, ilhas, desertos, pântanos, territórios superpovoados e terras incógnitas, segundo seus exemplos, espaços a partir dos quais se poderia desenhar um mapa de memórias e extrair imagens. Como o sujeito dessa memória é fotógrafo e cineasta, o autor sugere que sua cartografia seja produzida a partir dos traços que ele deixou, que se mapeie o país imaginário que se estende a partir do turbilhão de suas imagens e se descubra o mapa oculto na sua aparente desordem. Desse modo, Marker reclama para a imagem a modéstia e os poderes de uma *madeleine* proustiana, a qual, como objeto-souvenir, poderia guardar a memória de uma história pessoal.

Assim, partindo das possibilidades de instrumentalizar o conceito de cartografia como uma maneira de espacialização, nos propomos a analisar as últimas produções documentais de João Moreira Salles, *Santiago* e *No Intenso Agora*, de uma perspectiva cartográfica. Ao contrário do caráter estático dos mapas, os quais o diretor escolheu abandonar em sua trajetória profissional, a cartografia é produzida nos movimentos de transformação dos espaços, como diz Suely Rolnik:

Para os geógrafos, a cartografia – diferentemente do mapa, representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo

¹⁶ No original: “moments of megalomaniacal reverie”. O texto está publicado na página *online* oficial dedicada a Chris Marker. Ver: MARKER, 2020.

que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos (ROLNIK, 1989, p. 15).

Conforme descrita pela autora, a cartografia se propõe a acompanhar o desejo enquanto produtor de conexões do sujeito com o espaço, com objetos, com os outros e consigo mesmo, processo “ao mesmo tempo e indissociavelmente energético (produção de intensidades) e semiótico (produção de sentidos)” (ROLNIK, 1989, p. 34); enfim, um movimento contínuo de constituição e transformação de universos psicossociais. Desse ponto de vista, o trabalho cartográfico não supõe a exterioridade do cartógrafo em relação ao seu entorno; aliás, para a constituição de uma cartografia afetiva é imprescindível sua deambulação pelas paisagens e paragens produzidas nas relações entre corpos desejan-tes quando agenciados por afetos, donde a centralidade de pensar o *corpo vibrátil*, segundo o vocabulário de Gilles Deleuze e Félix Guattari, ou seja, sensível a afecções, nessa experiência relacional que também pode ser descrita como plurisensorial.

Nesse sentido, os movimentos de constituição do desejo seguem três linhas principais: (1) os *afetos*, ou constelações afetivas, podendo ser produzidos de múltiplas formas, emergem por vetores diversos, os quais engendram (2) movimentos de *simulação* caracterizados pelo agenciamento de matérias de expressão, “máscaras do desejo” as mais variadas, pelas quais os afetos possam se efetuar e, assim, (3) *constituir territórios* existenciais, “outros espaços de vida e de afeto”, diria Rolnik (1996, p. 14), se cristalizar, desterritorializando-se e se (re)territorializando indefinidamente. A compreensão dos conceitos de territorialidade, desterritorialização e reterritorialização, conforme desenvolvidos por Rolnik, orienta a análise da perspectiva autoral de produção cinematográfica desenvolvida por Salles como uma proposta histórica e um modo de subjetivação pessoal, a partir do ponto de vista elaborado por Félix Guattari (1996), segundo o qual:

a noção de território é entendida aqui num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que dela fazem a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais,

culturais, estéticos, cognitivos.

O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair de seu curso e se destruir. [...]

A reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante (GUATTARI, 1996, p. 323).

Para desenvolvermos a aproximação entre as figuras do documentarista e do cartógrafo, convém analisarmos as relações entre cinema e cartografia. Do ponto de vista da herança cartográfica do cinema, Stam e Shohat nos lembram que

o cinema sempre utilizou imagens de mapas para demarcar as topografias tocadas por seus heróis aventureiros, celebrando, implicitamente, sua própria superioridade tecnológica tanto em relação à característica verbal do romance quanto ao aspecto estático dos desenhos e dos retratos (STAM; SHOHAT, 2004, p. 218-219).

Tom Conley, por sua vez, dedicando-se a discutir como discernir e fazer uso da cartografia como forma de ver o cinema, analisa a presença de mapas em filmes e afirma que ainda que um filme não exiba um mapa propriamente dito, existe uma relação implícita entre ambos os domínios. Para o autor, a imagem cinematográfica tem uma “linguagem” própria que não pertence ao campo de estudo da linguística, assim como um mapa, de modo que ambos podem ser decifrados de inúmeras formas.

Um filme pode ser entendido em um sentido amplo como um “mapa” que trama e coloniza o imaginário do público que se diz “inventar” e, por conseguinte, buscar o controle. Um filme, como uma projeção topográfica, pode ser entendido como uma imagem que localiza e modela a imaginação de seus espectadores. Quando surte efeito, um filme incentiva seu público a pensar no mundo em conjunto com sua própria articulação de espaço (CONLEY, 2007, p. 1. Tradução nossa).¹⁷

O filólogo e crítico de cinema norte-americano se baseia no princípio de que os filmes são mapas na medida em que cada *medium* pode ser definido como uma forma do que os cartógrafos chamam de “imagem locacional”. Desse modo, Conley considera que tal como na análise de um mapa se confundem as impressões sobre as informações geográficas que ele apresenta e as próprias memórias e referências do observador em diálogo com os nomes, lugares e formas na representação cartográfica, o mesmo acontece com os espectadores de um

¹⁷ No original: “A film can be understood in a broad sense to be a ‘map’ that plots and colonizes the imagination of the public it is said to “invent” and, as a result, to seek to control. A film, like a topographic projection, can be understood as an image that locates and patterns the imagination of its spectators. When it takes hold, a film encourages its public to think of the world in concert with its own articulation of space” (CONLEY, 2007, p. 1).

filme que veem imagens em movimento em uma tela na qual se misturam imagens de outros filmes e memórias pessoais.

Conley propõe, então, um modo de “leitura” fílmica o qual parte da identificação de um mapa no campo de uma imagem em movimento para explorar questões como perspectiva, estilo visual, economia narrativa, escala, as relações entre cinema e história, as apostas da mimese e recepção, além de aspectos ideológicos, segundo o sentido clássico da relação imaginária estabelecida com os modos reais de produção. Tendo em vista que a história da cartografia é marcada pela apropriação, controle e administração do poder, o autor desenvolve duas hipóteses: a primeira de que, em suma, um filme é um mapa, e que sua eficácia simbólica e política é função de sua identidade como diagrama cartográfico, e a segunda de que a ocorrência de um mapa em um filme é única em seu próprio contexto, sintetizada na proposição “para cada filme seu mapa” (CONLEY, 2007, p. 5).

O autor ressalta que uma importante vertente da teoria do cinema francesa é implicitamente construída sobre os princípios cartográficos do cinema, identificando como o caráter geográfico e cartográfico da escrita de André Bazin, um dos refundadores da teoria do cinema do pós-guerra na França, surge como uma base para a teoria espacial e cartográfica do cinema mais extensa de Gilles Deleuze. Conley destaca as distinções feitas por Deleuze (2005), a partir de uma leitura de Michel Foucault, entre formações discursivas e visíveis, por um lado, e entre mapas e diagramas de arquivo, por outro, identificando a relação que o filósofo francês estabelece entre os conceitos cinematográficos latentes de formações discursivas e visíveis:

Para Foucault, formação discursiva significava o conjunto de modos de falar e comunicar em que um sujeito humano nasce e que determinam muito do que ele pode dizer. O sujeito tende mais a ser falado pelos modos de discurso predominantes do que a falá-los em seu próprio nome. O mesmo vale para formações visíveis. Muitas imagens herdadas e muitas vezes inertes circulam no meio de um público para determinar como ele irá examinar e coletar, e até mesmo ver as formas e contornos do mundo em geral (CONLEY, 2007, p. 11. Tradução nossa).¹⁸

Do ponto de vista de Conley, “é no regime dessas diferenças que o verdadeiro ‘mapa’, a operação estratégica do cinema, bem como sua invenção ou seu inconsciente é mais

¹⁸ No original: “For Foucault a discursive formation meant the array of modes of speaking and communicating in which a human subject is born and that determine much of what he or she can say. The subject tends more to be spoken by prevailing modes of discourse than to speak them in his or her own name. The same holds for visible formations. Many inherited and often inert images circulate in the midst of a public to determine how it will ascertain and collect, and even see the shapes and contours of the world at large” (CONLEY, 2007, p. 11).

provável de ser descoberto” (Ibid., p. 11. Tradução nossa).¹⁹ O autor avança em sua argumentação afirmando que uma cartografia geral se manifesta na dimensão das cisões e sobreposições entre o que é dito e o que é visto em um filme, em especial quando os mapas trazem à tona as lacunas e contradições de seus elementos sonoros e visuais, uma vez concebidos eles próprios como elementos que combinam formações discursivas e visíveis na mesma superfície.

Destacando as diferenças entre a “forma do enunciado” e a “forma do visível” em jogo nas formações discursivas e visíveis, Deleuze considera que a justaposição de ambas produz um “diagrama”, uma máquina abstrata, definida por funções e matéria disforme, a qual não faz distinção formal entre um conteúdo e uma expressão, entre uma formação discursiva e outra não-discursiva.

Aqui, o diagrama pode ser qualificado como um filme. Um filme expõe os riscos e as leis de sua forma e começa a trabalhar a seu favor e contra eles. Propõe abertamente certos modos de conduta em algumas áreas e outras em diferentes estratos, disfarçadamente, por meio de seus próprios ilegalismos. Obedece às leis que os censores aplicam, mas ao mesmo tempo as perverte, citando-as e dobrando-as para criar formas novas e diferentes. Certas leis que seriam tornadas claras na trilha de imagem são frustradas ou “abertas” pelas contradições flagrantes de enunciados dentro e fora do quadro na trilha sonora (CONLEY, 2007, p. 12. Tradução nossa).²⁰

Assim, como diagrama, ou um conjunto de mapas sobrepostos, tendo em vista sua “multiplicidade espaço-temporal”, diria Deleuze (2005, p. 44), um filme seria uma exposição de relações de força, tanto o que é visto na tela, como no espaço mais amplo de sua projeção. Conley ressalta o caráter intersocial e em estado de devir do diagrama conforme concebido por Deleuze, indicando que ele não se presta à representação de um mundo pré-existente, mas produz um novo tipo de realidade, um novo modelo de verdade. Segundo o filósofo, o diagrama

Não é sujeito da história nem a supera. Faz a história desfazendo as realidades e as significações anteriores, formando um número equivalente de pontos de emergência ou de criatividade, de conjunções inesperadas, de improváveis *continuums*. Ele duplica a história com um devir (DELEUZE,

¹⁹ No original: “It is in the regime of these differences where the real “map,” the strategic operation of the cinema as well as its invention or its unconscious is most likely to be discovered” (CONLEY, 2007, p. 11).

²⁰ No original: “Here the diagram could qualify as a film. A film sets forward the stakes and laws of its form and proceeds to work with and against them. It overtly proposes certain modes of conduct in some areas and others in different strata, covertly, through its own illegalisms. It obeys the laws that censors apply but simultaneously perverts them, by quoting and bending them to make new and different shapes. Certain laws that would be made clear on the image-track are foiled or “cracked open” by the flagrant contradictions of utterances in and out of frame on the soundtrack” (Ibid., p. 12).

2005, p. 45).

Em síntese, a partir do cruzamento da teoria com o cinema nas obras de Deleuze e Foucault, Conley elabora uma concepção do cinema como uma máquina ou um mapa de forças de sua construção, afirmando que “o diagrama é especialmente cinematográfico no sentido de que, em escala coletiva, pode traçar comportamentos, ou mesmo, pode-se argumentar, percepção” (CONLEY, 2007, p. 12. Tradução nossa).²¹ Dessa perspectiva cartográfica do cinema, o autor sugere que o historiador do cinema seria o crítico ou arquivista que, como um ventríloquo, projetaria as vozes das formas e normas de um diagrama cinematográfico herdado, indicando que “a cartografia pode tornar visível a história das estratégias que informam o que um filme está projetando” (CONLEY, 2007. p. 14. Tradução nossa).²²

Portanto, investindo nas aproximações entre o trabalho cartográfico e a prática documental, nos servimos do personagem conceitual do documentarista-cartógrafo proposto por Cristiano Barbosa (2015, 2017) para traçar alguns contornos da produção recente de João Moreira Salles. Considerando a cartografia como forma de “*expressar* as dimensões subjetivas e intensivas do espaço” (BARBOSA, 2015, p. 10. Grifo do autor), o autor elenca três gestos que correspondem às dimensões de atuação do documentarista-cartógrafo, sendo o primeiro a incursão por um território movediço, a qual pode ser orientada por uma pesquisa prévia, ou por um esboço de roteiro, que o acaso pode transformar, alterando a concepção do filme, dependendo da intensidade com que afetar o processo (Ibid., p. 15). Trata-se, enfim, do momento da aprendizagem, no qual deve-se elaborar um modo de operar o fazer documental (BARBOSA, 2017, p. 106).

O segundo gesto cinematográfico do documentarista-cartógrafo analisado por Barbosa corresponde à dimensão da pesquisa, na qual as linhas ou trajetórias escolhidas, até então dispersas, são dispostas em uma composição, em um percurso investigativo narrativo e espacial (Ibid., p. 17). Mais do que uma simples coleta de dados e informações, o processo de filmagem é o momento da criação de conhecimento (Ibid., p. 106-107.) O terceiro e último gesto, correspondente à dimensão do cinema propriamente dito, está implicado com os componentes da imagem cinematográfica. Trata-se de agenciar modos de olhar, pensar e

²¹ No original: “The diagram is especially cinematographic in the way that on a collective scale it can plot behavior or even, it can be argued, perception” (CONLEY, 2007, p. 12).

²² No original: “cartography can make visible the history of the strategies informing what a film is projecting” (Ibid., p. 14).

habitar essas imagens, concebidas como blocos de espaço-tempo, gerando outros sentidos e experiências estéticas, em função do registro e manipulação do som, do tempo de duração dos planos, da posição, do ângulo e da movimentação da câmera etc. (BARBOSA, 2015, p. 16-17; Ibid., 2017, p. 107). Compreende-se que esses gestos, ou dimensões do fazer documental, são indissociáveis e estão imbricados no percurso de atuação do documentarista-cartógrafo “ao gestar um lugar de negociação com as múltiplas trajetórias em jogo no espaço relacional implicado numa produção documental” (BARBOSA, 2017, p. 107).

Desse modo, consideramos que nas produções de *Santiago* e *No Intenso Agora*, Salles, em um devir documentarista-cartógrafo, faz da linguagem cinematográfica, em sua vertente documental, matéria para a expressão de territórios existenciais, territorialidades audiovisuais nas quais os afetos, sobretudo saudosos, como veremos, gerados ou revisitados no trabalho com os diversos materiais de arquivo mobilizados em suas últimas produções possam ser expressos e agenciados. Nessa aventura audiovisual, ao conferir imagem aos movimentos do desejo de narrar suas memórias, consideramos que o cineasta, como diria Rolnik,

quer é apreender o movimento que surge da *tensão fecunda* entre fluxo e representação: fluxo de intensidades escapando do plano de organização de territórios, desorientando suas cartografias, desestabilizando suas representações e, por sua vez, representações estancando o fluxo, canalizando as intensidades, dando-lhes sentido (ROLNIK, 1989 p. 68-69. Grifo da autora).

Sendo assim, como compreender a metáfora do caracol utilizada por Salles para referir-se ao movimento dessa cartografia em direção às múltiplas escalas espaciais, acompanhado da variação de suas estratégias narrativas, alcançadas em diferentes momentos de sua trajetória profissional como documentarista? O cineasta sugere que sua carreira se desenvolveu, a partir do início, “em caracol”, ou ainda, “de fora para dentro”, em referência ao progressivo movimento centrípeto relativo à mudança temática de espaços longínquos e questões alheias à sua experiência pessoal, como abordados em *Japão, uma Viagem no Tempo*; *China, o Império do Centro*; *América e Blues*, para a abordagem de temas cada vez mais próximos geograficamente e caros ao seu interesse, como em *Jorge Amado, Futebol, Notícias de uma Guerra Particular, 6 Histórias Brasileiras, Nelson Freire, Entreatos, Santiago* e *No Intenso Agora*.

De acordo com a fenomenologia da imaginação de Gaston Bachelard (1978, p. 256), o caracol corresponde a uma imagem poética expressiva, considerando que ele assume a forma

espiralada de sua concha, seu invólucro e sua morada. A concha, como o ninho, é descrita como uma imagem primordial pelo filósofo porque ilustra a função de habitar, pertencendo “ao museu indestrutível das velharias da imaginação humana” (BACHELARD, 1978, p. 276). Enquanto superfície externa do caracol, a concha, associada à imagem da casa, ou melhor, a um corpo de imagens maternais que reúne os sentidos de proteção, estabilidade e segurança, adquire a qualidade de integração dos pensamentos, lembranças e sonhos humanos, à qual o passado, o presente e o futuro conferem dinamismos diferentes (Ibid, p. 201). O campo semântico associado à imagem do caracol é, portanto, ambivalente, uma vez que a concha remete aos sentidos de permanência e imobilidade, e sua forma espiral denota a ideia de movimento.

Assim, compreendemos a referência ao caracol feita por Salles para descrever sua trajetória profissional em alusão à forma espiralar, como um movimento que segue o curso da linha espiral. Este sentido corresponde à perspectiva cartográfica mobilizada em nossa análise, a partir da qual consideramos que a realização de *Santiago* marcou um novo começo na produção documental de Salles, partindo do centro da espiral. Em especial o momento da retomada do projeto do filme consiste na precipitação do diretor no vórtice do caracol e no ponto de partida para a renovação de sua cartografia, quando ele adotou então a voz narrativa em primeira pessoa e pôs em cena imagens de seu arquivo pessoal, expondo conflitos íntimos e abordando temas sensíveis de sua história familiar.

É significativo, pois, que a locação principal de *Santiago* tenha sido a casa da Gávea, a residência em que Salles morou com sua família até os seus vinte anos, o recôndito de suas primeiras memórias afetivas. No mapa que desenhamos com os filmes do diretor, essa é sua primeira concha, a qual aparece também em imagens de arquivo em *No Intenso Agora*, como elemento fundamental para a inscrição de sua subjetividade na história a partir da reconstrução de histórias familiares e de suas memórias autobiográficas.

1.3 A dobra da espiral: ensaiando novas práticas documentais

Com a linguagem cinematográfica, consideramos que o documentarista pode construir pontes para criar/atravessar o espaço reticulado de uma cartografia afetiva em que se cruzam, como um nó em uma malha, territórios existenciais heterogêneos e anacrônicos de sua

experiência profissional e de sua história familiar. Assim, buscaremos compreender a que forma de relação com o tempo histórico e com os espaços percorridos/imaginados as narrativas de *Santiago* e *No Intenso Agora* dão ensejo. Tendo em vista as relações entre memória e espaço, investigamos a hipótese de que os filmes de Salles podem ser caracterizados como uma “arte sobre a memória”, segundo a expressão proposta por Aleida Assmann (2011, p. 386) em referência a trabalhos artísticos que abordam a memória entre as “mídias da memória cultural” (Ibid., p. 221), para se distinguir da arte da memória no âmbito da mnemotécnica.²³

Desse modo, *Santiago* e *No Intenso Agora* estariam mais próximos de um exercício de “psicotécnica”, no sentido empregado por Didi-Huberman (2021, p. 351) para se referir ao cinema de Serguei Eisenstein, do que a uma mnemotécnica propriamente dita. Por meio desse conceito, o autor articula o procedimento técnico da montagem cinematográfica ao estado psíquico extático, de “saída de si”, para compreender as relações do cinema com a dinâmica das emoções. Na trajetória profissional de Salles, a renovação de sua cartografia é possibilitada pelos movimentos de descentramento, ou desterritorialização, ensaiados pelo cineasta com a retomada do projeto de *Santiago* e com a produção de *No Intenso Agora*.

Ao vasculhar os arquivos familiares e remontá-los, Salles surpreende a si mesmo em distintos momentos de sua história, reconstruída no primeiro filme na narração de seu retorno à casa da Gávea por meio das imagens produzidas no passado, e na reavaliação de sua conduta pretérita como documentarista em relação ao seu personagem. O reencontro com o Santiago emoldurado nas imagens da entrevista gravada anos antes constitui uma experiência fundamental nesse processo de rememoração e elaboração lutuosa do cineasta, continuado com a descoberta das imagens e relatos produzidos por sua mãe em sua viagem à China. No último filme, a costura desses arquivos com outros registros de momentos em família durante sua infância e imagens de levantes realizados em outras partes do mundo por volta da mesma época prolonga o movimento extático do cineasta, favorecendo a ressignificação de experiências pessoais em diálogo com a dimensão social de eventos históricos. Desse modo, ambos os filmes articulam uma dinâmica afetiva relativa à mobilização de lembranças e à

²³ Sobre os métodos de rememoração da antiguidade grega, nos quais Thomas Elsaesser identifica, em sua arqueologia das mídias, um ponto de origem para o mundo digital contemporâneo, o autor afirma: “[n]a Arte da Memória (a *ars memoria*, ou mnemotécnica), possivelmente criada por sacerdotes chineses, sistematizada pelos gregos (Simônides de Ceos) e transformada em instrumento político pelos romanos (Cícero e Quintiliano), antes de ser revivida pelos monges cristãos – todas elas com base na visualização como *orientação espacial*, nos *loci* (lugares) e nos *testes* (testemunhos); a lembrança advém ao longo dos caminhos e na perambulação por espaços imaginados, mas altamente ordenados e organizados” (ELSAESSER, 2018, p. 53. Grifo do autor).

reconstrução de memórias autobiográficas e familiares do diretor, da qual despontam emoções como a saudade e a alegria.

Deslocando a centralidade do “eu” consciente, Didi-Huberman propõe dialetizar as emoções, ou seja, considerá-las em seu meio de aparição histórico, social e cultural para apreender o seu devir ao invés de sua identidade, descobrir a sua história de conflitos, tensões e explosões (Ibid., p. 358). Dessa perspectiva “pática”, a partir da qual a emoção é concebida em sua atividade e mobilidade, ela se insere no plano da *práxis* como da *techne*, de modo que o reconhecimento do nomadismo dos processos emocionais favorece sua aproximação à montagem cinematográfica como forma de combinação e associação a outras emoções (Ibid., p. 360). De acordo com o autor, “as obras não têm uma simples relação de representação com as emoções: a emoção age porque ela mesma já é trabalho de montagem” (Ibid., p. 362).²⁴ Portanto, a arte cinematográfica, enquanto técnica, consiste também em trabalho, no sentido psíquico assim como no material, no qual a emoção trabalha para assumir uma forma. A partir de nossa análise de *Santiago* e *No Intenso Agora*, compreendemos, então, como as emoções manifestam uma força de ação e de pensamento que deriva do corpo e do inconsciente, movidas pelo desejo e pela memória de seu diretor, como propõe Didi-Huberman (Ibid., p. 366-367).

Na medida em que os documentários de Salles apresentam narrativas afetivas da memória por meio da produção de cartografias igualmente afetivas, buscaremos analisar o “nomadismo das emoções” (Ibid., p. 361) por meio desses filmes, sobretudo o nomadismo da saudade. Na economia dos afetos engendrada em *Santiago* e *No Intenso Agora*, poderemos distinguir a “memória dos fatos” da “memória dos sentimentos”, ressaltando as ambivalências constitutivas das temporalidades e das linguagens da memória e do esquecimento, como discutidas por Jacy Alves de Seixas (2004).

Para nos acercarmos dessas noções, mobilizamos diferentes referenciais. Segundo as descrições de Marcel Proust sobre memória voluntária e involuntária, a primeira corresponde à “memória dos fatos”, à dimensão intelectual da memória, a qual constitui um obstáculo à expressão da “verdadeira memória”, enquanto a segunda é caracterizada pela afetividade e descontinuidade (SEIXAS, 2002, p. 71). Fazendo uso de outra tipologia da memória, Henri Bergson também contempla em suas reflexões diferentes estatutos da memória. Sua

²⁴ Ao discutir a montagem eisensteiniana, Didi-Huberman define esse procedimento como uma operação dionisíaca: “cortamos em pedaços, cortamos na continuidade, assassinamos, num certo sentido, e, no entanto, aquilo começa a dançar, a viver. É um nascimento cruel, um *nascimento por esquarteramentos operatórios*” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 205. Grifo do autor).

problematização da atualidade de uma sensação rememorada, ao levantar a questão de “saber se a lembrança da dor era verdadeiramente dor na origem” (BERGSON, 1999, p. 159), por exemplo, contribui para a caracterização de uma “memória dos fatos” e de uma “memória dos sentimentos”.

Argumentando em favor do caráter plural das memórias na perspectiva de ambos os autores, Seixas afirma que a diferentes “planos” de memória, descontínuos e lacunares, correspondem “memórias e (esquecimentos) desiguais e de estatutos diversos que ocupam *lugares* diferentes nos diversos *planos* que constituem a memória em seu percurso” (SEIXAS, 2004, p. 45. Grifos da autora). Nesse sentido, nos valem igualmente da distinção entre as noções de “esquecimento dos fatos” e de “esquecimento dos ressentimentos” enfatizada por Pierre Ansart (2004, p. 31) ao enveredarmos pelos percursos de memória realizados por Salles nos documentários sob análise, com atenção especial para os sentimentos a eles associados, suas “tonalidades emocionais e ‘charme’ afetivo” (SEIXAS, 2004, p. 47).

Em diálogo transdisciplinar com a fortuna crítica dos documentários e com a bibliografia especializada, analisaremos a seguir como *Santiago* e *No Intenso Agora* interpelam uma memória histórica e uma cultura visual específicas em cada caso, oportunizando a discussão desses conceitos. No primeiro filme, esse processo é analisado em relação à experiência profissional do cineasta, ao passado e ao lastro social de sua família, a partir de arquivamentos audiovisuais produzidos pelo próprio Salles quando era mais jovem. No segundo, isso se verifica no cruzamento de sua história familiar com eventos históricos de maior escala, voltado para a abordagem dos desejos e experiências de seus protagonistas, como um balanço dos êxitos e fracassos de suas expectativas em relação ao futuro, mobilizando vários tipos de arquivos de imagens.

Assim, se a carreira profissional de Salles como documentarista esboçava uma cartografia espiralar, ou “em caracol”, como disse o cineasta, indicada por um movimento “de fora para dentro”, até a realização de *Santiago*, o que ela se torna a seguir? Como descrever adequadamente a nova cartografia traçada no curso de seu processo de extroversão da intimidade? Percebemos que, uma vez acomodado no centro da espiral (Imagem 1), o cineasta ensaia um movimento de diferenciação de modo centrífugo em direção ao seu ponto móvel com a produção de *Santiago*, o qual se prolonga com a realização de *No Intenso Agora*, produzindo uma dobra na espiral.



Imagem 1: Representação visual esquemática da cartografia esboçada pela trajetória profissional de Salles (1987-2017) em duas espirais opostas. Fonte: Reprodução da internet.

Com essa imagem de vetores de espirais opostas, propomos uma representação visual esquemática da nova cartografia esboçada pela trajetória profissional de Salles, considerando que o cineasta passa a orientar o seu trabalho por um ponto de vista explicitamente subjetivo, o qual constitui tanto seu ponto de partida quanto a centralidade de suas novas produções, com o desenho de uma linha curva em sentido oposto (representado em vermelho), esboçando um curso diferente do traçado anteriormente (representado em verde). Esse novo percurso narrativo e espacial será descrito e problematizado a partir da análise fílmica dos documentários em questão, voltando nossa atenção para a forma ensaística, a narração *over* e a montagem cinematográfica com imagens de arquivo, e considerando ainda as escolhas estéticas, por exemplo, por filtros preto e branco ou coloridos, avaliando seu uso conforme ao modo visual de representação das coordenadas espaço-temporais.

Considerando ainda que “o universo do filme não é fechado”, como ressalta Antoine de Baecque, buscaremos “reunir, numa mesma compreensão, o filme e a vida que se organiza em torno dele” (2010, p. 38). Desse modo, nossa análise buscará contemplar a filmografia do diretor e produções culturais com as quais ela dialoga, assim como materiais extra fílmicos, como informações adicionais contidas nos DVDs, cartazes de divulgação, entrevistas, ensaios jornalísticos, críticas de cinema, resenhas e artigos impressos e disponíveis na internet.

Capítulo 2 – *Santiago*: a precipitação no vórtice

2.1 De volta à Gávea

Todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa [...] na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar [...] luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese memorial e da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem. Assim, a casa não vive somente o dia a dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos (BACHELARD, 1978, p. 200-201).

Como descrever a casa onde moramos durante nossa infância e juventude, quando alcançamos a maturidade? Como narrar o retorno a um espaço no qual construímos nossas primeiras memórias, quando nele não se encontra mais o que o tornava um lar? Essas experiências, certamente, podem ser vividas de modo particular por cada um, mas todas trazem à tona lembranças e imagens, como sugere Bachelard, que mesmo afastadas no tempo concorrem para a reconstrução de memórias afetivas que compõem narrativas pessoais e/ou familiares. Com o propósito de revisitar esses recônditos do passado, *Santiago* (2007) apresenta ao espectador os espaços físicos e simbólicos da casa natal de seu diretor por meio de uma linguagem tanto descritiva e crítica quanto poética e apaixonada. Devido a sua centralidade na narrativa, essa casa será objeto privilegiado nesta parte da análise fílmica do documentário.²⁵

Narrado em forma de itinerário daquele que percorre os espaços da casa, *Santiago* se inicia com uma fotografia emoldurada por um porta-retrato, enquadrada de forma descentralizada pela câmera de Walter Carvalho e Silva. Na primeira sequência do documentário, apresentada após a exibição do título em letras brancas sobre um fundo preto, embalada pela música *A estrada*, de Rodrigo Leão, por meio de um *zoom* em direção à foto,

²⁵ Uma versão preliminar dessa reflexão foi apresentada no XII Encontro de História da ANPUH-PA, em 3 de dezembro de 2020, e publicada com o título “Memória familiar e espaços da recordação em *Santiago* (2007), de João Moreira Salles” no livro *História e Linguagens Cinematográficas*, Ed. Cabana: Belém, 2021.

pode-se identificar, com maior nitidez, a imagem da entrada da casa da Gávea (Imagem 2). Depois de uma sucessão pontuada por cortes secos de outras duas fotografias, focalizadas igualmente por movimentos lentos em suas direções, tem-se um plano geral desse *hall* de entrada mostrado na primeira foto com a porta aberta: vê-se, então, um pórtico de inspiração clássica com duas altas colunas-pilotis revestidas de mármore frente a uma parede pintada com o vermelho das casas de Pompeia, que se contrapõem ao grande painel de cobogós brancos do terraço, fora de campo (Imagem 3). Por meio dessa estratégia cinematográfica, o diretor elegeu a fotografia da entrada da casa de sua infância como um monumento para o seu filme, realçando posteriormente o aspecto monumental da própria construção a partir de uma tomada direta.

Após três outros quadros, volta-se para o espaço visual inicialmente representado, em um plano mais fechado na porta de entrada em treliça, no limiar entre a área externa e o interior da casa, de onde a câmera se aproxima, com um *travelling*, em direção ao pátio central vislumbrado nas imagens anteriores, por onde se prolonga o piso de mármore italiano com desenho geométrico losangular, criando um sentido de fluidez que dissolve a fronteira entre o “dentro” e o “fora” (Imagem 4). A partir dessa sequência de imagens, um tom dolente se instaura no espaço sonoro do filme com a execução da melodia conhecida como *Dança dos Espíritos Abençoados*, do segundo ato da ópera *Orfeu e Eurídice* (1762), de Christoph Gluck, ao piano de Nelson Freire, junto ao filtro fotográfico preto e branco e a textura granulada da imagem.²⁶

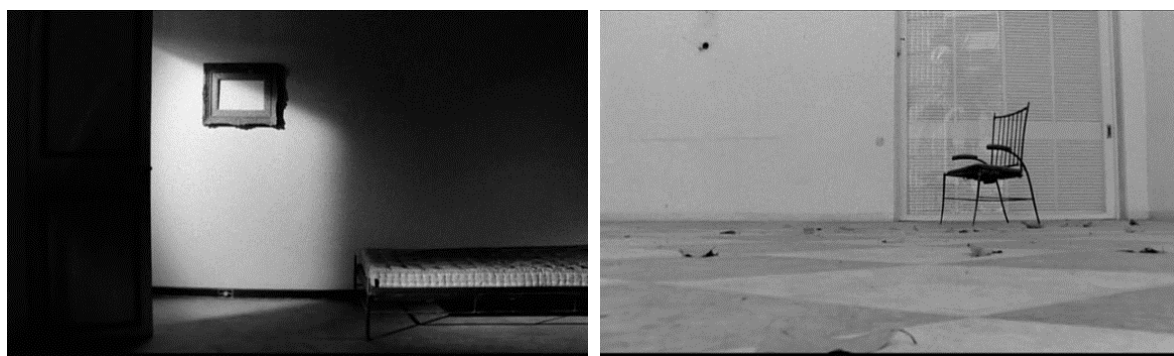


Imagens 2 a 4. Entrada casa da Gávea. Fotogramas de *Santiago* (JMS, 2007).

Assim, nos primeiros minutos do documentário, adentramos pela porta principal, como convidados, o ambiente interno da casa onde João Moreira Salles cresceu e morou com sua família até os seus vinte anos. A intervenção de uma narração em voz *over* e a mudança de locação interrompem a imersão do espectador conduzida pela articulação harmônica entre o espaço visual e o espaço sonoro do filme. As notas biográficas que se seguem em meio a

²⁶ Nessa sequência, a música adquire importância enquanto índice intertextual não apenas por ser executada pelo personagem principal do documentário anterior de Salles, mas especialmente pelo destaque conferido a ela em *Nelson Freire*. Cf. SILVA; MOUSINHO, 2013.

comentários sobre as imagens em movimento foram escritas em primeira pessoa pelo próprio cineasta e interpretadas por Fernando, seu irmão mais velho.²⁷ Referindo-se a um sujeito biográfico exterior ao filme, que passa a ser encenado na obra pela inscrição de sua voz subjetiva, o narrador prossegue identificando o quarto que João dividia com Pedro (Imagem 5), outro de seus três irmãos, em uma das imagens intercalada às da porta, e, em outra, uma cadeira solitária na varanda (Imagem 6). Como uma ruína abandonada, “ensombrada pela nostalgia”, como diria Georg Simmel (2019, p. 59), o elevado contraste entre o preto e o branco nessas imagens destaca a inércia e o vazio dos ambientes silenciosos da antiga residência da família do cineasta, desocupada desde o falecimento de sua mãe, Elisa Margarida Vianna Gonçalves (1929-1988), a última moradora da casa, havia quatro anos quando as imagens foram feitas, em 1992.



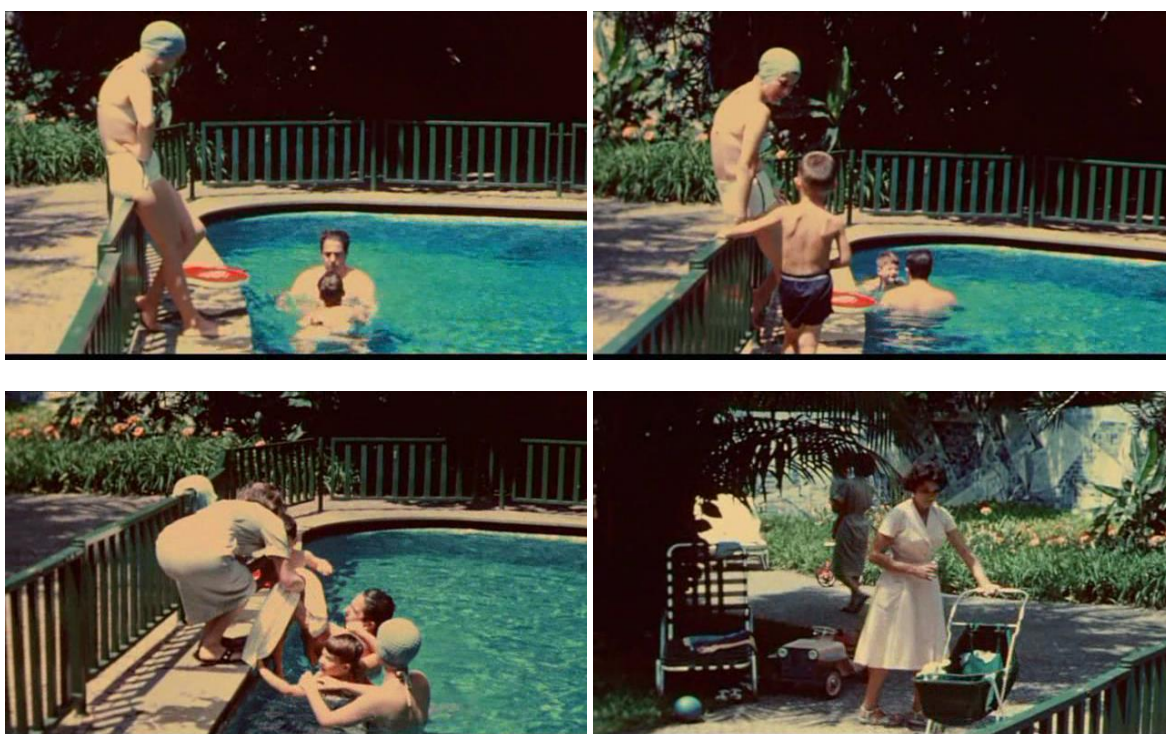
Imagens 5 e 6. O alto contraste destaca a inércia e o vazio dos ambientes da casa. Fotogramas de *Santiago* (JMS, 2007).

Do tempo em que a casa da Gávea era habitada pelos Moreira Salles, há imagens de filmes caseiros do arquivo familiar, da família reunida em casa em momentos alegres, que formam um quadro idealizado do seu cotidiano à época da infância de Salles e de seus irmãos. Em *Santiago* são exibidas algumas dessas imagens, coloridas e silenciosas, como cenas da família desfrutando de um momento de diversão na piscina da casa, quando Walther, seu pai, brinca com um dos filhos na água e outro chega para juntar-se a eles, enquanto Elisa observa do lado de fora, até que duas empregadas domésticas vêm tirar as crianças da piscina (Imagens 7 a 10).

O narrador não informa a autoria dessas imagens, mas sua *mise-en-scène* remete aos filmes de família, voltados para o registro de cenas domésticas que retratam o afeto e a intimidade de seus personagens. Geralmente, gravações como essa são feitas por pessoas que

²⁷ Na edição de 2007 do Festival Internacional de Documentários *Cinéma du Réel*, em Paris, *Santiago* foi apresentado em inglês, com narração do ator Fernando Alves Pinto. Nessa ocasião, o filme recebeu o prêmio de melhor documentário.

não dominam a linguagem cinematográfica, orientadas pelas lógicas das interações familiares. Como no caso dessa sequência, os filmes de família também não possuem necessariamente a intenção de produzir uma narrativa que atenda a objetivos claros (BLANK, 2015). Todavia, apropriadas na remontagem de *Santiago*, essas imagens de arquivo contrastam com os planos da casa abandonada tanto pelo que documentam quanto por constituírem as únicas imagens coloridas do documentário, o que ressalta a diferença de seu conteúdo em comparação às tomadas realizadas nesse espaço tantos anos depois.



Imagens 7 a 10. A família na piscina. Fotogramas de filme do arquivo familiar de João Moreira Salles. Fonte: *Santiago* (JMS, 2007).

Ao apresentar as imagens mais antigas coloridas, enquanto as mais recentes estão em preto e branco, o documentário subverte as convenções cromáticas para a representação do passado em relação ao presente, sugerindo, com um tom saudoso, que as recordações da infância do cineasta são vívidas e despertam mais alegria que o presente, monocromático e lúgubre. Como disse Cezar Migliorin ao analisar essa sequência,

Enquanto vemos a banalidade de um domingo em família, o silêncio dessas imagens se faz presente e traz um passado que pertence a João Salles e a Santiago. Naquela cena sobrevive uma tensão que o filme suaviza. As imagens em super-8 estão ali como que procurando um lugar, parecem ainda não incorporadas ao filme, estão libertas da música e do *off* que organizam a experiência dessas imagens. Esta imagem de época aparece como a abertura que o filme faz para o seu futuro, ela comporta a potência das perguntas

feitas na montagem; o que fazer com essas imagens ricas e problemáticas? É nesse pequeno detalhe que o filme se mantém vivo. É nesse momento silencioso que somos tocados pela vitalidade e coragem de Salles em fazer esse filme (MIGLIORIN, 2015).

O documentário seguinte de João Moreira Salles, *No Intenso Agora* (2017), também exhibe, logo no início, imagens de filmes caseiros do arquivo familiar do cineasta, igualmente realizadas na casa da Gávea, que apontam para a sua centralidade entre as primeiras lembranças de Salles, bem como para a reconstrução da memória familiar. Entre as cenas familiares incorporadas à produção, uma mostra Elisa e os filhos abrindo presentes de Natal, auxiliados por uma empregada doméstica que aparece ao fundo (Imagens 11 e 12), enquanto outras acompanham as crianças brincando e explorando áreas externas da casa (Imagem 13). Na medida em que oferece um quadro saudoso de referências imagéticas de uma infância feliz, compartilhada por Salles e seus irmãos, a incorporação desse filme de família em *No Intenso Agora* é fundamental para desenhar minimamente os contornos da esfera privada da casa da Gávea como um verdadeiro lar para a família Moreira Salles.



Imagens 11 a 13. Infância na casa da Gávea. Fotogramas de filme do arquivo familiar de João Moreira Salles. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).

Os arquivos individuais, formados por imagens pessoais, pequenos objetos, fotografias

e filmes de família, são produtos de uma cultura visual da intimidade, da privacidade, ou, ainda, da esfera privada, de acordo com as denominações propostas por Joseph Imorde (2016). Como domínio de problematização interdisciplinar, a cultura visual pode ser entendida, de modo abrangente, considerando a abertura de possibilidades de investigação das dimensões de migração, constituição e funcionamento de imagens que oferece, por exemplo, para a análise do campo social do cinema, em referência à “diversidade do mundo das imagens, das representações visuais, dos processos de visualização e de modelos de visualidade” (KNAUSS, 2008, p. 154-155).²⁸

Para Imorde, a cultura visual do “lar” caracteriza-se especificamente por um ideal de autoafirmação, uma vez que a coleção desses artefatos de memorabilia permite a elaboração de histórias individuais como narrativas simples e prazerosas, multiplicando as possibilidades de empoderamento e autodocumentação. O autor ainda chama a atenção para a carga sentimental atribuída às imagens e objetos que compõem esses arquivos, outorgando-lhes a função de “permitir a lembrança nostálgica de um passado que foi intencionalmente purificado de todas as máculas” (IMORDE, 2016, p. 205). Nessa perspectiva, a essas expressões visuais corresponde uma historicidade alternativa, “uma historicidade que pode ser percebida como grandiosa em sua construção e heroica em seu gosto autônomo” (Ibid., p. 212). Ao deslindarmos a historicidade das imagens de arquivo incorporadas aos documentários de Salles, buscaremos identificar a carga afetiva associada à cultura visual da esfera privada mobilizada em suas últimas produções.

Nas imagens dos filmes de família realizados na casa da Gávea incorporados aos documentários de Salles, a cultura visual da intimidade pode ser identificada em elementos e práticas associados à domesticidade burguesa que compõem a teatralidade desse espaço e constituem uma visualidade do poder da elite brasileira, como a piscina privada (imagens 7, 8 e 9), uma babá aos cuidados de cada filho (Imagem 10) e a pilha de presentes ao pé de uma grande árvore de natal (imagem 12). Tais símbolos de distinção social e riqueza fazem parte da composição do espaço da casa como um ambiente doméstico, em diálogo com uma iconografia da cena familiar que nos auxilia no entendimento de que essas são imagens da intimidade doméstica de uma família da classe dominante, de acordo com o padrão de domesticidade veiculado, por exemplo, em revistas ilustradas cariocas de críticas de costumes do século XX (Cf. MAUAD, 2005).

²⁸ Para uma discussão mais detida das aproximações entre história e cultura visual, cf. SANTIAGO JR., 2019a; SANTIAGO JR., 2019b.

Para nossa análise das cartografias afetivas construídas em *Santiago* e *No Intenso Agora*, a montagem cinematográfica de imagens de arquivo, entre as quais as da casa da Gávea assumem significativa relevância, impõe questões fundamentais. O crítico e historiador Ismail Xavier é assertivo a esse respeito: “o problema de trabalhar em cima de material de arquivo é fazer uma interpretação desse material” (XAVIER, 2006, p. 39). O autor ressalta o caráter interpretativo do trabalho de montagem, descrevendo-o como um gesto poético e estético, sendo a estética a dimensão a partir da qual se poderia alcançar um nível de compreensão histórica e social.

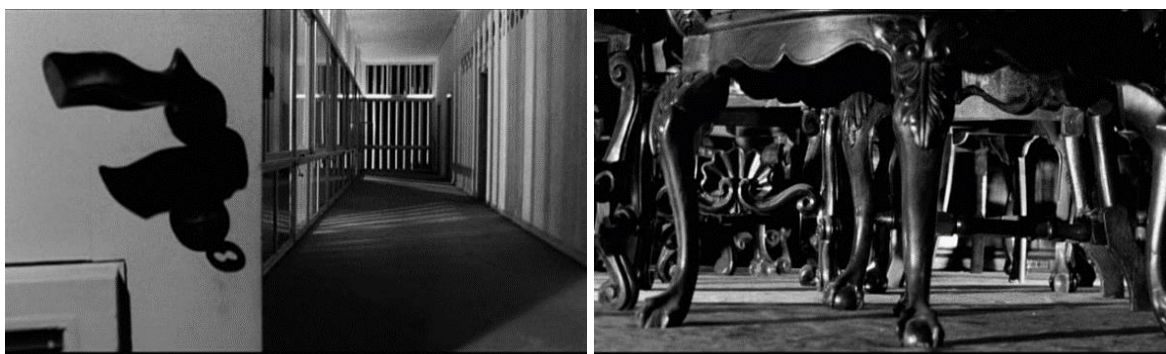
Essa questão também é levantada por Georges Didi-Huberman, o qual identifica a montagem como um procedimento ético, estético e político, com a discussão do conceito de legibilidade das imagens. Para sua elucidação, o autor considera que o problema fundamental do trabalho com imagens é criar a partir da visibilidade e da temporalidade, sua legibilidade, ou seja, fazer das imagens questão de conhecimento. Didi-Huberman desenvolve uma articulação dinâmica entre a legibilidade e a visibilidade da história a partir do pensamento de Walter Benjamin, argumentando que lidar com imagens demanda rearranjá-las em uma ordem de legibilidade, produzir uma reflexão, posicionar-se, isto é, construir com elas um saber. Para questionar esse saber construído nos documentários, seguindo as sugestões do autor, nos debruçaremos sobre as “tomadas de posição” do cineasta e dos montadores diante de tais documentos, problematizando sua singularidade no jogo de relações entre imagens estabelecido em cada filme, de modo a “abrir o campo de nossa reflexão histórica e política” (DIDI- HUBERMAN, 2018c, p. 128).²⁹

Em 1992, durante a realização do projeto original de *Santiago*, ao retornar à casa da Gávea, esse lugar associado às suas memórias pessoais e familiares, de sua infância e juventude, como a “moldura de uma vida” (SIMMEL, 2019, p. 60), Salles traça um percurso que é apresentado ao longo do documentário, em sua edição final, de forma descontínua, em fragmentos de *travellings* intercalados com imagens produzidas posteriormente em estúdio, cenas de uma entrevista realizada com o antigo mordomo da casa, além de trechos de outros filmes, oferecendo aos poucos seus diferentes espaços ao conhecimento do espectador, assim como o cineasta os redescobriria tempos depois ao remontar essas imagens. Suprimindo os intervalos e organizando de forma linear o itinerário do diretor pela casa da Gávea, em um

²⁹ Vale ressaltar que a metodologia empregada em relação às imagens na análise fílmica dos documentários de Salles, inspirada pela crítica da legibilidade proposta por Didi-Huberman, visa ampliar as possibilidades de leitura das imagens, questionando os discursos sedimentados em torno delas pela memória histórica, bem como pelo próprio diretor.

continuum, ao adentrarmos a área de circulação social, cruzamos uma porta da qual a câmera destaca a maçaneta de latão com o molde da mão do patriarca da família (Imagem 14).

Em seguida, passamos pelas dependências sociais, do *hall* às salas de estar e de jantar, de paredes envidraçadas ou vazadas, que presenciaram uma vida política e social intensa, com frequentes jantares de negócios, bailes e grandes festas para convidados ilustres como Henry Ford II, os irmãos Nelson e David Rockefeller, os armadores gregos Stavros Niarchos e Aristóteles Onassis, entre outros. Nesses ambientes, o piso de mosaico da entrada dá lugar a tábuas de madeira corrida, presentes também nos móveis da biblioteca, de decoração em estilo inglês (Imagem 15), tradicionalmente utilizado nos espaços domésticos considerados masculinos, ao contrário dos estilos franceses, associados a uma estética feminina (CARVALHO, 2003). Quando chegamos na ala íntima, deparamo-nos com paredes sólidas e intransponíveis, com fachada protegida por quebra-sóis verticais móveis, que garantiam a privacidade adequada à vida cotidiana e privada da família.



Imagens 14 e 15. Detalhes da casa da Gávea. Fotogramas de *Santiago* (JMS, 2007).

Entre a sala de jantar e a área de serviço, vemos um espelho d'água (Imagem 16) ornamentado por um mural de azulejos feito por Roberto Burle Marx, representando lavadeiras, o qual será analisado no capítulo 4. Há também uma fonte em estilo eclético no pátio trapezoidal que se abre para o jardim tropical com piscina agraciado pela vista da Pedra da Gávea, cuja beleza é realçada pelo projeto paisagístico de Burle Marx, circunscrito do outro lado do espelho d'água pelo rio Rainha, que atravessa a propriedade. Uma marquise ondulante (Imagem 17), característica da arquitetura moderna carioca, pode ser vista cobrindo a passagem que leva ao jardim, acrescentando sensualidade à composição do pátio, contornado por muros revestidos de rocha bruta. A piscina, o lago e o painel de azulejos também apresentam formas sinuosas, as quais imprimem movimento ao espaço junto com a

diversidade volumétrica da vegetação.³⁰



Imagens 16 e 17. Pátio da casa da Gávea. Fotogramas de *Santiago* (JMS, 2007).

A integração da natureza, representada pela floresta da Tijuca, com o modernismo do projeto de Olavo Redig de Campos revela a localização da casa no alto da Gávea. Situada em um bairro nobre da Zona Sul do Rio de Janeiro, à rua Marquês de São Vicente, entre a encosta do Morro Dois Irmãos e a margem oeste da lagoa Rodrigo de Freitas, no terreno onde uma antiga chácara acolheu o escritor inglês Rudyard Kipling em sua visita ao Brasil, em 1927, a casa da Gávea faz parte das “casas de arquiteto”, representação indicativa da distinção, do refinamento artístico e do talento de seu projetista (SILVA; FERREIRA, 2017, p. 80).

A proximidade dos morros e a intensa vegetação de mata atlântica que circunda a casa compõem uma espacialidade fechada, semelhante a um vale, como destaca a paisagista Eloisa Santos (2007). Todavia, essa paisagem não é vista em *Santiago*, o qual não contempla o entorno da casa da Gávea, mas a enquadra apenas a partir do interior de seus muros, de modo que a vegetação de grande porte presente no jardim frontal produz essa percepção de um espaço reservado, a qual reforça o caráter da edificação privada, área de domínio particular.

Herdeira da tipologia das tradicionais “casas de chácara” cariocas, a antiga residência dos Moreira Salles parece expressar uma resistência da família à migração das elites para os arranha-céus de Copacabana, na década de 1950, seguindo um novo padrão de moradia da elite carioca, talvez por representarem uma elite urbana mais tradicional, como sugere Renata França (2009). Todavia, a autora recorda que a casa começou a ser construída antes de Walther e Elisa, sua segunda esposa, constituírem uma idealizada família nuclear burguesa, tendo sido projetada “para um homem solteiro com certa vida social”, como ele declarou certa

³⁰ Na página *online* do Instituto Moreira Salles há uma descrição completa da estrutura arquitetônica da residência, feita pelo professor e crítico de arte Guilherme Wisnik. Cf. WISNIK, 2011 e UM PERCURSO, 2020.

vez para a *Revista Época* (FRANÇA, 2009), o que explica, aliás, por que sua área social era maior que os aposentos privados.

Inaugurada no *réveillon* de 1951 como uma obra única, a casa da Gávea serviu como residência da família Moreira Salles por mais de três décadas. Ressaltamos, contudo, que em *Santiago*, como em *No Intenso Agora*, a narração não explicita as principais atividades profissionais do patriarca e idealizador da obra da casa, o exercício das suas funções de empresário e banqueiro, restringindo-se a mencionar que ele era um “homem de negócios” e depois se tornou embaixador e ministro de vários governos brasileiros.

Considerando a habitação como um fator de identificação da elite, Júlio César Lourenço (2016) ressalta a dupla sociabilidade, íntima e política, exercitada na antiga casa dos Moreira Salles. Ao analisar o “lastro do passado” de João, entendendo por isso os capitais econômicos, simbólicos e culturais que o cineasta herdou de sua família e que contribuíram para a construção de sua trajetória pessoal, o sociólogo descreve a casa da Gávea como “um dos símbolos do poderio econômico, social e cultural da família Moreira Salles no Brasil e um lugar de memória e sociabilidade para o clã” (LOURENÇO, 2016, p. 26).

França, por sua vez, tendo em vista a trajetória profissional de Walther Moreira Salles integralmente, descreve acertadamente a residência em seu “período áureo” como “a corte de um negociador, sua sedução. É o cenário perfeito para uma transação: o exotismo tropical sem excessos, a civilidade, a cultura e a elegância, devidamente balanceados, dançando juntos em uma só noite” (FRANÇA, 2009). Desse modo, a própria constituição do espaço da casa da Gávea a caracterizaria como a epítome de um sentido de brasilidade apropriado a um homem de negócios e porta-voz do país, pretensamente condizente com as expectativas e fantasias de seus convidados europeus e norte-americanos. Essa casa, marcada literalmente pela mão de seu antigo proprietário, representava, assim, parte do mundo masculino do poder político, econômico e social, legitimado pelo deslumbramento de seu luxo (FRANÇA, 2009).

Vimos com Bachelard (1978) que a casa pode ser fenomenologicamente associada a um corpo de imagens maternas, como a concha, relacionadas aos sentidos de proteção, estabilidade e segurança. Todavia, nas imagens de *Santiago*, o espaço da casa da Gávea está investido de um tropo de gênero masculino (STAM, SHOHAT, 2004, p. 212), figurando principalmente como “casa paterna”. Devemos, portanto, considerar o espaço da domesticidade em sua mobilidade, polissemia e negociação, levando em conta que ele

envolve uma dimensão física, como de qualquer espaço construído, visível e habitado, bem como práticas, normas, experiências, sentimentos, relações e subjetividades (NASCIMENTO; SILVA; LIRA; RUBINO, 2012, p. 34).

Desse modo, podemos identificar uma produção de sentidos dinâmica para esse espaço, caracterizado no documentário mais como casa masculina do que feminina, uma vez que predominam suas associações às funções políticas atribuídas ao seu antigo proprietário, Walther Moreira Salles. Devemos considerar, entretanto, que sua esposa, Elisa, também era uma figura pública de projeção internacional, para a qual contribuiu significativamente a ritualização das recepções realizadas na casa da Gávea, uma vez que “a forma de sociabilidade que consiste em receber periodicamente, para festas e reuniões domésticas, personagens expoentes do mundo econômico, social e político” (COSTA 1983, p. 104) constitui igualmente um instrumento de afirmação de poder e posição social.

Além do uso do espaço doméstico para uma representação pública do *status* social, da autoridade e do poder econômico dos Moreira Salles, destacado em *Santiago*, a perspectiva da cultura material permite entrever interseções entre as conotações femininas e masculinas relacionadas ao espaço da casa da Gávea presentes nas imagens do filme. Essa abordagem considera que há uma “sobredeterminação das variáveis de gênero e espaço”: “o espaço é marcado pelo gênero e vice-versa, na medida em que os sentidos sediados nos espaços são produzidos socialmente” (CARVALHO, 2003, p. 314). Podemos ver na maçaneta de sua porta de entrada, por exemplo, reproduzida nas portas de diversos outros cômodos da casa, um símbolo da masculinidade fálica (Imagem 18).



Imagem 18. Maçaneta de latão moldada pela mão de Walther Moreira Salles, 2022. Fonte: acervo pessoal.

Do ponto de vista da experiência do usuário, essa maçaneta possibilita o encaixe exato da mão, sua posição diagonal exige menos esforço para abrir as portas e ainda proporciona uma experiência pessoal para quem a usa, como pudemos conferir pessoalmente, em uma visita ao instituto em julho de 2022. Mas, além do uso prático do artefato, a modelagem do seu design, que reúne elementos do design visceral, do design comportamental e do design reflexivo (Cf. CASTTELO, 2021), aponta para uma função simbólica de reforço do caráter masculino do espaço no qual se encontra por meio da associação entre a residência e seu proprietário. Assim, o investimento em maçanetas com o molde da própria mão não manifesta apenas um traço da excentricidade de Walther Moreira Salles; constitui também um modo de afirmação da posição social e econômica desse *pater familias* (“pai de família”), relacionado à construção da casa da Gávea como obra única, cuja singularidade *Santiago* valoriza em cada plano realizado nessa locação, como no detalhe da maçaneta.

Nesse sentido, é significativo que um dos irmãos de João, o banqueiro Pedro Moreira Salles, tenha comentado em uma entrevista para o jornal *O Estado de São Paulo*, em 2012, que a casa da Gávea constituía “uma espécie de instrumento de trabalho, um lugar que não hospedava, recebia” (GREENHALGH, 2012). Em seu relato das relações sociais desenvolvidas no ambiente doméstico familiar, a função política parecia se sobrepôr à dimensão privada do lar, lembrado por ele com “cara de embaixada”, o que nos ajuda a compreender como a generificação masculina do espaço da casa se relaciona com a rememoração afetiva empreendida no documentário.

2.1.1 Espaço de recordação, espaço de saudade

Como *Santiago* foi realizado a partir de um retorno de Salles à casa da Gávea, esse espaço tão intimamente associado às memórias de sua infância e juventude, o documentário tem sido descrito de modo recorrente como “uma volta nostálgica de João à sua infância”, como na crítica de Camila Fink (2008). O “anseio de voltar à casa” sintetiza o significado da palavra nostalgia, conforme indicam suas raízes gregas νόστος (*nóstos*) e ἄλγος (*álgos*). Tendo em vista a etimologia da palavra, a crítica literária e artista visual russa Svetlana Boym define o conceito como “um desejo por um lar que não existe mais ou nunca existiu”, ou seja, “nostalgia é um sentimento de perda e deslocamento, mas é também uma

fascinação com a própria fantasia” (BOYM, 2017, p. 153).

Não se restringindo aos planos da consciência individual, Boym desenvolve uma abordagem da nostalgia moderna como “um sintoma de nossa época”, ou uma “emoção histórica”, elaborada durante o romantismo e contemporânea à emergência da cultura de massa. A autora propõe uma definição visual para a nostalgia a partir de suas ambivalências, ressaltando seu caráter irreduzível a uma definição unívoca:

A exposição dupla ou a sobreposição de duas imagens – da terra natale da estrangeira, do passado e do presente, do sonho e da vida cotidiana – é uma boa imagem cinematográfica da nostalgia. No momento em que tentamos encaixá-las em uma única imagem, ela rompe o quadro ou queima a película (Ibid., p 153).

Segundo a autora, apesar de remeter à lembrança de um lugar, a nostalgia constitui um anseio por um outro tempo, o qual se deseja visitar como espaço, “o tempo de nossa infância, dos ritmos mais lentos de nossos sonhos” (BOYM, 2017, p. 154). Caracteriza-se, assim, como um sentimento contemporâneo à modernidade europeia ocidental, e não anti-moderno, justamente como um aspecto da condição moderna resultante de suas concepções espaço-temporais, no cerne da qual estão a dor pelo deslocamento geográfico e a angústia diante da irreversibilidade do tempo. Trata-se, enfim, de “uma revolta contra a ideia moderna de tempo, o tempo da história e do progresso” (Ibid., p. 154).

De acordo com a tipologia proposta por Boym para esclarecer alguns mecanismos de sedução e manipulação da nostalgia, podemos distinguir a “restauradora” e a “reflexiva” como dois tipos básicos de nostalgia, as quais não correspondem a absolutos binários, podendo apresentar sobreposições, sem, no entanto, coincidir. Como recurso conceitual, servem para “identificar as principais tendências e estruturas narrativas da trama nostálgica na produção de sentido para anseios e perdas que se pode ter” (Ibid., p. 159).

A autora relaciona a nostalgia restauradora ao apego às tradições e à defesa de uma verdade absoluta, sentimento que ela identifica no cerne dos recentes reavivamentos de nacionalismos e no recrudescimento de fundamentalismos religiosos. Inclinação para a cultura oral e símbolos coletivos, esse tipo de nostalgia se enreda nas narrativas de retorno às origens e de teorias da conspiração, apresentando uma retórica de continuidade com o passado baseada em valores tradicionais. A partir de um sentimento de perda da comunidade política e vazio de significado social e espiritual, a nostalgia restauradora pode ser explorada politicamente visando restabelecer a coesão social, uma sensação de segurança e uma relação de obediência à autoridade. Podemos citar como exemplo desse investimento político na

nostalgia os clamores recorrentes pela volta da ditadura militar no Brasil, baseados em um uso reacionário do passado feito pela direita segundo o qual o período ditatorial é idealizado como uma época promissora para o país, de prevalência da “ordem” e da “moral”, a partir do negacionismo sistemático dos seus crimes (Cf. ARAUJO; KLEN; PEREIRA, 2020).

A nostalgia reflexiva, por sua vez, incorpora as contradições da modernidade e coloca em questão verdades absolutas, podendo apresentar desafios éticos e criativos, enquanto favorece a criação da individualidade estética. Voltada para a reflexão sobre a história e a passagem do tempo, orienta-se para narrativas individuais, valorizando detalhes e signos da memória. Sua retórica não se caracteriza por uma única trama, ao contrário, “explora formas de ocupar muitos lugares simultaneamente”, como diz Boym, “trata de viver o tempo fora do tempo e de aproveitar o presente fugaz” (BOYM, 2017, p. 159). O interesse de grande parte da mídia e de muitas produções da cultura pop dos anos 2000 em diante pelas décadas anteriores, especialmente por filmes, músicas e pela moda dos anos de 1980 e 1990, por exemplo, expressa esse tipo de nostalgia (Cf. NIEMEYER, 2014).

Portanto, enquanto a nostalgia restauradora se esforça por domesticar e espacializar o tempo, a reflexiva temporaliza o espaço, abre múltiplos planos de consciência e mobiliza o pensamento crítico, possibilitando a convivência de memórias afetivas com a reflexão crítica. Inclusive, termos como *nostalgizing* e *nostalgize*, propostos por Katharina Niemeyer (2014) e traduzidos para o português como *nostalgização* e *nostalgizar*, respectivamente, têm sido utilizados para destacar a positividade da nostalgia, sua ação, seu exercício, ou seu potencial de agência no presente. Entretanto, se nos voltarmos para *Santiago* adotando uma metodologia distinta, ou seja, detendo-nos na língua pela qual o documentário se expressa, a língua portuguesa, podemos compreender melhor como a memória dos fatos que ele elabora em sua cartografia afetiva se articula a uma memória dos sentimentos ao trazer para o primeiro plano da análise fílmica a saudade.

A análise do documentário do ponto de vista de um investimento nostálgico de Salles está presente em diversos autores, como Almeida e Oliveira (2018), Coelho (2007), Coli (2007), Fink (2008), Tupiassú (2009), Souza (2011) e Milani (s/d.). Por outro lado, apenas Finco (2012) e Oliveira (2013) fazem breve menção ao sentimento saudoso, como produto das lembranças projetadas no filme e traço sentimental da narração. Devemos lembrar que o filme não nomeia os sentimentos envolvidos no retorno do cineasta à casa de sua infância, descrevendo o trajeto da câmera pelos seus espaços vazios com comedimento e pudor

sentimental. Desse modo, nem a nostalgia nem a saudade são verbalizadas de modo explícito pelo narrador de *Santiago*, mas os sentimentos de perda e identificação com o passado estão presentes em sons e imagens, corporificados, por exemplo, nos planos vazios e monocromáticos, na cadeira enquadrada com folhas secas no chão, no contraste entre uma narração que diz o que acontecia na casa com os seus cômodos desocupados, bem como na presença da voz do irmão do diretor, a orientar narrativamente sua cartografia afetiva.

A partir das reflexões desenvolvidas por Durval Muniz de Albuquerque Júnior em suas pesquisas sobre a saudade (2013b; 2018; 2021b), podemos defini-la de modo sintético como um sentimento que resulta da perda e se relaciona a um desejo de reconstruir o passado perdido. Originalmente associado à perda de um lugar, às experiências de deslocamento no espaço, migração, desterritorialização, fatos fundamentais da modernidade, constitui um sentimento moderno elaborado na cultura portuguesa como saudade, ou, ainda, a manifestação de uma sensibilidade reativa ao mundo moderno.

Ao reconstruir a historicidade do universo semântico da palavra saudade, os sentidos a ela atribuídos e suas singularidades históricas, o autor recorre à sua etimologia, discutindo a derivação latina da palavra *solitude* e o parentesco da saudade com a solidão, sentimento igualmente característico da modernidade, relacionado ao fim das formas comunitárias de existência e à emergência do indivíduo; enfim, ao desenvolvimento do sentimento de si no mundo moderno. Além da saudade ser um sentimento que pode aflorar na solidão, ambas são associadas à perda de referências, mudanças e transformações. Todavia, não podemos perder de vista a especificidade da saudade. Como diz o autor,

como esse conceito é específico da língua portuguesa, é um sentimento específico dos povos que falam essa língua, sem ignorar que o sentir falta, o sentir tristeza ou melancolia pela falta, pela ausência de algo ou alguém, seja um sentimento partilhado por todos os humanos; mas, ao serem nomeados com outros conceitos, outros sentidos adquirem (ALBUQUERQUE JR., 2013b, p. 156).

Sentir saudade, portanto, como “modalidade de consciência e sensibilidade” (Ibid., p. 157), supõe uma experiência social, cultural e histórica de um aprendizado doloroso através da perda e do luto. Para Jack Draper (2017), amor e luto são os dois componentes emocionais que se fundem na estrutura afetiva da saudade, mediados pela memória. Intimamente relacionada à memória, devemos lembrar que a saudade é também inseparável do esquecimento, sua outra face, e pode ser expressa de diferentes formas, por meio de uma

linguagem, materializada em gestos, enunciados, performances, imagens, ações e reações que denotam seu conteúdo cultural, social e histórico.

Partindo das reflexões do movimento saudosista português sobre as figuras do tempo envolvidas no sentimento da saudade, sobretudo das ideias do filósofo Leonardo Coimbra, de forte inspiração bergsoniana, Albuquerque Júnior (2018) aborda as relações da saudade com as noções de tempo, história e memória, destacando o caráter múltiplo das elaborações temporais originadas do sentimento saudoso. O autor identifica o ser saudoso como alguém que se sente deslocado, exilado do tempo em que vive, alguém que nutre o desejo de viver no passado ou revivê-lo no presente. Em nossa análise dos filmes de Salles, *Santiago* e *No Intenso Agora*, identificamos essa postura na autoria como forma de inscrição da subjetividade do diretor na temporalidade histórica, canalizando suas saudades.

Assim, podemos perceber como nostalgia e saudade se assemelham, mas não se confundem. Na definição dos portugueses, a saudade se diferencia da nostalgia pois se referem a temporalidades diversas (ALBUQUERQUE JR., 2021b). A nostalgia alude a um tempo remoto, longínquo e a uma perda pacificada ou a um luto realizado, enquanto a saudade está relacionada a uma temporalidade recente, a qual aproxima passado e presente e projeta o passado no futuro, o qual deve repeti-lo ou trazê-lo de volta. Por esse motivo, muitas das subjetividades/sensibilidades saudosistas tendem a ser conservadoras do ponto de vista social e político, uma vez que pretendem que o passado se prolongue no futuro. Se a saudade articula uma promessa de reencontro futuro com o passado, ela se aproxima especialmente da nostalgia restaurativa, discutida por Boym. Destacando a presença do futuro entre as temporalidades implicadas no sentimento saudoso e sua dimensão projetiva, Albuquerque Júnior afirma: “a saudade pode ser a base da construção no presente de um outro futuro, um futuro passado” (Idem, 2013b, p. 171). Nesse ponto, chegamos ao paradoxo da saudade, à medida que faz do desejo de retorno ao passado o seu futuro, constitui um “sentimento que, vivido no presente, evoca o passado e o convoca como futuro” (Idem, 2018, p. 111).

Esse sentimento polissêmico e que admite múltiplas formas de encenação, apresenta ainda uma ambivalência na medida em que pode se acompanhar de sensações de alegria e de tristeza, nos lembra o autor, que as descreve como “um lado luminoso e outro sombrio, trágico”, da saudade, que possibilita “momentos de claridade e de trevas” (Ibid., p. 98), em referência à experiência feliz de reencontro com o ser ausente que a recordação saudosa favorece, mas que se sucede da infeliz constatação da sua ausência. A letra da canção *Toda*

Saudade (1989), de Gilberto Gil, traduz de forma poética essa duplicidade:

Toda saudade é a presença
Da ausência de alguém
De algum lugar
De algo enfim
Súbito o não
Toma forma de sim
Como se a escuridão
Se pusesse a luzir
Da própria ausência de luz
O clarão se produz
O sol na solidão
Toda saudade é um capuz
Transparente
Que veda
E ao mesmo tempo
Traz a visão
Do que não se pode ver
Porque se deixou pra trás
Mas que se guardou no coração
(GILBERTO GIL, s/d.)

Ao comentar a letra da música, o cantor ressalta a imagem bifacial da saudade que ela apresenta, em referência à sua dupla função de “admitir a ausência[,] mas ao mesmo tempo instalar a presença”.³¹ Esse aspecto dúplice da saudade constitui outra importante semelhança com a nostalgia, qualificada como um afeto agri-doce por Fred Davis por acompanhar determinadas elaborações mnemônicas ao sabor de uma mistura de melancolia e contentamento: “‘Agridoce’ é uma palavra adequada às vezes empregada neste contexto, para sugerir que a nota de tristeza serve apenas para aumentar a qualidade da alegria ou contentamento recuperado” (DAVIS, 1997, p. 418. Tradução nossa).³²

Portanto, a saudade pode ser compreendida como acontecimento histórico, temporal, humano, e por isso mesmo também carnal e sensível, uma vez que se inscreve no corpo pela sensibilidade, adquirindo corporalidade (ALBUQUERQUE JR., 2018, p. 108). Nos filmes de Salles, *Santiago* e *No Intenso Agora*, mas sobretudo no primeiro, a saudade se manifesta principalmente nas imagens da casa da Gávea, a casa de sua infância, eleita como condição sensível para a sobrevivência e reconstrução de sua memória familiar.

³¹ Extraído do livro *Gilberto Gil – Todas as Letras* (Companhia das Letras, 2003), reproduzido na página *online* oficial do artista. Disponível em: <https://gilbertogil.com.br/conteudo/musicas/?busca=toda+saudade>.

³² No original: “‘Bittersweet’ is an apt word sometimes employed in this context, as if to imply that the note of sadness serves only to heighten the quality of recaptured joy or contentment” (DAVIS, 1997, p. 418).

Podemos dizer que as incursões do diretor em ambos os filmes pela casa da Gávea por meio das imagens de arquivo buscam reencontrar não apenas o tempo perdido, mas também o antigo espaço da casa natal. Como lembra Seixas sobre a dimensão espacial do tempo proustiano, “muito mais que reencontrado, ele é retomado, recriado, *reatualizado*” (SEIXAS, 2004, p. 49. Grifo da autora). O espaço da casa, apesar de vazio, como aparece na maioria das imagens de *Santiago*, é ao mesmo tempo denso pois atravessado por múltiplas temporalidades, as quais, sobrepostas, o constituem como um espaço de saudade, como diria Albuquerque Júnior (2011),³³ ou como um espaço de recordação, nos termos de Aleida Assmann (2011).

Nesse caso, o conceito de Assmann de “espaço de recordação” é preferível ao clássico “lugar de memória”, de Pierre Nora, pois não supõe que a memória, pautada por discursos espontâneos, seja subsumida pela história, como um discurso racionalista. Como observou Seixas (2001, p. 40), as reflexões de Nora sobre memória e história radicalizam as oposições de Maurice Halbwachs entre memória individual e memória coletiva, e, especialmente, entre memória coletiva e história. Para Nora (1993), a contemporaneidade se debruça tanto sobre a memória porque ela não existiria mais, ou não existiriam mais meios de memória, e, por isso, se produzem os chamados lugares de memória. Constituindo-se em lugares de uma memória histórica, são, na verdade, lugares de história.³⁴

Na elaboração teórica do conceito de lugares de memória de Nora, Seixas identifica uma negligência em relação à espacialização do tempo, “um traço instituidor da memória”, o qual diz respeito justamente à capacidade de “expressar-se, materializar-se e atualizar-se através de *lugares*” (SEIXAS, 2004, p. 44. Grifo da autora). Assim, em nossa análise da figuração da casa da Gávea nos filmes de Salles, aproveitamos a redefinição do conceito de lugares de memória feita pela autora, de acordo com a qual estes “representariam menos uma ausência de memória ou a manifestação de uma memória historicizada do que irrupções afetivas e simbólicas da memória em seu diálogo *sempre atual* com a história” (Ibid., p. 44. Grifo da autora).

³³ Referência ao título do segundo capítulo de **A invenção do Nordeste e outras artes**, “Espaços da saudade” (ALBUQUERQUE JR., 2011).

³⁴ Atentos às reflexões de Seixas sobre a legitimidade do estatuto teórico próprio à memória especificamente histórica e à pertinência de tal formulação, ou seja, à sua particularidade em relação a outras categorias e conteúdos da memória, como a literária ou a individual (SEIXAS, 2002, p. 60-62; Idem, 2004, p. 38), manteremos a expressão “memória histórica”, a qual originalmente privilegia a dimensão voluntária da memória em sua interlocução com a história, sem, no entanto, excluir de seus “planos” aqueles traçados pela memória involuntária, a qual contempla a dimensão afetiva e descontínua da vida e das ações humanas (Idem, 2002, p. 74-75).

Do ponto de vista da memória cultural, Assmann (2011) também se opõe a perspectivas que asseguram o fim da memória, além de argumentar que ela é domínio tanto de indivíduos quanto de grupos e coletividades, contra visões essencialistas desse fenômeno. Para a autora, as formas de recordar são históricas e definidas culturalmente, e por isso ela descreve a memória a partir de atributos plásticos, e não como vestígio ou armazenamento. Nesse sentido, Assmann considera a história como uma das formas de recordação e propõe modos de relação de aproximação com a memória para a produção do conhecimento histórico, ao invés da sua exclusão ou recalque. Uma abordagem da saudade em sua multiplicidade temporal, como a que desenvolvemos na análise de *Santiago*, nos oferece uma chave de interpretação da memória em relação com a história que valoriza suas especificidades.

2.1.2 Ruína ou patrimônio?

Na cartografia afetiva de *Santiago*, os tempos da saudade se multiplicam, pois referem-se a passados pessoais, individuais e familiares, relativos aos períodos da infância e da juventude do cineasta vividos na casa da Gávea ao longo das décadas de 1960 e 1970, e a passados anteriores até ao próprio nascimento do diretor, os quais remontam à década de 1950, período da construção da casa. No presente narrado e visualizado pelo filme “convivem, graças à memória, acutilada pela saudade, diversos outros tempos, desde tempos pessoais, individuais, até tempos coletivos, nacionais” (ALBUQUERQUE JR, 2018, p. 92).

Com a morte de Elisa em 1988, a família Moreira Salles deixou a casa da Gávea, que permaneceu inutilizada por quinze anos. Quando Salles retornou em 1992 àquele espaço associado às suas primeiras memórias afetivas para realizar o projeto de *Santiago*, o imóvel, que de sua inauguração até o seu “período áureo” representava para o cineasta a ousadia e a ambição brasileiras das décadas de 1950 e 1960, passou a ser visto como “geografia sem história”, como ele diz na faixa comentada do filme, porque para ele a casa havia perdido o sentido.

Em uma entrevista concedida ao jornal *Folha de São Paulo* em 2007 para divulgar o lançamento de *Santiago* no Brasil, o cineasta fez uma declaração ao encontro dessa ideia:

Aquela [a casa da Gávea] é uma casa da década de 50, quando o Brasil tinha uma arquitetura importante; produzia uma literatura muito inovadora; teve grande ambição no cinema, com o cinema novo; e na música, com a bossa nova. De uma maneira miúda, a casa se inseria na idéia de que, no concerto geral das nações, o Brasil não era irrelevante. Isso inclui a dimensão econômica, política e social. Do ponto de vista dessas esferas, a casa era uma espécie de centro. Por ali passava muita gente que tinha expressão na política, na economia, no mundo social. O Rio era uma cidade importante, ainda não tinha perdido o rumo. Quando fiz o filme, o país estava inteiramente sem rumo. Tornava-se a cada dia mais irrelevante. Não sei se melhoramos muito de lá para cá (SALLES, 2007a).

Como podemos ver, o diagnóstico de Salles após a finalização de *Santiago*, a respeito do período de gravação de seu projeto (1992), era de que o horizonte de expectativas para o futuro do Brasil havia se encurtado em relação às promessas que o país apresentava na mítica década de 1950, os chamados “anos dourados”.³⁵ Esse período, em especial os anos do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), ficaram marcados por uma efervescência do debate cultural e político e por grande prosperidade econômica baseada na industrialização e na realização de obras públicas de infraestrutura, mas, também, pelo endividamento público, pela corrupção, concentração de renda, aumento da inflação e da dependência externa do país. Contudo, esse período foi particularmente próspero para a família do cineasta, pois, em 1959, seu pai foi nomeado por JK para o posto de embaixador do Brasil em Washington, e, durante a estada dos Moreira Salles na capital americana, o casal Walther e Elisa esteve no centro do mundo das altas finanças e da alta sociedade internacional (WALTHER, s/d).

Nas generalizações elaboradas no trecho da entrevista citado, Salles chega a situar na idealizada década de 1950 o Cinema Novo brasileiro – movimento considerado de reinvenção do cinema nacional que seria desenvolvido somente nas décadas seguintes, com propostas de valorizar a produção de filmes autorais e independentes voltados para a cultura popular e a realidade brasileira – para justificar seu ponto de vista de que as ambições do país se tornaram mais “mediócras”. Esse seria um motivo pelo qual “o filme alternaria a decadência do presente com o esplendor do passado” (SALLES, 2007a).

Um argumento semelhante foi apresentado pelo diretor em uma entrevista ao *Estadão*, em 2009, com vistas a justificar a contraposição das imagens da entrevista de Santiago às da casa da Gávea como vetores opostos de tempo e espaço, história e geografia, que se complementaríamos no filme:

³⁵ Sobre a construção do mito dos “anos dourados” e a mitificação de Juscelino Kubitschek, cf. AMORIM, 2008. p. 22-35.

Com todas essas ideias na cabeça, concluí que aqueles corredores e galerias já não tinham sentido, que a história tinha passado e o que sobrara era apenas espaço. A pretensão era essa: a casa como alegoria da decadência da cidade e do País, um espaço sem profundidade, um eixo horizontal pelo qual a câmera deslizaria sem pouso; e Santiago como a história, o eixo vertical do tempo que fixa a câmera no chão. Era uma ideia conservadora, uma lamentação do presente que celebrava, com nostalgia, o passado (SALLES, 2009).

Para o cineasta, essa decadência da qual a casa da Gávea se tornou uma alegoria se refere à perda da centralidade política e econômica do Rio de Janeiro no cenário nacional com a mudança da capital do país para Brasília, em 1960, passando pelo declínio social de sua família com a morte de sua mãe e a aposentadoria de seu pai, e culminando nas conjunturas política, econômica e cultural do país nos anos 1992 e 1993. No lamento do presente e na celebração do passado realizados em *Santiago*, a casa vazia, capturada pela câmera em preto e branco, sem os elementos que reforçavam a domesticidade do ambiente presentes nas imagens coloridas dos filmes em família incorporados ao documentário, indicaria que o tempo passou e restou apenas o espaço abandonado, a ser preenchido com as lembranças edulcoradas de Santiago.

Nesse sentido, *Santiago* compartilha do ponto de vista sobre o Brasil apresentado em *Terra estrangeira*, lançado em 1995 por Daniela Thomas e Walter Salles. Considerado um clássico da chamada Retomada, esse longa de ficção narra a história de Paco, personagem de Fernando Alves Pinto, um jovem paulistano aspirante a ator que deixa o Brasil após a morte de sua mãe, provocada pelo anúncio do confisco da poupança pelo governo Collor. Em Lisboa, Portugal, o encontro do protagonista com outra brasileira, Alex, interpretada por Fernanda Torres, dá ensejo a um drama sobre o exílio político e a crise econômica e identitária brasileira do início dos anos 1990.

Nesse filme, as paisagens urbanas desoladoras de São Paulo e, sobretudo, a emblemática cena do casal abraçado, enquadrado em primeiro plano, com um navio cargueiro enferrujado encalhado na praia, ao fundo, filmada em Cabo Verde, na África (Imagem 19), constituem formas imagéticas do mal-estar, da insatisfação e da desesperança predominantes entre os brasileiros na primeira metade da década de 1990, diante do fracasso dos primeiros governos democráticos após 21 anos de ditadura. Na cena do navio, em especial, o filtro preto e branco de Walter Carvalho, mesmo diretor de fotografia de *Santiago*, é um elemento fundamental para a construção de uma imagem-ruína do período histórico no qual a narrativa é ambientada.

Para o crítico e jornalista Marcos Strecker (2010, p. 104), essa “é uma imagem poética e bela, uma metáfora para o naufrágio de grandes promessas irrealizadas, para personagens a deriva mergulhados na solidão e na desesperança”. Como em *Santiago*, as alegorias da nação apresentadas em *Terra estrangeira* aludem à decadência econômica, política e cultural do país nos primeiros anos da década de 1990. Diante desse cenário, os personagens do filme de Daniela Thomas e Walter Salles realizam o desejo de evasão do Brasil, pátria negada pela falência de seus projetos nacionais, terra que se tornou estranha a seus próprios cidadãos.



Imagem 19. O navio encalhado como alegoria da ruína do Brasil. Fonte: *Terra estrangeira* (Daniela Thomas e Walter Salles, 1995).

No entanto, a solução encontrada por Alex e Paco, ao refugiarem-se em Portugal, remete a um retorno à origem do passado colonial: “o filme faz o caminho inverso daquele dos descobridores, descrevendo a perda do paraíso reencontrado há cinco séculos, enquanto devolve seus personagens brasileiros à antiga pátria européia” (NAGIB, 2006, p. 44). Os planos filmados em Portugal, por sua vez, enfocam elementos passadistas da paisagem e lugares históricos, construindo uma ambientação saudosa de um país parado no tempo. Com a cena do navio encalhado na praia, a qual, no filme, se situa em Portugal, inverte-se a conotação utópica do *topos* marítimo, o qual analisaremos no próximo capítulo, atribuindo-lhe um sentido de desterro e de desesperança em relação ao futuro. Como observou Lúcia Nagib (2006, p. 48): “No nível do enredo, o mar, em *Terra estrangeira*, se revela como saudade da utopia de um Brasil paradisíaco que de fato existiu para uma classe média agora degradada”.

De acordo com o levantamento da produção cinematográfica nacional posterior à

Retomada realizado pela autora, a reinterpretação da utopia brasileira nessa cinematografia foi feita a partir de olhares retrospectivos para a história do Brasil e de avaliações dos seus projetos nacionais (NAGIB, 2006, p. 26). Nos comentários de Salles sobre *Santiago*, o diretor destaca a orientação conservadora do filme em seu lamento do presente diagnosticado como decadente e em sua celebração do passado, identificada como nostálgica. Entretanto, podemos ver em suas reflexões a idealização de um período anterior ao seu próprio nascimento, a saudade de um Brasil que ficara perdido no passado, bem como uma saudade do futuro desejado, das expectativas que não teriam se realizado, como um indício de desterritorialização subjetiva. Diante de tamanha defasagem entre o tempo lembrado e o tempo da lembrança, entre o passado e o presente (ALBUQUERQUE JR, 2018, p.86), o diretor de *Santiago* elegeu a casa da Gávea como símbolo de um passado de esplendor e alegoria do presente em decadência.

Considerando a conjuntura na qual *Santiago* foi lançado no Brasil, a perspectiva negativa sobre o presente do país apresentada pelo filme entra em tensão com as conquistas sociais alcançadas durante o primeiro mandato de Lula. Em 2007, no início de seu segundo mandato, já era possível mensurar o saldo positivo do primeiro governo petista nas áreas econômica e social, como o combate à miséria, a redução da pobreza, a diminuição da desigualdade social e a expansão da inclusão social (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. LXXXVIII).

As políticas sociais de Lula, ao ampliar os direitos dos pobres, foram percebidas como perda de privilégios pelos grupos sociais dominantes (BRUM, 2019, p. 29). A edição final de *Santiago*, concluída em 2005, quando também foi escrita a narração, ao manter o tom saudoso em relação ao passado idealizado das décadas de 1950 e 1960, elaborado em 1992, quando Salles realizou as primeiras filmagens na casa da Gávea, sintoniza com o discurso conservador de lamento pelo fim de uma era de privilégios. O filme repercute, assim, aspectos de elaborações discursivas aparentemente críticas da “elite dos endinheirados”, como o sociólogo Jessé de Souza denominou a classe detentora do capital econômico no Brasil, da qual João Moreira Salles faz parte, a qual se situa fora do Estado, mas que o utiliza para os seus fins e atua como controladora do mercado. De acordo com Souza (2017, p. 81), com a tese do patrimonialismo, essa “elite do dinheiro” busca afirmar que a suposta elite que rapina o país estaria no Estado e não no mercado, e, por meio do populismo, torna suspeita qualquer ação popular no Brasil. O autor observa que essas teorias, pretensamente explicativas dos problemas nacionais, sistematizam e conferem prestígio a ideias do

liberalismo conservador e servem aos interesses da elite ao invisibilizar a ação predatória de um mercado nacional desregulado, além da responsabilidade da elite e de seus instrumentos, como a mídia, e culpabilizar o Estado e suas elites corruptas, em especial de esquerda, pelas desventuras da nação, bem como deslegitimar as demandas populares como demagogia.

Santiago se alinha a esse ideário conservador ao apresentar-se tanto como uma reação às mudanças testemunhadas pelo diretor e por sua família, como o esfacelamento de um projeto nacional de otimismo em voga nas décadas de 1950 e 1960, no qual a imagem do Brasil se confundia com a do Rio de Janeiro, no período áureo da Bossa Nova; quanto como reacionário às transformações, rupturas e descontinuidades implementadas no Brasil nos primeiros anos do século XXI. No filme, a sobrevalorização do passado em detrimento do presente é construída, principalmente, com o agenciamento das imagens da casa da Gávea como alegoria da nação. Enfocando as relações estabelecidas entre imagens e tropos nos usos do passado empreendidos pelo documentário, observamos que em *Santiago* a antiga residência dos Moreira Salles metaforiza sentidos de comunidade, mais especificamente, ela constitui uma metonímia da família do cineasta, da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil, na medida em que Salles os inscreve em uma mesma temporalidade na qual um passado de fausto teria sido sucedido por um presente de decadência.

Essa interpretação alegórica proposta por Salles ecoa uma longa tradição de estudos do cinema brasileiro, a qual se tornou uma forma privilegiada de articular os sentidos dos filmes, voltados ou não para a tematização do passado. Segundo a definição de Santiago Júnior, “a alegoria é um uso da tradição, que instaura a diferença como um desvio da imagem ou figura original, que cria um misto de *sobrevivência & deslocamento* na articulação da memória” (SANTIAGO JR, 2016b, p 236. Grifo do autor). Trata-se de uma estratégia de uso do passado não exclusiva da alegoria nacional, como ressalta o autor, mas esse ponto de vista se consolidou como chave de leitura fundamental das operações de significação, sobretudo do passado, no cinema nacional das décadas de 1960 e 1970, para compreender a falência dos projetos artísticos, políticos, revolucionários e democráticos do país. Essa perspectiva melancólica, como Santiago Júnior a denomina, constituirá um *topos* interpretativo da história cultural do cinema brasileiro presente nos estudos de cinema, de história do cinema brasileiro e também nos discursos de cineastas (como Salles) que incorporam tais chaves de leitura do passado.

Para compreender como o documentário pode operar como alegorização do passado

nacional, como sugeriu Salles, precisamos analisar o agenciamento da imagem da casa da Gávea como ruína. Ao atribuir às imagens da casa, filmada em preto e branco, como cenário inerte, praticamente vazio e abandonado, uma carga simbólica saudosa e um sentido alegórico totalizante, a antiga residência dos Moreira Salles figura como alegoria da ruína nacional e familiar, de um país, de uma cidade e de uma família considerados decadentes.

Nesse sentido, *Santiago* se aproxima também do filme *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, considerado um marco do Cinema Novo brasileiro e uma obra inaugural de uma autocrítica realizada no espaço político urbano. De acordo com Mônica Campo, essa produção é “a primeira obra cinematográfica a absorver e trabalhar esteticamente o impacto de um mundo em ruínas” (CAMPO, 2011, p. 244), referindo-se ao período da história brasileira imediatamente posterior à ruptura política produzida com o golpe civil-militar de 1964. Além disso, segundo Carlos Eduardo Pinto (2020), esse filme marca o início de uma linhagem de filmes cariocas intimistas, no qual a arquitetura modernista também é mobilizada como elemento narrativo, alegoria da decadência do país e espaço privilegiado para uma rememoração emotiva e nostálgica do passado, como diz o autor.

No documentário de Salles, a edição final o encaminha para uma rememoração afetiva dos anos vividos em família na casa da Gávea, a qual reforça a saudade em relação a esse passado familiar, como expressa um texto lido nos últimos momentos do filme, o qual Fernando teria escrito em homenagem ao seu pai por ocasião de sua morte: “Dele, hoje, plantei as cinzas/Virando a terra com meus irmãos./Será um dia pé de silêncio junto ao rio de minha infância./No orvalho do jardim, cresce um pau- brasil./Pena, eu lá não brinco mais.”

Um dos dados levantados por Lourenço (2016, p. 42) acerca das “grandes dinastias familiares” é o contínuo investimento na manutenção do seu patrimônio material ao longo das gerações, bem como na preservação do legado dos seus antepassados. Vejamos, por exemplo, o uso do tropo genealógico da árvore como símbolo de continuidade da família presente no necrológio escrito por Fernando, filho de Walther com sua primeira esposa, Hélène Marie Blanche Tourtois. Nesse sentido, também é significativo que entre os homens da família Moreira Salles alguns nomes se repitam, como ocorreu com Walter Moreira Salles Júnior, depois de seu pai, Walther Moreira Salles (1912-2001), e com João Moreira Salles, seu filho caçula, batizado em homenagem ao avô paterno, João Theotônio Moreira Salles (1888-1968), identificado nessa genealogia masculina como pioneiro nos negócios que alavancariam a família economicamente.

Outro gesto que exemplifica a dupla preocupação da família com seu patrimônio material e cultural é a transformação da casa da Gávea em sede do Instituto Moreira Salles, após um rigoroso processo de restauro, reforma e adaptação que se estendeu de 1995 a 1999,³⁶ visando perpetuar o trabalho de patrocínio e produção no mercado cultural brasileiro desempenhado pela família. A transformação da casa em instituto, realizada após a prática patrimonial do restauro, pode ser concebida como um primeiro episódio de patrimonialização da casa por iniciativa da própria família. O segundo episódio foi o tombamento da residência, o “momento mágico” que transformou a construção de simples imóvel usual em patrimônio/monumento, ocorrido vinte anos depois. Tombado como patrimônio cultural do Rio de Janeiro em 2018,³⁷ no aniversário de 453 anos da cidade, esse marco da arquitetura moderna brasileira abriga atualmente uma das maiores instituições culturais privadas do país, sem fins lucrativos, mantida pelo conglomerado Itaú Unibanco, que reúne importante patrimônio em acervos de fotografia, em maior número, e também de música, literatura e iconografia, além de promover diversas atividades culturais, e que atrai público visitante também pelo seu conjunto arquitetônico e paisagístico.³⁸

Em *Santiago*, a herança material e imaterial dos Moreira Salles é revisitada nas sequências em que o cineasta percorre a casa da Gávea e a voz *over* associa aos seus espaços lembranças saudosas de momentos vividos em família que expressam um desejo de reconstruir a memória familiar; uma memória, sobretudo, patriarcal. Sem perder de vista a historicidade do conceito de patriarcalismo, ou de família patriarcal, e sua invenção por Gilberto Freyre para descrever as relações familiares predominantes no Brasil do período colonial ao século XIX (ALBUQUERQUE JR., 2013a, p. 125), o consideramos apropriado para descrever o tipo de rememoração elaborada no documentário de Salles a partir de um olhar masculino, proveniente de uma classe dominante e diante de um presente visualizado como decadente. Nesse sentido, ressaltamos como a elaboração freyreana do conceito se relaciona com a ruína das próprias relações que descreve, como expressão de certa “nostalgia de uma forma de relacionamento social, que passava pela família, porque essa servia de

³⁶ Sobre as intervenções arquitetônicas, cf. DUTRA, MENEZES, 1999. Para um estudo comparativo entre o projeto paisagístico original e o de restauração, ver: SANTOS, 2007.

³⁷ O decreto de tombamento, nº 44279 de 01 de março de 2018, apresenta uma abordagem do bem imóvel centrada em seus aspectos formais, estilísticos e arquitetônicos. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2018/4427/44279/decreto-n-44279-2018-determina-o-tombamento-definitivo-e-cria-area-de-entorno-de-bem-tombado-da-residencia-walter-moreira-salles-situada-na-rua-marques-de-sao-vicente-n-476-gavea-vi-r-a?r=p>. Último acesso em 18 nov. 2021.

³⁸ O Instituto Moreira Salles, fundado em 1992, com a criação de seu primeiro centro cultural na cidade de Poços de Caldas, atualmente conta também com a unidade do Rio de Janeiro e uma em São Paulo. Cf. SOBRE O IMS. **Instituto Moreira Salles**. Disponível em: <https://ims.com.br/sobre-o-ims/>. Último acesso em 12 nov. 2019.

modelo e era a instituição central para todas as demais relações na sociedade” (ALBUQUERQUE JR., 2013a, p. 131).³⁹

Portanto, em *Santiago*, a casa natal figura como suporte mnemônico a partir do qual o documentarista pode construir voluntariamente uma narrativa monumentalizante sobre o seu passado, o de sua família e o passado nacional. Nessa incursão pela sua história familiar, ele recorre ao auxílio de Santiago, na função do “último guardião da memória, a última testemunha”, para quem a casa da Gávea se assemelhava a um palácio florentino; afinal, “de todas as pessoas que passaram por aquela casa, Santiago foi o único que preservou a memória de seus grandes momentos”,⁴⁰ diz Salles (DIELEKE; NOUZEILLES, 2014, p. 145. Tradução nossa). Essa narrativa saudosa e patriarcal é elaborada no documentário de modo que, de bem patrimonial herdado entre espólios materiais, a casa da Gávea passa a ser considerada um monumento para a família do cineasta mais por um valor afetivo e simbólico a ela agregado por Salles e seus irmãos que pelos seus atributos históricos e estéticos, posteriormente reconhecidos oficialmente quando a propriedade se tornou parte do patrimônio cultural da cidade.

Os gestos do cineasta, de sua família e da Prefeitura do Rio de Janeiro expressam investimentos diversos em relação à casa da Gávea. Como afirma Santiago Júnior, a noção de patrimônio envolve diferentes usos do passado em sua formulação: “o bem patrimonial não é dotado de um valor intrínseco homogêneo, mas indexado de aspectos mnemônicos e não mnemônicos em múltiplas relações que disputam o mesmo bem cultural” (SANTIAGO JR., 2015, p. 260).

A investida do cineasta em relação à casa por meio do documentário se consuma no decorrer das diversas temporalidades que o filme congrega, iniciando-se com a produção das imagens da casa ainda abandonada, em 1992. Não dispomos de informações para afirmar se nessa época já existia um projeto de restauro da casa, tampouco se o cineasta sabia que seu pai desejava transferir a sede do instituto para suas dependências, o que ocorreu em 1999, e se antecipou às transformações promovidas para sua patrimonialização para fazer as gravações. Quando ele retomou o projeto do filme, em 2005, a casa da Gávea já havia se tornado sede do instituto da família e, ainda assim, a montagem do documentário, finalizada

³⁹ Leituras feministas mais recentes do conceito de patriarcalismo têm proposto sua substituição pelo termo “patriarcapitalismo”, para explicitar sua indissociabilidade do capitalismo. Ver GABRIELE, 2018.

⁴⁰ No original: “of all the people that had passed through that house, Santiago was the only one who preserved the memory of its great moments” (DIELEKE; NOUZEILLES, 2008, p. 145).

em 2006, foi realizada com as imagens antigas de seus cômodos vazios, apesar de terem sido feitas novas tomadas em estúdio para serem incorporadas à produção. A crítica de Marcelo Coelho se detém sobre a visualidade nostálgica, ou saudosa, diríamos, dessas imagens:

As imagens da mansão abandonada dos Moreira Salles, que voltam várias vezes no filme, reiteram discretamente essa nostalgia. João Moreira Salles não evitou nem mesmo a simbologia, pouco original[,] mas sempre eficaz visualmente, das folhas de outono caindo sobre a piscina onde já ninguém mergulha (COELHO, 2007).

A saudade é comumente associada a fenômenos de ocaso, como o outono, o qual simboliza momentos de passagem, transição ou ruptura entre temporalidades distintas, indicando mudanças na experiência existencial (ALBUQUERQUE JR, 2021b). O outono também simboliza recolhimento, um movimento de interiorização que antecede as imagens inverniais. Enquanto o restauro e a transformação da casa da Gávea em centro cultural pela família Moreira Salles, inaugurado em 1 de outubro de 1999, a retiraram da condição de ruína, viabilizando sua reapropriação simbólica, econômica e funcional e seu posterior tombamento pelo poder público municipal se somou ao processo de sua patrimonialização, promovendo o reconhecimento e a preservação legal da propriedade como bem cultural, identificamos em *Santiago* um gesto saudoso de captura cinematográfica da casa como alegoria da ruína familiar, da cidade e do país, como se a construção estivesse encerrada em um longo inverno de decadência.

Essa construção saudosa da imagem da casa como ruína no filme expressa também um desejo de restauração do passado, ao qual se refere o tipo de nostalgia descrita como restauradora por Boym. Esse desejo de reavivar a importância que um dia tiveram a família, a cidade e o país do cineasta é realizado na rememoração encenada no documentário como “forma de minorar a ausência querida, de reviver mesmo como um reflexo pálido aquilo já vivido”(ALBUQUERQUE JR., 2013b, p. 168). Entretanto, ressaltamos que a ideia de reflexo não se adequa à nossa perspectiva de análise fílmica, uma vez que remete a um original refletido pela superfície espelhada. Enquanto filme de arquivo, *Santiago* retoma a “natureza” básica da imagem fílmica – a projeção espectral – como uma presença da imagem como luz. Há ali uma fenomenologia do reflexo-impressão na película (ou transformação digital), mas no que se refere ao discurso saudosista, seria mais como um paradoxo, um espectro em luz do já vivido que restaura, como imagem, o passado ausente, mas reencontrável como resto em suas imagens de arquivo da casa da Gávea.

Existe uma “ruinofilia” na encarnação material da nostalgia em construções arquitetônicas modernas, segundo Boym. A autora define esse apego, afeição ou gosto pelas ruínas como “um tipo de amor e tolerância por ruínas modernas que mantêm vivas memórias da destruição e de múltiplas histórias controversas, de temporalidades coexistentes” (BOYM, 2017, p. 162), o qual podemos identificar na base da produção alegórica das imagens saudosas da casa da Gávea como ruína. Desse modo, as imagens da casa que compõem a cartografia afetiva de *Santiago* competem com o dispositivo patrimonial que a converteu em monumento, buscando encerrá-la em um passado saudoso. Esse viés saudoso do filme de Salles se relaciona ao discurso hegemônico da saudade: nacionalista, patriarcal, euro-brasileiro ou português, como destaca Draper (2017), segundo o qual alguns objetos são considerados mais dignos de saudade que outros.

O patrimônio se relaciona à memória e ao espaço como vetores de identidade, apresentando-se como “um convite à anamnese coletiva”, segundo a expressão de François Hartog (2006, p. 266). Ele é fundamental para a construção de uma memória identitária, à medida que possibilita que os grupos sociais se identifiquem afetivamente com o objeto convertido em patrimônio. Fazer da casa da Gávea um lugar de patrimônio contribui para construir uma identidade para a cidade do Rio de Janeiro, mas também para os Moreira Salles, elegendo uma história, a qual tem efeito de produzir território e continuidade para a família (Ibid., p. 268; 270). A operação de patrimonialização constitui ainda uma forma de uso do passado que produz para ele uma visualização (GUIMARÃES, 2007, p. 12). Por meio dela, a casa da Gávea se torna uma instituição que oferece suporte à visualização do passado da cidade, do país e da família do cineasta, constituindo um espaço de memória da classe dominante brasileira, caráter reforçado pela monumentalidade de sua edificação.

Em ambos os sentidos, o agenciamento das imagens da casa em *Santiago* vai ao encontro do dispositivo patrimonial. Como diz Manoel Luiz Salgado Guimarães, o patrimônio opera “fazendo com que seus objetos possam ser vistos como algo diferente daquilo que o foram quando criados. Reinscritos e lidos sob nova chave, viabilizam formas peculiares de visualidade para o passado, aquela necessária ao nosso presente” (Ibid., p. 17). Todavia, o uso das imagens de arquivo da casa no filme de Salles diverge de sua patrimonialização na medida em que este processo age para ressignificar os seus traços materiais, ao passo que o documentário pretende inscrevê-la num passado idealizado.

Portanto, em *Santiago*, no espaço da casa da Gávea se aglutinam diferentes

temporalidades: (1) a época em que a casa abrigou a família Moreira Salles, lembrada como seu período áureo, em que a residência figura como epítome do modernismo brasileiro e (2) a fase de produção do filme, que se estende da tomada das primeiras imagens da casa abandonada para o projeto até a edição final anos depois, ao longo da qual o diretor elabora a imagem da casa como alegoria da decadência ou ruína de sua família, do Rio de Janeiro e do país. Além disso, (3) as imagens do filme contêm virtualmente também o seu futuro, e, uma vez que a casa foi preservada, restaurada, transformada em instituto cultural e alçada à condição de patrimônio cultural do Rio de Janeiro, quando assistimos ao filme hoje, o conhecimento dessas informações acrescenta mais uma camada de sentido ao seu espaço, a qual entra em tensão com aquelas prescritas pelo diretor.

Em suma, quando o filme foi lançado, a casa havia sido restaurada, já era instituto e uma fundação para preservação cultural, o que a inscreve numa temporalidade comunitária do tipo patrimonial. *Santiago*, portanto, instaura um outro passado para a casa, expondo traços da intimidade familiar, inscrevendo outra memória que concorre com a temporalidade patrimonial pública. Uma via de acesso a este tempo saudoso privado, lembrado no trabalho com os materiais de arquivo e reconstruído por meio da montagem, permanece aberta pelo documentário, apresentando a casa da Gávea ao espectador como imagem-ruína totalizante.

2.2 O (re)encontro no Leblon

Entre as formas narrativas recorrentes por meio das quais os artistas e intelectuais representaram suas excursões aos universos sociais populares ao longo dos séculos XIX e XX estão a descida ao inferno, a chegada à terra prometida e a ideia de um retorno à origem, conforme as descrições de Jacques Rancière (1990). Considerando-se, de modo geral, esses territórios como espaços desconhecidos, em relação aos quais esses personagens eram estrangeiros, suas iniciativas de aproximação ao domínio popular contavam com a certeza do retorno seguro à sua terra natal, caracterizando-se como experiências singulares em territórios sociais exóticos (RANCIÈRE, 1990).

Nos primeiros minutos de *Santiago*, durante a apresentação do que seria o primeiro plano do projeto inicial de Salles para o filme, enquanto a câmera do cineasta se aproxima

da suntuosa porta da casa da Gávea e começa a revelar o seu amplo pátio central, há uma brusca transição para o espaço comprimido do interior de um elevador em ascensão, de onde se vê somente as paredes do túnel através da porta pantográfica, que se abre ao atingir o oitavo andar. Essa drástica redução do espaço cênico operada na mudança de locação da majestosa casa da Gávea para o modesto apartamento de Santiago no Leblon, no qual Salles o procurou em maio de 1992 para gravar a entrevista que faz parte do documentário, pode nos remeter ao *topos*⁴¹ da chegada do artista ou intelectual ao território do subalterno como uma descida ao inferno.

Os polos alto e baixo representam hierarquias simbólicas que abrangem classes sociais, constituindo tropos espaciais (STAM; SHOHAT, 2004, p. 205). Em *Santiago*, a segmentação social e econômica entre “em cima” e “embaixo” indicada pela mudança de locação da Gávea ao Leblon engendra uma demarcação espacial banalizada na sociedade brasileira, como diz Roberto DaMatta (1997, p. 20). Todavia, a perspectiva aberta pelo *topos* da descida ao inferno pode se tornar problemática ao sugerir, por oposição, que a casa da Gávea correspondesse ao paraíso, se nos atermos às conotações semânticas da ideia cristã de inferno.

Entretanto, recorrendo às origens da palavra, encontramos em suas raízes grega, hebraica e latina, significados relacionados às profundezas de um mundo inferior, um submundo como morada dos mortos. Considerando que o ex-mordomo Santiago é quem confere vida no filme às memórias da casa da Gávea, como diz Salles, em vez de abordar o encontro com ele como uma descida ao inferno, seu personagem pode ser melhor compreendido entendendo-se que ele encena o papel de Caronte, o barqueiro da mitologia grega responsável pela travessia fúnebre das almas pelo Aqueronte até o reino de Hades, o mundo dos mortos ou mundo inferior.⁴²

Na sociedade brasileira, na qual o mundo dos mortos constitui uma realidade complementar ao mundo dos vivos, como defende DaMatta (1997, p. 103), a experiência da morte é compreendida como uma “passagem” de uma dimensão à outra, em um sentido verticalizado. Desse outro mundo, os mortos podem retornar na forma de espíritos, almas e assombrações, e exercer influência sobre os vivos, os quais, por sua vez, mantém com eles

⁴¹ Na acepção de Rancière (2014, p. 71), *topos* é “o lugar de uma subjetivação num procedimento de argumentação”.

⁴² Para Bachelard, a recorrência narrativa do simbolismo do barqueiro dos mortos na cultura poética aponta para um “complexo de Caronte”. Ver BACHELARD, 1998, p. 79-82.

relações permanentes e até mesmo obrigações que podem sobreviver à passagem do tempo. Quando Salles recomeçou a montagem de seu filme, Santiago, que já havia falecido, se encontrava então neste outro mundo, para o qual havia servido de intermediário, e os arquivos desse filme inacabado puderam ser utilizados como recurso para o diretor refazer a travessia até os seus entes queridos, no momento decisivo de atribuição de novos sentidos às imagens produzidas anos antes. Assim, por meio da montagem cinematográfica, Salles possibilitou a Santiago reencenar seu papel de mediador na reconstrução de sua memória familiar, como uma presença espectral, tal qual Exu – deslocando a perspectiva da análise para o universo intercultural brasileiro – o orixá encarregado do trânsito entre os dois mundos nas religiões de matriz africana, mensageiro entre Aiê e Orum, o mundo físico e o espiritual, guardião dos caminhos e dos portais, porta-voz dos deuses e detentor de todos os segredos (PRANDI, 2001; SERAFIM; FIALHO, 2022).

De um ponto de vista psicanalítico, esse conjunto heterogêneo de imagens nos remete a uma incursão pelas zonas profundas e desconhecidas do psiquismo que identificamos como o inconsciente freudiano, como sugere Freud com uma citação da *Eneida*, de Virgílio, na epígrafe de *A Interpretação dos Sonhos* (2019): “*Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*”, traduzida como “Se não posso dobrar os poderes celestiais, agitarei o Inferno” (FREUD, 2019, p. 14). A partir dessa inversão de imagens, a casa da Gávea passa a figurar na cartografia afetiva construída no filme como inferno, mundo dos mortos ou inconsciente; enfim, o lugar em direção ao qual Salles se dirige, com o auxílio de Santiago, em busca da realização de um luto familiar. O apartamento do ex-mordomo, por sua vez, como o rio infernal, torna-se o portal para essa “outra cena”⁴³ visada pelo diretor, mas também se abre como um mundo de fabulação a partir da encenação do personagem.

2.2.1 Um mundo fabular dentro de um apartamento pequeno e prosaico

A voz de Santiago é ouvida no filme pela primeira vez em uma conversa com Márcia Ramalho, a diretora-assistente de Salles à época das gravações, a qual buscava induzir o

⁴³ Expressão utilizada por Freud (2010) para se referir ao inconsciente como uma instância que escapa ao domínio da consciência, subverte o *cogito* cartesiano sobre o qual se fundou a ciência moderna, centrada na razão e na ideia de unidade do sujeito cognoscente, e aponta para a atuação de um “mais além da consciência” sobre a constituição do sujeito.

depoimento do entrevistado. Após a batida de uma claquete identificando o filme que estava sendo rodado, Santiago surge em cena no fundo do quadro, diminuído em relação aos objetos ao seu redor, como a maçaneta de uma porta que aparece em primeiro plano. Entre ele, sentado de frente para uma câmera que permanece parada, e a equipe de filmagem, está uma mesa com uma máquina de escrever e um par de óculos à frente; ao seu lado, um fogão e panelas dependuradas (Imagem 20).

O primeiro plano do documentário exibido com Santiago expressa uma construção do espaço cênico, a qual se repete nos demais planos de entrevista, que oprime o personagem em sua própria casa. Com essa decupagem, o diretor reproduz uma atitude que seria típica de um patrão tradicional e enquadra o antigo mordomo da casa da família Moreira Salles em sua humilde cozinha, o ambiente doméstico que lhe seria reservado segundo a lógica hierárquica e autoritária das relações de trabalho que durante décadas definiu a relação entre ambos, reproduzindo também um regime de visibilidade hegemônico instaurado pelo olhar patronal para o sujeito subalterno no cinema, o qual discutiremos no capítulo 4.



Imagem 20. Santiago na cozinha de seu apartamento. Fotograma de *Santiago* (JMS, 2007).

Na faixa comentada do filme, em conversa com a montadora Lívia Serpa e o crítico Carlos Alberto Mattos, Salles explica suas ideias sobre o projeto fílmico de 1992: “A casa [da Gávea] é a amplidão, é o movimento. Ele [Santiago] é confinado. O apartamento, de fato, dele, era muito pequeno, mas os enquadramentos tornam o lugar ainda mais claustrofóbico, e vamos deixar o espaço ser dado pela imaginação dele”. Cotejando as imagens do filme com essa declaração, identificamos a transformação do apartamento de Santiago em uma imagem estática, exótica e até anacrônica, à medida que o espaço é dominado, ou apropriado, pelo enquadramento da câmera e oferecido ao olhar do espectador

pela ótica do diretor.

Um comentário de Mattos nessa mesma conversa destaca ainda a produção no documentário de um isolamento de Santiago em seu próprio apartamento, exibido apinhado de objetos, tanto utilitários quanto decorativos, em enquadramentos que transmitem a impressão de um espaço restrito:

Essa coisa também, não só do espacial, mas também os elementos que aparecem muito fortes, essas panelas, são coisas muito prosaicas, que também enfatizam esse deslocamento permanente do Santiago em relação ao mundo em que ele vivia na imaginação. É um mundo extremamente pequeno e prosaico.

Apesar disso, esse espaço constitui o universo particular de Santiago, um espaço elástico que se expande com sua lembrança, por meio de sua imaginação e dos relatos grandiosos e extraordinários que ele interpreta para a câmera, apresentando ao espectador também o seu “mundo fabular”, na expressão de Salles (2018d), ou diríamos, as heterotopias da sua memória e imaginação. Para Santiago, seu apartamento é espaço de liberdade, como analisaremos no capítulo 4, mas é mostrado no documentário como espaço de enclausuramento (Imagem 21).



Imagem 21. Santiago na sala de seu apartamento. Fotograma de *Santiago* (JMS, 2007).

Assim, nesse reencontro, apesar do tempo decorrido, Salles e Santiago novamente encenaram velhos papéis: o cineasta, que não tinha experiência na direção de atores, pôs-se a dirigir Santiago por meio de uma voz *off*⁴⁴ autoritária, a qual buscava o maior controle

⁴⁴ A “voz *off*” refere-se à voz de um personagem que não é visível no quadro, mas pertence ao espaço diegético da produção (DOANE, 1983, p. 462-463).

possível das cenas, conduzindo com rigidez as falas e expressões do entrevistado, comandando a repetição de *takes* e, por vezes, interrompendo-o. Santiago, por sua vez, prontamente atendia aos pedidos de seu diretor, narrando anedotas e experiências pessoais já conhecidas por ele, rezando em latim, apresentando o cantinho de seu apartamento reservado às suas queridas madonas, contando histórias da família Moreira Salles e reproduzindo gestos costumeiros de seu trabalho como mordomo na casa da Gávea. Aliás, a insistência no uso da palavra “mordomo” para se referir a Santiago expressa a sobrevivência de um *ethos* aristocrático de elite branca cidadina na narração. Nessa estratégia de manutenção de hierarquias consistiu o dispositivo de entrevistas posto em prática pelo diretor.

As diferenças entre as mobílias e demais elementos do cenário da casa da Gávea e do apartamento de Santiago despontam como indícios formais da diferença de classe entre o documentarista e o personagem documentado. Essas características remeteram Lourenço (2016, p. 32-34) ao contraste existente entre os sobrados e mocambos analisados por Gilberto Freyre em sua obra de 1936, mas podem ser melhor representadas pela dicotomia entre as casas de chácara e os casebres, ou os próprios apartamentos do Rio moderno, considerando-se a urbanidade carioca destacada.

2.2.2 Santiago por Santiago

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

Na narração escrita para o documentário em 2005, como forma de articular as

singularidades dos planos a partir de suas relações, movimentos e intervalos, Salles problematiza as imagens da entrevista realizada treze anos antes, inteiramente rodadas em película 35 mm, dando-se conta de como a linguagem cinematográfica de seu projeto inicial, estruturado como uma sonata clássica, primando pelo zelo estético, foi marcada por uma relação distanciada com seu personagem. Nesse sentido, a narração atinge o “ponto crítico” da imagem, como diria Didi-Huberman (2018c, p. 30), oferecendo a possibilidade de que ela seja lida, isto é, temporalizada.⁴⁵ A partir desse procedimento, a voz *over*, que no filme é a voz de Fernando, irmão do diretor, a partir de um texto escrito em primeira pessoa por João, conclui que nem sua grande estima por seu entrevistado nem a maneira afetuosa de Santiago referir-se a ele, como “Joãozinho”,⁴⁶ puderam diminuir o abismo aberto entre ambos pela hierarquia social:

Não existem planos fechados nesse filme, nenhum *close* de rosto. Ele está sempre distante. Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição entendi o que agora parece evidente. A maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início, havia uma ambiguidade insuperável entre nós que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem; eu, não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa, e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo.

Uma imagem exibida por alguns segundos no início do filme, na sequência denominada como o que “sobrou da montagem de 92”, contradiz a afirmação do narrador de que não há nenhum plano fechado do rosto de Santiago no filme. Na faixa comentada, o próprio diretor assume o falseamento da narração:

É mentira da narração quando eu digo que não há *closes* nesse filme. Você viu um *close* no início, mas é um *close* em que o Santiago não fala. De fato, nenhum *close* em entrevistas. O rosto dele ali é usado quase como um objeto de cena, quase como uma máscara.

Esse único *close* não anula a distância, que não é apenas física, mas também simbólica, mantida entre o documentarista e o entrevistado durante o período de filmagem. Assim, o argumento de que não há nenhum plano fechado do rosto de Santiago no

⁴⁵ De acordo com o autor, “oferecer, nesse sentido, é *abrir* o sentido (a significação) aos sentidos (às sensações) aguçados do espectador” (DIDI-HUBERMAN, 2018c, p. 133. Grifo do autor).

⁴⁶ Esse tratamento íntimo aparece em apenas dois momentos do filme, nos quais a montagem final inseriu sequências dos bastidores da gravação da entrevista, visto que Santiago havia sido orientado por Salles a não mencionar seu nome ou os de seus pais, segundo declaração do diretor na faixa comentada do DVD.

filme se mostra significativo para a voz do documentário⁴⁷ pois a realização de um primeiro plano do rosto do protagonista supõe uma aproximação da câmera ao personagem.

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

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

O comentário do autor serve também à descrição das estratégias empregadas em *Santiago* para construir imagetivamente o seu protagonista, sobretudo em relação à crítica sobre a expressão da hierarquia social na técnica cinematográfica, apesar da direção de Salles adotar procedimentos de filmagem mais moderados, evitando o uso de *travellings* e de planos-sequência. Nesse sentido, é significativo que a primeira intervenção sonora de Salles no filme, enquanto diretor, seja um incisivo “não” endereçado a Santiago.

Após os primeiros créditos finais, em seu “Pós-escrito edificante”, *Santiago* exhibe um trecho de *Viagem a Tóquio* (1953), de Yasujiro Ozu (também traduzido como *Era uma vez em Tóquio*, no Brasil). Nessa sequência, pode-se ver alguns dos notáveis enquadramentos estáticos do cineasta japonês, com destaque para a atuação dos atores em detrimento dos movimentos de câmera, que teriam influenciado as filmagens de *Santiago*, conforme diz o narrador. Entre os planos exibidos, a narração chama a atenção para o primeiro plano frontal do sorriso “franco e generoso” de Noriko, personagem de Setsuko Hara (Imagem 22).

⁴⁷ “A voz do documentário não está restrita ao que é dito verbalmente pelas vozes de deuses invisíveis e autoridades plenamente visíveis que representam o ponto de vista do cineasta – e que falam *pele* filme – nem pelos autores sociais que representam seus próprios pontos de vista – e que falam *no* filme. A voz do documentário fala através de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme” (NICHOLS, 2005, p.76. Grifos do autor).



Imagem 22. O sorriso de Noriko. Fotograma de *Viagem a Tóquio* (Yasujiro Ozu, 1953). Fonte: *Santiago* (JMS, 2007).

No filme de Ozu, essa cena se sucede ao velório da sogra de Noriko, após o qual sua cunhada a interpela com a pergunta retórica “A vida não é mesmo uma decepção?!”, e ela responde afirmativamente, com serenidade. Exibida ao final de *Santiago*, essa breve sequência se torna significativa por representar visualmente um conceito zen budista que poderia ser compreendido como resignação, recorrentemente atribuído aos personagens de Ozu (CALIL, 2010). A narração, que substitui o som original do filme,⁴⁸ remete a essa ideia para fazer sua última descrição de Santiago como alguém que, cultivando pequenos prazeres, teria suportado a melancolia diante da falta de sentido da vida.

Entre os planos de entrevista com Santiago, o documentário contém algumas cartelas datilografadas com indicações dos temas que seriam abordados no reencontro de Salles com o ex-empregado de sua família, as referências do diretor e ideias supostamente originais, que, no entanto, não teriam funcionado na ilha de edição, segundo o narrador, mas que orientariam de certo modo a percepção narrativa do espectador. Nessas cartelas, o cineasta havia considerado também abordar assuntos caros a Santiago, que ele reuniu sob o neologismo “santiagonismos”, junto a um “dicionário analógico” para classificar palavras recorrentes em seu vocabulário idiossincrático, marcado pela mistura entre os diferentes idiomas que ele falava, predominantemente espanhol, português, francês e italiano.

⁴⁸ Seguindo a recomendação de Daniel Leão (2013), o qual desenvolveu uma análise focada nas relações entre som, imagem e narrativa em *Santiago*, evitamos as expressões “trilha sonora”, comumente associada apenas às músicas de um filme, e “banda sonora”, a qual sugere uma unidade interna em oposição à “banda imagem”. Desse modo, nos referimos aos sons ou elementos sonoros dos filmes, contemplando a voz, a música, o ruído e o silêncio.

Aos oitenta anos, o argentino solitário que não tinha o costume de receber visitas e sofria com o avanço da catarata em seu olho esquerdo vivia como um colecionista, em companhia de artigos diversos como pinturas, pratos de porcelana e estatuetas. Descrito como constantemente deslocado, Santiago experimentava uma sensação de inadequação ou não pertencimento em relação ao próprio tempo histórico, enquanto nutria uma afinidade com épocas passadas. Extremamente saudoso de um passado histórico aristocrático e dos “anos gloriosos” da família Moreira Salles, o antigo mordomo cultivava um imaginário reativo ao presente, o qual o projetava para tempos idos, em lugares idealizados: em sonho, ele era um aristocrata em plena revolução francesa; ao devanear, se imaginava trabalhando no Palácio Pitti, o grande palácio renascentista de Florença com o qual comparava a casa da Gávea.

O uso dessa metáfora de enobrecimento dos Moreira Salles por Santiago, comparando-os às famílias renascentistas dos Pitti ou dos Médici, estes últimos, compradores do Palácio Pitti, os quais Santiago adorava acima de todos os outros, indica uma estratégia de sobrevivência subalterna transformada em tropo discursivo hierarquizador. Assim como Plutarco almejava a própria fama com suas biografias de personagens históricos ilustres, Santiago elabora com a comparação grandiloquente de seus empregadores à alta aristocracia italiana uma forma de distinção social. No país em que “trabalhar para pobre é pedir esmola para dois”, como diz um ditado popular, enobrecer a família Moreira Salles significa para o mordomo subalterno ascender a uma realidade superior segundo o mito da realização do indivíduo mediante o trabalho assalariado, uma vez que como serviçal ele se destacaria, ou se nobilitaria, servindo à nobreza.

Os escritos de Santiago, dos quais alguns trechos foram lidos e focalizados pela câmera no documentário, reuniam seus “abortos mentais”, como ele denominava seus aforismos, datilografados ao longo de mais de cinquenta anos em sua “velha metralhadora”, sua máquina de escrever *Remington*. Ele mantinha também um arquivo enciclopédico com transcrições de livros de línguas diversas de nomes de aristocratas, datas e acontecimentos históricos relativos às mais diversas dinastias, relatos das vidas dos papas, de estrelas de cinema e de tribos indígenas, permeado por comentários e opiniões pessoais. Esse arquivo, denominado pelo narrador do filme como uma “genealogia da nobreza”, pode ser compreendido como uma genealogia do enobrecimento do próprio Santiago, uma cartografia afetiva do mordomo encoberta pela voz autoral na narração do filme.

Em certo momento do documentário, o narrador diz: “a memória de Santiago e da casa

da Gávea é nossa”, referindo-se, provavelmente, às lembranças que Salles e seus irmãos alimentam de sua antiga residência e do ex-empregado. Todavia, essa afirmação ambígua sugere também a apropriação saudosa das recordações de Santiago produzidas durante a entrevista, que o diretor conduzia forçando sua memória em busca da reprodução fidedigna das lembranças de sua infância, de momentos em família e da casada Gávea; demandas que Santiago se esforçava por cumprir, como um ator dedicado, gabando-se de ter uma memória prodigiosa, tal qual Funes, o personagem borgiano.

Ao analisar o formato das entrevistas nas reportagens e nos documentários de Salles, Lorena Lima observa que a entrevista realizada com Santiago segue a mesma lógica aplicada em produções anteriores do cineasta. Segundo a autora:

Assim como nos casos dos entrevistados de *China e América*, em 1992, João Salles não estava interessado em ouvir o que Santiago desejava dizer. Ao invés disso, ele queria que o personagem dissesse apenas aquilo que ele queria ouvir. [...] *Todas as respostas de Santiago falam sobre o entrevistador*. Isto é, tudo o que o personagem diz está ligado as lembranças do entrevistador sejam elas as festas da mansão em que morava ou sobre seus pais. Sempre que Santiago tenta falar sobre si, o diretor nega. Santiago diz apenas o que João Salles deseja ouvir e, numa relação autoritária, ele apenas obedece. Em 1992, nos cinco dias em que foi entrevistado, ele foi tratado como um mordomo argentino que tinha uma sensibilidade aguçada, uma memória invejável para um senhor de 80 anos, gosto refinado embora fosse apenas um serviçal (LIMA, 2013, p. 59. Grifo nosso).

É esse personagem idealizado, espécie de guardião da memória dos notáveis, “o senhor dos salões, a pessoa que lhes dava vida nos dias de grandes jantares”, segundo o narrador, que interessava em grande medida ao cineasta quando ele foi de encontro a Santiago para realizar a entrevista. Essa intenção também é destacada na análise de Juliana Silveira, questionando inclusive o argumento de que Salles tinha originalmente um projeto biográfico sobre o personagem:

Nem em 1992, nem em 2007, o mordomo fora o verdadeiro alvo da câmera do diretor. [...] Santiago nunca foi um filme sobre Santiago, e nem poderia ser. João Moreira Salles não procurava uma figura de seu passado, mas uma figura-chave que lhe abrisse os portões para suas lembranças, um norteador (SILVEIRA, 2008).

Em entrevista concedida ao jornal *Folha de São Paulo* por ocasião do lançamento do filme no Brasil, Salles afirmou que, segundo suas primeiras intenções para o documentário, “caberia a ele [Santiago] preencher a casa [da Gávea] com as suas histórias e a sua imaginação” (SALLES, 2007a). Como figura ambígua da sociedade brasileira, a partir da qual

pode-se identificar as sobreposições dos domínios público e privado e das relações pessoais e profissionais, o empregado doméstico participa da intimidade do lar, sem, no entanto, ser íntimo dos membros da família nem pertencer a ela. Outra declaração do cineasta a respeito de Santiago reforça essa ideia:

É como se um personagem que tivesse visto tudo nos bastidores, no final da peça fosse ao centro do palco e assumisse a narrativa de um ponto de vista contrário. Todos aqueles que ocuparam o centro do palco recuam para trás da cortina e existem apenas na voz de quem agora tem a capacidade de narrar (DIELEKE; NOUZEILLES, 2014, p. 145. Tradução nossa).⁴⁹

Portanto, o diretor fez de seu personagem um dispositivo de memória, de sua subjetividade: Santiago devia rememorar não sua própria vida, mas a vida de outros, dos Moreira Salles. É também nesse sentido que os críticos Inácio Araújo (2007) e Marcelo Coelho (2007) dizem que o diretor utilizou o seu entrevistado como “espelho”. Aliás, como espectadores, não ficamos sabendo sequer como Santiago chegou ao Brasil. Uma cronologia de Walther Moreira Salles exibida na página *online* do IMS informa que Santiago era funcionário da embaixada brasileira em Washington, quando o pai do cineasta foi nomeado embaixador nos EUA, e que foi nessa ocasião que eles se conheceram (WALTHER, s/d).

Para um filme que se pretendia uma biografia do personagem, segundo o narrador, o enredo de *Santiago* elide quase completamente sua história pregressa ao seu trabalho como mordomo para a família do diretor. Na crítica de Daniel Caetano, Santiago chega a ser descrito como o que Alfred Hitchcock denominava *mcguffin*:

uma trama que parece ser central e na verdade serve apenas para entreter enquanto outra trama se constrói – como num filme em que um casal persegue uma maleta para ao fim sabermos que a trama não é sobre a maleta, e sim sobre o casal – e a maleta é então um *mcguffin*. Como Santiago, o mordomo, acaba se tornando um *mcguffin* em *Santiago*, o filme, pois todo o foco em sua figura é armado para que outra história seja contada em segundo plano e, ao final, descubramos que a sua trajetória não era o mais importante. À primeira vista, o que há de mais importante parece ser o mea-culpa a partir das falhas de um material documental (CAETANO, s/d).

Essas críticas propõem uma legibilidade do filme a respeito do papel do personagem de Santiago unicamente como espelhamento, a qual reduz sua complexidade, desconsiderando

⁴⁹ No original: “It is as if a character who has seen it all from backstage, at the end of the play comes to centre stage and takes over the narrative in counterpoint. All of those who had occupied the centre stage recede behind the curtain and they exist only in the voice of he who now has the capacity to narrate” (DIELEKE; NOUZEILLES, 2014, p. 145).

inclusive sua capacidade de agência na construção de sua autoimagem – aspecto que será analisado no capítulo 4. Todavia, enquanto interlocutoras em nossa análise de *Santiago*, elas apontam para elementos decisivos da postura do diretor em relação ao seu personagem. Analisada em retrospectiva pela narração, a direção austera de Salles é questionada, a exemplo da apropriação das suas lembranças, ironizada com a reprodução de uma música de Zbigniew Preisner, presente no sétimo filme da telessérie *O Decálogo* (1989), do cineasta polonês Krzysztof Kieslowsky, o qual corresponde ao sétimo mandamento bíblico, “não roubarás”, ou “não te apropriarás do que é do outro”. Ao produzir uma tensão entre os elementos sonoros e as imagens de arquivo, a montagem cinematográfica manifesta-se como uma operação de legibilidade, como diria Didi-Huberman (2018c, p. 69), abrindo espaço para novas possibilidades de interpretação das imagens.

Desse modo, consideramos que a categoria “intercessor” pode servir melhor à descrição da função exercida por Santiago a partir do agenciamento de sua imagem na montagem final do filme de Salles. De origem deleuziana, o conceito se refere a um terceiro modo de inserção da presença subjetiva do ensaísta no documentário, para além da sua inscrição direta em corpo e/ou voz, em um regime de presença que pode se efetuar por meio da criação de intercessores, personagens conceituais ou figuras estéticas. Segundo Teixeira (2019, p. 28), a mobilização de recursos como esses visa operar a condução dos processos de pensamento do realizador, ao possibilitar-lhe desdobrar-se em um outro de si e/ou em uma alteridade radical, relativa ao domínio público, de modo a intensificar e expandir a relação entre o “eu” e o “mundo”. Enfim, para o autor,

Solicitar intercessores é um modo de sair fora de si, de transfigurar o percebido, o vivido, o sofrido da própria experiência, conectar o eu ao mundo, o privado ao público, assim desfazendo essa ilusão de um eu soberano e onipotente que não consegue por si só sustentar alguma enunciação, carecendo de uma terceira pessoa, de um ele, de um outro, que possibilite ao pensamento atravessar sua gênese caótico- imagética, sua pura virtualidade até adquirir forma na linguagem articulada (TEIXEIRA, 2019, p. 32).

Com a exibição de um trecho de *A roda da fortuna* (1953), do cineasta norte-americano Vincente Minnelli, o filme predileto de Santiago, segundo o narrador, o documentário presta uma homenagem póstuma ao seu personagem-intercessor. Os dois planos selecionados dessa célebre comédia musical protagonizada por Cyd Charisse e Fred Astaire, o dançarino favorito de Santiago, sintetizam o drama do casal Tony Hunter e Gabrielle Gerard, um dançarino de vaudeville e uma bailarina clássica, nos quais a relação entre ambos

evolui de um desentendimento inicial para um encontro romântico, coroado com uma dança lenta no Central Park de Nova York, ao anoitecer, ao som de *Dancing in the dark* (Imagens 23 e 24).



Imagens 23 e 24. Os planos mostram a transição de uma caminhada no parque para a coreografia de *Dancing in the dark*. Fotogramas de *A roda da fortuna* (Vincente Minnelli, 1953). Fonte: *Santiago* (JMS, 2007).

Nessa sequência, que contém as únicas imagens coloridas de *Santiago* além do filme caseiro realizado na piscina da casa da Gávea, o narrador comenta uma transformação pessoal do cineasta, “sutil e sem alarde”, tal qual o desenvolvimento da ação dos personagens na cena em questão, justificando sua incorporação ao documentário como algo mais que uma homenagem a Santiago. Segundo o narrador, a citação seria uma metáfora para a tomada de consciência tardia de Salles em relação aos papéis tradicionalmente desempenhados por ele e pelo antigo mordomo na hierarquia social, os quais encontrariam projeção nos personagens do musical.⁵⁰

Assim, *Santiago* mobiliza o que Davis (1977, p. 418) designa como o aspecto redentor da nostalgia, envolvendo-se em sua “aura redentora benigna” [*redeemingly benign aura*]. Destaque-se, contudo, que a analogia com o final feliz do filme pode ser válida para o cineasta, o qual pôde rever seu papel na relação com Santiago e realizar uma autocrítica de sua conduta como filho do antigo patrão e documentarista, treze anos depois das gravações, ensaiando uma redenção viabilizada pela montagem final do documentário. Para Santiago, por sua vez, que morreu apenas alguns anos após o reencontro com Salles para a realização da entrevista, pode-se considerar que sua relação com ele tenha sido sempre marcada por uma tensão relativa à diferença de classe, a qual dificilmente teria deixado espaço para a plenitude

⁵⁰ A essa sequência do filme de Minnelli, o filósofo Jean-Luc Nancy dedicou o texto “Entrez dans la danse”, publicado originalmente no número 700 de *Cahiers du Cinema*. Disponível em: <https://www.cahiersducinema.com/2021/08/23/entrez-dans-la-danse/?fbclid=IwAR0Vgnt6fG50NYATEJbJbtbw4i9OKLdO1Nf0fWUAJxHgEL3IGjwLlb6XKD4>. Último acesso em 03 set. 2021.

da harmonia experimentada pelos personagens do filme.

2.3 Bordas, restos e tempos mortos

Em uma arguta análise de *Santiago* inspirada na metodologia fenomenológica, Fernão Pessoa Ramos (2012) identifica no documentário uma contraposição de duas modalidades de encenação, enquanto formas privilegiadas da estilística narrativa documentária. De acordo com Ramos, a cada modalidade de encenação corresponde um tipo de *mise-en-scène*, compreendida como “o modo pelo qual a encenação é disposta na tomada, levando-se em conta os diversos aspectos que compõem a cena e sua futura disposição narrativa (em planos)” (RAMOS, 2012, p. 17). O autor divide os modos de encenação em “encenação-construída”, na qual a ação é preparada anteriormente, e “encenação direta”, na qual a ação se abre à indeterminação. Segundo Ramos,

No intervalo entre o primeiro e o segundo *Santiago*, Salles compõe o retrato do artista quando jovem, em busca de um estilo. Nas tomadas do primeiro *Santiago*, encontramos uma imagem ainda em sintonia com a encenação clássica. [...] No segundo *Santiago*, já convicto da ética do cinema direto, Salles centra a voz *over* na crítica da encenação-construída e da fotografia estilizada. A versão de 2005 é a tentativa de dar novas cores a um depoimento e um filme que foram construídos com outros parâmetros (RAMOS, 2012, p. 41).

Assim, na edição final do documentário, Ramos identifica um deslocamento em relação ao personagem documentado que se dá por meio do recuo do diretor, abrindo espaço para uma maior expressão de Santiago, tendo em vista os limites do modo de encenação inicialmente proposto. A problematização dos aspectos críticos da direção do material de arquivo encontra uma saída ética, estética e política na exposição da relação fraturada entre o documentarista e o sujeito filmado, conduzida pela locução da voz *over* em primeira pessoa.

A dimensão ética do trabalho dialético da montagem, ao atribuir conhecimento às imagens, é destacada por Didi-Huberman (2018c, p. 55). Esse aspecto é visível em *Santiago* por meio do dispositivo criado para apresentar o sujeito filmado de maneira mais livre, na edição final, restituindo-lhe um espaço negado na tomada das imagens, quando a equipe de produção do documentário optou por subverter a lógica de seu projeto expondo os meandros da construção do personagem pela direção, por meio da exposição dos bastidores das

gravações da entrevista, dos breves momentos que antecedem e sucedem os planos conforme foram editados inicialmente. Na narração, Salles reivindica a lição do cineasta alemão Werner Herzog segundo a qual “muitas das vezes a beleza de um plano está naquilo que é resto, no que acontece fortuitamente antes ou depois da ação”, como inspiração para essa escolha.

A referência é feita a uma citação do documentário *O homem urso* (2005) em relação à valorização dos chamados “tempos mortos”, “os momentos em que quase nada acontece”, mas que poderiam constituir “o segredo do filme”. No documentário de Salles, essa atenção durante a edição final aos momentos prévios e posteriores às cenas de entrevista gravadas com Santiago, “restos” aparentemente sem importância, nos possibilita identificar as interferências do diretor nos depoimentos gravados pela presença ativa de sua voz *off*, criando oportunidades de “construir a legibilidade das imagens, seu valor de anamnese e de conhecimento”, nos termos de Didi-Huberman (2018c, p. 66). Vale lembrar que uma estratégia semelhante foi empregada em *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, no qual Eduardo Escorel também trabalhou como montador.

Em planos isolados pela montagem alternada entre as cenas de entrevista, as tomadas da casa da Gávea e as demais imagens de arquivo, a câmera acompanha a descida do elevador após a primeira sequência do documentário, para então subir mais uma vez até o andar do apartamento de Santiago e esperar pela abertura da porta, repetindo o movimento inicial de ir de encontro ao entrevistado. Sentado em sua sala de estar, ele é quase totalmente coberto pelo diretor que se coloca diante da câmera, de costas, à sua frente. Essa imagem, uma das duas únicas de todo o material produzido no qual aparecem juntos, permanece congelada ao longo do plano. Ao invés de dividirem o quadro, o cineasta suprimiu quase completamente seu entrevistado no espaço da cena (Imagem 25).

Nesse plano, a equipe de montagem decidiu pela estratégia de explicitar os bastidores das gravações da entrevista, ao expor o diretor em frente ao entrevistado, em uma mesma *mise-en-scène*, como em outros planos, ao mostrar a batida de uma claquete a qual identificava o filme que estava sendo rodado e ao exhibir os movimentos de câmera que acompanharam a mudança de locação das filmagens da casa da Gávea para o apartamento de Santiago no Leblon. Em *Santiago* também foi mostrado o fotógrafo segurando um fotômetro em um breve plano da entrada da casa, foram reproduzidas a voz *off* de Márcia Ramalho orientando o personagem na primeira cena de entrevista, bem como as interrupções do diretor nos depoimentos do entrevistado, tanto durante a gravação de imagens, como

utilizando apenas a reprodução dos áudios com a tela preta, quando a câmera estava desligada.



Imagem 25. Salles e Santiago no mesmo quadro. Fotograma de *Santiago* (JMS, 2007).

Enquanto nas gravações da entrevista, de acordo com a proposta do primeiro roteiro do filme, o diretor pedia a Santiago que não olhasse diretamente para a câmera para não expor os bastidores da produção, observamos que a sua exposição se tornou justamente a estratégia narrativa mobilizada para a edição final do documentário, que trata também do filme que não se realizou anteriormente. Assim, a remontagem de *Santiago* explora diferentes elementos da “geografia interna” [“*inner geography*”] (CONLEY, 2007, p. 19. Tradução nossa) do filme para a sua construção espacial. Transpondo os limites do campo, a porção do espaço enquadrada pela câmera, e do fora de campo, a dimensão espacial invisível no quadro, mas a qual ele supõe, o documentário incorporou como elemento fundamental para sua narrativa o chamado antecampo.

2.3.1 Ética, estética e política do antecampo

Segundo a definição do espaço fílmico sugerida por Jacques Aumont, a dimensão do antecampo constitui “esse outro fora-de-campo mais radical”, o espaço “onde está o câmera e que nem sempre pertence ao mesmo espaço ficcional que o campo” (AUMONT, 2004b, p. 41). O recurso à exposição do antecampo é descrito por André Brasil como um relevante traço formal da performatividade das imagens no domínio do documentário. Segundo o autor,

Quando aqueles que habitam o antecampo (o diretor, a equipe de filmagem) adentram a cena, o efeito é duplo: de um lado, estes sujeitos – antes, fora de campo – ficcionalizam-se um pouco, compõem, de um modo ou de outro (mas de dentro), a *representação*. Por outro lado, a representação é fendida, passa a abrigar, processualmente, uma relação de mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre mundo vivido (extradieético) e mundo fílmico (dieético) (BRASIL, 2013a, p. 579. Grifo do autor).

Na medida em que na exposição do antecampo os processos de construção da imagem cinematográfica são explicitados de forma crítica, essa estratégia caracteriza-se também como um procedimento político, visto ser anti-ilusionista, ao expor o caráter artificial do documentário, a perspectiva da direção e da montagem, bem como os seus limites. Segundo a descrição de Brasil do antecampo, “trata-se de um espaço ético sem deixar de ser recurso estilístico e recurso estilístico que não deixa de ser um espaço ético” (BRASIL, 2013a, p. 600).

Ao adotar esse procedimento em *Santiago*, a equipe de montagem torna o antecampo espaço constituinte da diegese do documentário. Todavia, convém ressaltar que a exposição do antecampo, um espaço que supostamente deveria ser mantido fora da cena, constitui uma contradição em termos, como chama a atenção Brasil, tendo em vista que ao se expor o antecampo em cena, outro antecampo é criado, ou seja, “há sempre outra câmera a filmar aquela que se mostra, há sempre um olhar que se oculta por trás do olhar” (BRASIL, 2013b, p. 251). No limite, o uso desse procedimento tem como resultado a chamada *mise-en-abyme*, a *mise-en-scène* construída “em abismo”, o que remete à sensação de vertigem produzida pela replicação de uma narrativa dentro de outra, ou seja, uma situação sem solução na qual a exibição do antecampo fatalmente cria outro antecampo que permanece oculto.

De todo modo, considerando que o projeto de Salles para o documentário não havia sido finalizado supostamente por uma insatisfação do cineasta com o resultado das gravações da entrevista com Santiago, relacionada à tensão originada da diferença de classes entre o documentarista e o personagem documentado, o meio encontrado pela equipe de montagem do filme para lidar com essa questão foi precisamente a exposição do antecampo, o espaço no qual essa tensão emerge. Assim, podemos dizer que o documentarista encontrou uma solução estética, ética e política na montagem cinematográfica com as imagens de arquivo do projeto de *Santiago* para subverter a fórmula tradicional do documentário de “falar do outro”, para “falar do encontro com o outro” (SALLES, 2005, p. 70).

A reconstrução da visibilidade do antecampo na montagem tornou possível que as demais imagens do projeto fílmico fossem temporalizadas, e sua legibilidade, enfim, produzida. Esse recurso, somado a uma narração *over* crítica das imagens de arquivo do projeto escrita para o documentário, possibilitou que o documentarista realizasse então o filme e também uma nova performance de si mesmo.⁵¹

Entre as distintas sequências de imagens exibidas no documentário, além da entrevista e das tomadas realizadas na casa da Gávea, o filme contém cenas gravadas posteriormente em estúdio que serviriam para ilustrar as histórias contadas por Santiago, *inserts* extradiegéticos em montagem alternada, um recurso estético típico do documentário tradicional, inseridos pontualmente para fugir da “monotonia” de seus monólogos e fabulações, como diz Salles. Essa estratégia foi utilizada, por exemplo, com a reprodução da ópera *O barbeiro de Sevilha*, do compositor italiano Gioachino Rossini, cantada por Lily Pons, interrompendo um relato que já se estendia por alguns minutos, quando Santiago mencionou ter conhecido a cantora no Teatro Cólón, em Buenos Aires.

Essas cenas gravadas em estúdio, também em preto e branco e com fotografia estilizada, apresentam planos de um trem elétrico em movimento saindo de um rolo de fumaça (exibido quando Santiago menciona a linha férrea que passava perto da casa de campo onde havia morado), de um vaso de flor (em alusão aos arranjos florais que ele fazia com frequência para adornar a casa da Gávea), de dois sacos plásticos voando ao vento (em referência à trágica história de amor de Francesca da Rimini e Paolo Malatesta),⁵² e de um boxeador batendo em um saco de pancadas (intercalado às declarações de sua paixão pelo boxe). Segundo o narrador, tais planos constituiriam a única sequência que teria sobrevivido da montagem preliminar realizada em 1992, exibida ainda com o *time-code* no canto da tela, indicando o trabalho não finalizado. Todavia, na faixa comentada do DVD do filme, gravada em 2008, o cineasta afirma que tais cenas foram filmadas anos depois, em 1998, com exceção da cena dos sacos plásticos, além de alguns planos com os escritos de Santiago, realizados em 2005, presentes apenas na edição final do documentário.

⁵¹ Brasil descreve a imagem como espaço de performance, no qual se efetuam processos de subjetivação, a partir de uma concepção de performance como “o momento de uma exposição”, e completa: “um corpo se expõe e, ao se expor, cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e ganha forma, não previamente, mas à medida em que aparece” (BRASIL, 2014, p.134). Esses aspectos serão analisados no capítulo 4.

⁵² Essa história, relatada no Canto V da primeira parte da *Divina Comédia* (1472), “Inferno”, de Dante Alighieri, tornou-se uma narrativa paradigmática do amor romântico. O escritor argentino Jorge Luís Borges considerou o Canto V como o segundo momento mais importante da *Divina Comédia*, depois da Viagem de Ulisses. Cf. FUX; SANTOS, 2012.

Essa tensão entre a narração de *Santiago*, escrita em 2005, e a declaração de Salles, realizada em 2008, deve ser considerada como parte do trabalho de rememoração do diretor sobre o processo de produção do filme. A faixa comentada consiste em mais uma camada de sentido acrescentada ao documentário, em cuja elaboração o sujeito expõe a fragilidade de sua memória. Não podendo verificar qual é a informação correta sobre as filmagens, ressaltamos a contradição entre as afirmações destacadas, de modo a realçar o caráter memorial e monumental em processo durante e após a produção do filme, o qual se torna, assim, parte de um processo rememorativo mais amplo do cineasta de inscrição subjetiva na historicidade e de acerto de contas com sua posição social.

Na narração de *Santiago*, a reflexão em voz alta sobre o caráter explicitamente artificial dessas imagens e das relações inicialmente propostas entre elas e as demais sequências propõe questionamentos sobre o uso de cenas ilustrativas na montagem documental como técnica obsoleta. O narrador também interpela o espectador a respeito do alcance da intervenção do diretor nas cenas documentais, no sentido tradicional da palavra, pretensamente verossímeis e objetivas, analisando criticamente o “efeito de real” retórico das imagens documentais. Quando ele afirma não se lembrar do que teria sido filmado “ao natural” e do que poderia ter sido “montado”, decorridos treze anos desde sua produção até a retomada dessas imagens de arquivo, o narrador põe em ação uma “função de fabulação” do cinema, como diria Deleuze (2009, p. 179-188), referindo-se ao modo de narrativa que subverte a distinção entre ficção e realidade, explorando as “potências do falso” do documentário, ou seja, permitindo-se fabular sem, necessariamente, definir-se como fictício.

O documentário se aproxima, então, da forma cinematográfica do ensaio fílmico, definido de modo geral por Didi-Huberman, a partir da análise das produções de cineastas como Jean-Luc Godard, Chris Marker e, especialmente, Harun Farocki, como “um trabalho de leitura, um desenvolvimento da *legibilidade das coisas*” (DIDI- HUBERMAN, 2018c, p. 109. Grifo do autor). Quando o narrador sugere o estranhamento com as imagens de arquivo, levantando dúvidas sobre a veracidade do que é apresentado ao espectador e relativizando suas características supostamente espontâneas, questiona-se a memória do próprio diretor acerca da lembrança de tais imagens e desnuda-se os artifícios cinematográficos em ação na sua produção, de modo que o filme aciona mais um dispositivo anti-ilusionista e autorreflexivo.

Esse procedimento de explicitar a presença do sujeito na produção cinematográfica,

indicando a marca da tangibilidade do gesto que produz as próprias imagens, nos conduz à interrogação: como a autoria emerge nas imagens fílmicas de *Santiago*? Podemos identificar as inscrições de autoria no documentário na narração em primeira pessoa, com a voz do irmão do diretor, mostrando a antiga casa de sua família, filmada por Salles, na escolha das imagens de seu arquivo familiar e também do arquivo fílmico, decompondo a si mesmo como o autor de antes (o documentário inconcluso do filho autoritário do patrão com o antigo mordomo) e o de agora (o sujeito que se envergonha de seu autoritarismo com o ex-empregado que ele “mumificou” como tal, aspecto que analisaremos no capítulo 4). Tudo isso indica uma autoria no sentido modernista do termo, pós-romântico, do filme como inscrição do sujeito-diretor e exposição de sua visão de mundo e de cinema. Salles se propõe no filme como um autor moderno (ou modernista, ou seja, aquele que desconfia de si) como um estilo de desconstrução. Em *Santiago*, a presença do autor, ausente do campo da imagem na maioria das sequências, é revelada principalmente por meio desse gesto de jogar com as regras do dispositivo cinematográfico.

Adotando essa estratégia, o documentário propõe uma interessante problematização das relações entre os tradicionais gêneros da ficção e do documentário, mostrando que há entre ambos os domínios um espaço híbrido, de interpenetrações e deslizamentos, mas não fronteiras imóveis. Desse modo, *Santiago* envereda pela metalinguagem do cinema documentário e realiza a proposta apresentada em seu subtítulo, “reflexão sobre o material bruto”, desconstruindo a própria ideia de que haveria um arquivo fílmico documental imaculado anterior aos processos de montagem e edição, ao descortinar a ação concomitante do olhar do realizador na produção do documentário e, notadamente, de seu personagem.⁵³

2.4 A ética do documentário e o tecido cinéfilo do filme

A maneira de tratar seus personagens foi discutida por Salles em um texto publicado em 2004 como o primeiro grande problema que todo documentarista encontra na profissão,

⁵³ A partir de uma análise comparativa entre a construção do personagem no filme *Santiago* e no perfil *Artur tem um problema* (2010), sobre o matemático Artur Avila, publicado por Salles na revista *piuí*, Suéllen Silva (2014) identifica uma convergência entre o jornalismo narrativo e o documentário na construção narrativa e no estilo ensaístico, a qual discute a partir do conceito de “jornalismo literário cinematográfico”.

um problema de natureza ética:

O peso da ética se avalia antes de tudo pelo fato tão simples quanto evidente de que pessoas filmadas para um documentário continuarão a viver sua vida depois que o filme ficar pronto – e ninguém deveria se dar ao luxo de esquecer isso (SALLES, 2004, p. 7).

O segundo, de natureza epistemológica, seria referente à apresentação do tema ao espectador, considerando o documentário como uma “representação do mundo”, a qual deveria justificar seus fundamentos. Assim, o diretor expressava uma preocupação com o compromisso ético do documentário tanto em relação ao seu personagem quanto ao espectador.

Voltando a refletir sobre a relação entre o documentarista e o sujeito documentado em outra publicação, Salles reelaborou essa problemática como a principal “dificuldade” do documentário:

O filme é uma redução da complexidade, uma diminuição da experiência, [...] é, no mínimo, a construção de uma outra experiência. Nela, a pessoa, cada vez mais distante, cede lugar a algo próximo, o personagem. [...] O drama – que só nós conhecemos – é que a pessoa filmada só terá os poucos momentos em que a câmera estiver ligada para dizer quem é. Ela não sabe disso. [...] O paradoxo é este: potencialmente, os personagens são muitos, mas a pessoa filmada é uma só. Aqui – precisamente aqui – reside para mim a verdadeira questão do documentário. Sua natureza não é estética, nem epistemológica. É ética (SALLES, 2005, p. 67-68).

Desse modo, para o diretor, a responsabilidade ética do documentarista em relação ao seu personagem se imporia durante todo o longo processo que se dá entre a filmagem e a ilha de edição, no qual a pessoa filmada sofre sucessivas metamorfoses até ser transformada em personagem de filme (Ibid., p. 70). Em um texto posterior ao lançamento de *Santiago*, Salles (2007b) desdobrou essa reflexão, traduzindo-a também como uma questão de responsabilidade quanto à proteção do que estaria sob o cuidado do documentarista: a fragilidade das histórias pessoais confiadas a ele, frágeis na medida em que são singulares. No enfrentamento dessa problemática, a obra de Coutinho figurava como seu maior exemplo.

Ismail Xavier problematiza a questão sobre a ética do documentário com imagens de arquivo tendo em vista a ética do trabalho com documentos, mas ressalta a especificidade de uma ética própria do campo do cinema documental. Nesse sentido, o autor afirma: “Entre preservar um documento e fazer um filme que é montagem de documentos há uma distância

enorme e as pessoas costumam transplantar a ética do documento para a ética do documentário, que não é a mesma coisa” (XAVIER, 2006, p. 38).

Além do debate sobre a dimensão ética ter dominado o campo da produção documental nas últimas décadas, como podemos ver nas três diferentes publicações de Salles, escritas durante a finalização de *Santiago*, o filme chama a atenção para a figura de seu autor ao colocar em questão a postura ética da direção. Todavia, as críticas ao documentário muitas vezes recaem sobre a sua ética como um juízo moral, ao assumirem a perspectiva da crítica ao “lugar social” do cineasta para a análise fílmica, dispositivo conceitual tradicional na história do cinema brasileiro, o qual associa o ponto de vista da produção à origem social do realizador, aprisionando-o por meio de um determinismo social.

Santiago está entre as poucas produções documentais de longa-metragem que ultrapassaram a faixa de 20 mil espectadores no Brasil, tendo alcançado, no ano de sua estreia nacional, a cifra de 50 mil, afirmam Luiz Magalhães e Suéllen Silva (2015). Em um levantamento da crítica cinematográfica do filme realizado pelos autores, a amostra analisada indicou o predomínio de uma abordagem do documentário como relato e de uma análise voltada para a identificação temática. Para ambos, a circulação de textos de crítica cinematográfica possibilita uma ampliação da compreensão dos filmes, sobretudo no espectador comum, configurando uma espécie de “espaço de formação”, no qual a experiência espectral é intensificada, de modo a estimular uma postura reflexiva nos espectadores e retroalimentar o próprio debate crítico (MAGALHÃES; SILVA, 2015, p.28).⁵⁴

Tendo em vista os “índices de recepção concreta” apresentados pela crítica, Magalhães e Silva (2015, p. 7) identificaram um julgamento predominantemente positivo a respeito de *Santiago* em reconhecimento aos seus méritos em relação à qualidade técnica e à sofisticação narrativa, e um interesse voltado para a função do personagem documentado, abordando os recursos cinematográficos mobilizados para a sua caracterização. As motivações do diretor para a realização do filme e, sobretudo, para a retomada de seu projeto são alvo de julgamento em diversas críticas, nas quais o tema central não é Santiago, mas Salles, discutindo-se no máximo a relação entre ambos, a tensão de classe presente no documentário e a autocrítica realizada pelo diretor. Nesse sentido, os autores ressaltam a distinção entre os personagens e as instâncias narrativas relativas a Salles presentes no documentário, que costuma passar despercebida pela crítica:

⁵⁴ A discussão sobre o espaço da crítica cinematográfica será retomada e aprofundada no capítulo 3.

o diretor de 1992, que aparece apenas uma vez em cena, mas do qual ouvimos a voz extracampo em diversas oportunidades, conduzindo a entrevista com Santiago, o narrador-personagem, identificado na diegese como o documentarista já em um tempo diverso, após a retomada do projeto em 2005, e o Salles menino, da história de infância. Nenhuma dessas faces de Salles é o indivíduo João Moreira Salles do universo extrafílmico, e, sim, a representação de fragmentos de si, selecionados e trabalhados para atender a um fim e causar no espectador determinada impressão (MAGALHÃES; SILVA, 2015, p. 25-26).

Consideramos que esse modo de figuração de Salles em *Santiago*, ainda que fragmentário, converge para a sua autocrítica em relação ao seu projeto fílmico, uma análise autobiográfica e profissional fundamental para a elaboração de sua *persona* como documentarista, como vimos. Esse empreendimento do diretor, que pode ser considerado como uma jornada de transformação redentora, como sugerido por Ilana Feldman (2012, p. 8), a partir do qual a autora caracteriza *Santiago* como um filme “profundamente cristão”, aspecto ressaltado também na crítica de Daniel Caetano (s/d.) como “um tom próximo do religioso”, pode ser melhor compreendido considerando-se sua ambiguidade entre a expiação pública e a vaidade:

[...] equivoca-se quem reduz a mediação proposta pelo filme a uma tensão de classe, que se daria entre o controle e a dominação de Salles (diretor e patrão) e o servilismo de Santiago (personagem e empregado). Essa é uma autocrítica assumida pelo próprio Salles, por meio de sua narração, em um gesto de inegável franqueza, por um lado, mas também de habilidosa estratégia. Afinal, toda impiedosa autocrítica é uma forma de blindagem contra a própria crítica alheia. E toda impiedosa autocrítica acaba por revelar-se como um atestado de extraordinária inteligência, profunda honestidade e, não há jeito, extrema vaidade (FELDMAN, 2007, p. 2).

Esses temas dominaram a recepção crítica de *Santiago*, que negligenciou sua verve cinéfila. Quando o filme estava em cartaz na sede carioca do Instituto Moreira Salles, seu diretor participou de uma conversa informal com os montadores do filme, Eduardo Escorel e Lívia Serpa, mediada pelo crítico de cinema Carlos Alberto Mattos, após uma sessão realizada em 12 de março de 2008. Entre os relatos descontraídos sobre as gravações, as escolhas de montagem para o documentário e esclarecimentos sobre as motivações pessoais para retomar um projeto inacabado, Salles recusava qualquer associação a uma tradição cinéfila, identificada por ele com um legado técnico e teórico sobre cinema, afirmando não fazer parte deste “clube”.

Durante a conversa, a qual está presente na faixa comentada da edição do

documentário em DVD, Salles nega a influência direta de Yazujiro Ozu nos enquadramentos de *Santiago*, afirmada pelo narrador ao final do filme, recusa a ideia sugerida pelo crítico de que os célebres *travellings* do diretor francês Alain Resnais em *O ano passado em Marienbad* (1961) teriam servido de modelo aos movimentos de câmera realizados em suas tomadas da casa da Gávea, e diz ignorar as semelhanças entre sua perspectiva de montagem e a de Eisenstein, apontadas por Escorel.⁵⁵ Com essa postura, percebe-se que o documentarista desejava evitar interpretações de seu filme pelo viés da cinefilia, que o explicassem por meio de suas citações e referências a outros filmes e diretores aclamados, desviando o foco de seus temas principais para questões externas ao próprio documentário. Salles buscava justificar sua produção como um filme motivado por sua história pessoal e familiar e voltado para si mesmo, para uma reflexão sobre a linguagem e a prática documental a partir do processo de sua própria feitura.

Apesar do esforço retórico do diretor para orientar a leitura do filme unicamente nesse sentido, suas imagens apresentam um contradiscurso que revela sua cinefilia inconfessa. De modo abrangente, a cinefilia pode ser compreendida como a “vida que organizamos em torno dos filmes”, como propôs Antoine de Baecque (2010, p. 31), ou seja, refere-se às práticas culturais e sociais que prolongam a experiência de ir ao cinema ou de assistir aos filmes, de forma pública ou privada, por meio da fala, da conversa ou da escrita, em discussões, publicações e polêmicas que constituam oportunidades de rememoração da experiência cinematográfica, conferindo-lhe valor. Nessa acepção ampla, a cinefilia diz respeito à construção de um olhar sobre o cinema, às reapropriações de suas imagens pelos espectadores, à constituição de seu público, à formação de uma tradição crítica, bem como de redes de cineclubes, de revistas, de associações e de encontros nos quais, ao pôr o cinema em questão, se modela sua existência real (BAECQUE, 2010, p. 31-33).

Assim, buscando nos acercar da cinefilia como de um espaço gravitacional formado historicamente em torno do cinema, observamos que o conhecimento cinematográfico de Salles e o seu olhar interpretativo em relação aos filmes se manifestam em *Santiago* por meio dos procedimentos técnicos e estéticos adotados pelo documentarista para fazer referência a

⁵⁵ Ao comentar a montagem de *Santiago*, Escorel descreve seu método de trabalho como aquele que “consegue decifrar a melhor opção possível que está contida nas imagens”, aproximando sua perspectiva à de cineastas como Tarkovsky, enquanto descreve a perspectiva de Salles como eisensteiniana, a qual considera seu extremo oposto. Apesar de Escorel não esclarecer de qual modalidade se trata, considerando a variedade de montagens desenvolvidas por Eisenstein, podemos supor que ele se refere, de modo geral, à sua técnica baseada na estética do conflito. Sobre essa questão, ver AUMONT, 2004a, p. 22-27.

filmes emblemáticos e a diretores consagrados de diferentes cinematografias, além de remeter à sua própria filmografia. Esses recursos são mobilizados na alusão a Kieslowski com uma música do filme *Decálogo VII* (1989), na referência a *O homem urso* (2005), de Herzog, na citação de Santiago atribuída a Bergman, e na incorporação de trechos dos filmes de Minelli e Ozu. Ainda podemos identificar no documentário autocitações por meio de referências à sua produção anterior, *Nelson Freire*, com a reprodução da ópera de Gluck e a presença de imagens do ator Fred Astaire em ambos os filmes. Além disso, a adoção do filtro preto e branco também pode ser considerada uma escolha cinéfila; aliás, ela seria “a *pièce de résistance* do cinéfilo”, como diz Lúcia Nagib (2020, p. 111. Tradução nossa).⁵⁶ A respeito do uso do preto e branco, Strecker esclarece que:

Especificamente no cinema, a fotografia em preto e branco tinha sido largamente utilizada no Neorrealismo, na *Nouvelle Vague* e nos Cinemas Novos. Além de ser mais expressiva, forte e real, era mais barata e adequada às câmeras portáteis, documentais. No final dos anos 80 e começo dos 90, no entanto, esse tipo de película se tornara mais cara e menos acessível que a colorida. Foi então utilizada simbolicamente, como instrumento para uma releitura moderna dos clássicos, de reabilitação do grande cinema que desaparecia (STRECKER, 2010, p. 107).

Tais elementos compõem o que a autora denomina “tecido cinéfilo do filme” [“*film’s cinephilic fabric*”] (NAGIB, 2020, p. 110. Tradução nossa). Para a sua urdidura, tornam-se significativas também as escolhas de Salles para integrar a equipe de produção de *Santiago*.⁵⁷ A presença de nomes de peso do cinema brasileiro na sua ficha técnica confere

⁵⁶ No original: “Black and white stock has long been a cinephile’s *pièce de résistance*, particularly prominent during the 1980s postmodern nostalgia for Hollywood film noir” (NAGIB, 2020, p. 111). As afinidades da cinefilia com a nostalgia podem ser analisadas, por exemplo, em relação às técnicas e dispositivos cinematográficos antigos, a chamada nostalgia analógica (SCHREY, 2014), e ao modo como tecnologias de mídia do passado ou obsoletas são reapropriadas nas práticas contemporâneas de memória, denominado “tecnostalgia” (HEIJDEN, 2015).

⁵⁷ O filme contou com o produtor cinematográfico Maurício Andrade Ramos, diretor geral da VideoFilmes de 1997 até 2011, o qual produziu títulos como *Central do Brasil* (1998) e *Abril despedaçado* (2001), de Walter Salles, *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004) e *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho. Jorge Saldanha foi o editor e técnico de som, o qual foi responsável pela edição de som de *A idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha, pelo som direto de *Memórias do cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos e de *Cabra marcado para morrer* (1984), de Coutinho. A montadora Lívia Serpa, única mulher na equipe, a qual atuou na decupagem dos filmes *Entreatos* e *Peões*, foi chamada para operar o sistema de edição em *Santiago*, sendo creditada também como editora, ao lado de Eduardo Escorel (CAMPBELL, s/d). Montador e diretor de cinema, Escorel tem uma longa história na montagem de filmes considerados clássicos do cinema brasileiro como *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, a partir do qual ficou conhecido como o montador do Cinema Novo. Escorel foi responsável também pela montagem de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), do mesmo diretor, *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, *São Bernardo* (1971) e *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman e *Cabra marcado para morrer*. Além disso, Escorel tem uma reconhecida carreira na direção de filmes, tanto documentários quanto de ficção (EDUARDO..., s/d). O diretor de fotografia Walter Carvalho e Silva tornou-se um dos fotógrafos mais requisitados do cinema brasileiro a partir dos anos 1980, tendo assinado

especial destaque para o filme de Salles na cinematografia nacional, tendo sido eleito pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), em 2015, como um dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos.⁵⁸ Esse dado aponta para a sua incorporação a uma cultura cinéfila, a qual opera como instância de legitimação cultural do cinema como arte e dos seus realizadores como artistas (BAECQUE, 2010).

Ademais, *Santiago* dialoga com uma ampla e diversificada produção cinematográfica nacional e internacional. Por um lado, além de suas referências a filmes e diretores marcantes na história do cinema, o método documental colocado em prática por Salles neste filme, ao expor a origem do seu material de arquivo e problematizar o caráter de manipulação de suas imagens, explorando suas opções de montagem com o uso de uma voz *over* em primeira pessoa, o aproxima de cineastas como Marker e Farocki, expoentes de uma vertente ensaística do cinema documental europeu.

No cenário da produção documental nacional, por outro lado, o extenso período de tempo decorrido desde o início do projeto de *Santiago* até sua edição final, um total de treze anos, o aproxima de *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, finalizado dezessete anos após suas primeiras filmagens, interrompidas pela ação repressora da ditadura militar. Embora *Santiago* esteja focado na abordagem da história pessoal do cineasta e de suas lembranças em família, pertencente à elite econômica do país, e o filme de Coutinho tenha se voltado para a trajetória de militantes das ligas camponesas do nordeste brasileiro, em ambos, o longo interstício entre a produção das primeiras imagens e sua retomada possibilitou reflexões oportunas sobre o amadurecimento profissional e pessoal de seus diretores, as quais foram incorporadas ao próprio roteiro dos filmes, nos quais são sobrepostas as dimensões temporais do passado e do presente (LOURENÇO, 2016, p. 192).

A partir do desnudamento do dispositivo cinematográfico em ação na produção das imagens de *Santiago*, mostrando o trabalho de sua equipe de filmagem, Salles rompe com o tradicional princípio de transparência da linguagem do cinema, aproximando-se ainda do trabalho do cineasta ítalo-brasileiro Andrea Tonnacci em *Serras da desordem* (2006), no qual a exposição do *set* de filmagem em seus minutos finais revela a encenação dos atores e a reconstrução fictícia da saga do protagonista Carapiru. Assim como Santiago, o personagem

filmes célebres como *Terra estrangeira* (1995), *Central do Brasil* (1997) e *Abril Despedaçado* (2001), de Walter Salles, *Veneno da Madrugada* (2004), de Ruy Guerra e *Chega de Saudade* (2007), de Laís Bodansky, entre outros, e recebido diversos prêmios nacionais e internacionais de fotografia, consolidando-se como um dos mais importantes fotógrafos brasileiros (SILVA NETO, 2010, p. 47).

⁵⁸ *Santiago* ocupa a 33ª posição no ranking da Abraccine. Cf. DIB, 2015.

de Tonnacci e os demais atores de seu filme representavam a si mesmos, encenando situações vividas anteriormente, atravessando as velhas fronteiras entre ficção e documentário (LÍSIAS, 2018).

Tendo em vista esses aspectos, o crítico Carlos Alberto Mattos situa *Santiago*, juntamente com *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, e *Serras da Desordem*, como as produções que mais abalaram o cenário do documentarismo brasileiro na primeira década do século XXI. Para o autor, “com eles, encerrava-se, entre nós, uma era de relativa inocência quanto à captação da realidade, à construção da verdade através do filme documental e à separação entre documentário e ficção” (MATTOS, 2018, p. 497).

No esforço de reconstruir o complexo “tecido interpretativo” de *Santiago* em nossa análise fílmica, como preconiza Baecque (2010, p. 38), cruzamos fontes tão numerosas quanto diversas, as quais adquirem valor em diálogo com o documentário, como os filmes, textos e gestos que buscam orientar sua interpretação, assim como de acontecimentos que dirigem sua compreensão e transformam sua significação. Desse modo, observamos o universo do filme se expandir para além dos limites da casa da Gávea, do apartamento de Santiago e do antecampo de suas tomadas, mostrando que a cartografia que pretendemos desenhar a partir de sua produção não é estanque, resumindo-se aos espaços principais de sua encenação, mas plástica.

Portanto, nos lançaremos a seguir à investigação de *No Intenso Agora*, o filme sucessor de *Santiago* na filmografia de Salles, mas distante dele em uma década, não para estabelecer uma continuidade narrativa, como se o segundo fosse simplesmente um prelúdio do primeiro, prolongando seu mundo diegético em direção ao passado, mas em busca da deriva da cartografia afetiva esboçada pelo diretor na reconstrução de sua memória autobiográfica e familiar. Nesse percurso analítico, poderemos ainda aprofundar a análise da elaboração da *persona* do documentarista e de sua perspectiva histórica, pontuando também as rupturas e descontinuidades da nova produção em relação à sua trajetória profissional.

Capítulo 3 – *No Intenso Agora: uma nova espiral*

3.1 Um atlas em movimento

Em agosto de 2010, o Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, na Espanha, organizou a exposição “Atlas – Como levar o mundo nas costas?”, com curadoria de Georges Didi-Huberman. No texto de apresentação da exposição, o autor comenta o trágico mito grego do titã Atlas, o qual daria o nome, entre outras coisas, a uma forma visual de conhecimento. Como diz Didi-Huberman (2010, p. 6-7), “fazer um atlas é reconfigurar o espaço, redistribuí-lo, desorientá-lo em suma: deslocá-lo ali onde pensávamos que era contínuo, reuni-lo ali onde supúnhamos que houvesse fronteiras.” Enfim, nessa perspectiva, produzir um atlas “é uma forma de ver o mundo e de percorrê-lo segundo pontos de vista heterogêneos associados uns aos outros” (Ibid, p. 7).

Produzido a partir de uma miríade de imagens de arquivo, *No Intenso Agora*, como um atlas em movimento, apresenta uma cartografia multifacetada composta por cruzamentos entre o afetivo e o político, ou melhor, entre os sujeitos individuais em sua afetividade e as práticas sociais e políticas. Utilizando o conceito de Vladimir Safatle (2016), podemos dizer também que o filme de Salles delinea o “circuito de afetos” em ebulição em diferentes partes do mundo no final da década de 1960, como a China no início da Revolução Cultural, a Tchecoslováquia após a Primavera de Praga, a capital francesa no efervescente maio de 1968 e os movimentos estudantis contra a ditadura militar no Brasil, no mesmo ano.

Para o filósofo e psicanalista, “quando sociedades se transformam, abrindo-se à produção de formas singulares de vida, os afetos começam a circular de outra forma, a agenciar-se de maneira a produzir outros objetos e efeitos” (SAFATLE, 2016, p. 16). Os afetos agenciados nos eventos históricos abordados em *No Intenso Agora* estão enlaçados compondo uma “topografia móvel” [“*mobile topography*”] ou uma “geografia em mudança” [“*changing geography*”], como diria Christian Metz (apud CONLEY, 2007, p. 19). Nesse mosaico fílmico, as imagens de arquivo que sobreviveram de tais acontecimentos reverberam a pluralidade de sentidos relativos às suas experiências de revolta em uma dimensão transnacional, bem como a potência disruptiva dos levantes para além de seus tempos e espaços de origem.

Portanto, como um atlas cinematográfico, produto de uma “mixagem”, segundo a expressão de Jean-Louis Comolli (LINDEPERG, 2010, p. 327), ou uma montagem de mapas ou cartografias, *No Intenso Agora* se inicia com a exibição de um curto fragmento silencioso de um filme colorido, no qual se vê, à esquerda, em primeiro plano, um carro parado ao lado de uma estrada, e, ao fundo, uma colina distante em meio ao céu azul. Com um lento movimento de câmera para a direita, surge na cena uma mulher branca, de vestido branco e cabelos negros, em plano americano, com a cabeça ligeiramente abaixada e um lenço nas mãos. Quando um carro atravessa a estrada atrás dela e a mulher levanta uma das mãos para tirar o cabelo da frente dos olhos, ocorre a superexposição do filme à luz, saturando o quadro (Imagens 26 a 31).



Imagens 26 a 31. Fotogramas de filme francês de 1968. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).

Ilhado entre duas telas pretas, o plano segue um padrão de montagem sugerido por Eduardo Scorel que se repete ao longo do filme para indicar o início e o final de cada plano das imagens de arquivo selecionadas, ou quando há intervenção da edição nas imagens exibidas.⁵⁹ Além disso, a edição mantém o formato original das imagens de arquivo, sem realizar reenquadramentos ou deslizamentos pelo quadro das imagens. Essa estratégia se alinha à concepção estética do montador, discutida no ensaio *(Des)importância da montagem*, segundo a qual cada plano de um material filmado tem uma “plástica” própria, “um sentido intra-frame do qual a duração é um elemento essencial” e ao qual a montagem não deveria se impor. Desse modo, caberia ao montador a missão de “decifrar”, nas suas palavras, o sentido

⁵⁹ Cf. Entrevista da montadora Laís Lifschitz concedida ao pesquisador Diego Franco (FRANCO, 2019, p. 117-134).

das imagens e dos sons registrados e descobrir a melhor forma de selecioná-los e ordená-los, identificando o momento exato de se iniciar e encerrar os planos e como concatenar a sequência de imagens. Para Escorel, não haveria muitas alternativas no procedimento da montagem cinematográfica, mas apenas uma solução adequada para cada caso, a qual deveria se aproximar, ou, como seria ideal, se igualar ao que ele denomina o “potencial expressivo máximo” das imagens. (ESCOREL, s/d).

Assim, o plano descrito não é identificado pela narração em voz *over* de *No Intenso Agora*, que se inicia no plano seguinte, dando mostras de um certo encantamento da produção com essas imagens. No início da segunda parte do filme, elas retornam inesperadamente e de um modo diferente, entre registros audiovisuais de viagens, contextualizadas pelo narrador como um filme feito na primavera de 1968, na França. Filmado em Super-8, sua película, apesar de bem conservada, apresenta já uma corrosão, uma textura granular que indica uma deterioração pelo tempo, um “sinal de velhice”, o que os japoneses chamam de *saba*. Para Andrei Tarkovski (1998, p. 66-67) *saba* seria “um desgaste natural da matéria, o fascínio da antiguidade, a marca do tempo ou pátina”, que faz desses planos imagens-ruínas valorizadas no filme de Salles como elementos do belo, supondo-se que a passagem do tempo possibilite que se conheça a essência das coisas. Para o cineasta russo, o cinema seria a manifestação ideal desse conceito japonês, uma vez que, dominando o tempo, ele se tornaria, “no sentido mais pleno, uma nova musa” (Ibid., p. 67).

Essa redescoberta da beleza da imagem em ruína e uma certa empatia afetiva com o seu desgaste caracterizam o que Elsaesser (2018) denomina “poética da obsolescência”, em oposição a uma “política da obsolescência”.⁶⁰ Em sua arqueologia das mídias, essa estética receptiva ao aspecto danificado, arruinado ou degradado, que se torna fonte de valor estético e de consideração filosófica, é comparada ao investimento dos românticos nas ruínas góticas e à paixão dos surrealistas pelos *objets trouvés* (objetos encontrados). Nesse sentido, o cinema de arquivo, interessado em dar sobrevida a materiais cinematográficos de origens às vezes desconhecidas, e na materialidade precíval, por exemplo, do filme de celuloide, atualiza a ideia de que “a cinefilia também é parte de uma necrofilia” (ELSAESSER, 2018, p. 44).

Para a apreciação e diálogo com as imagens de arquivo apresentadas, o tempo de duração de *No Intenso Agora* se desenvolve em diferentes velocidades, modulado pela edição com o uso de *slows*, quando o tempo de sua reprodução é arrastado, prolongando a

⁶⁰ Cf. ELSAESSER, 2018, especialmente o capítulo 9.

experiência estética do espectador com os documentos audiovisuais exibidos, e dos *freezes*, pausas que suspendem momentaneamente o fluxo das imagens, chamando a atenção para o instante efêmero e fulgurante da tomada congelada, que remete à fotografia. Além desses recursos, as telas pretas que pontuam os cortes nas imagens de arquivo funcionam como um piscar de olhos, preparando o olhar saturado para se abrir a novas imagens.⁶¹ Como a experiência espectral é composta pelos afetos do espectador, essas estratégias regulam a tensão construída na montagem das imagens de arquivo com a voz narrativa, ajustando sua dosagem entre um plano e outro e um respiro do narrador.

A sequência seguinte de *No Intenso Agora* apresenta imagens em preto e branco de um filme sem som, feito na antiga Tchecoslováquia, em 1968. Uma versão do filme de Salles anterior à lançada em 2017, todavia, apresentava após o plano de abertura um filme colorido, também silencioso, de 1967, filmado na atual Zâmbia, que se encontra entre as sequências adicionais da edição do documentário em DVD. Para sua versão final, decidiu-se pela alegria das celebrações de uma festa de casamento encenada no filme tcheco, em vez da monotonia e banalidade das cenas prosaicas da sequência alternativa. Em ambas as versões, com uma narração em voz *over* em primeira pessoa, que rasga o silêncio dos arquivos, sobrepondo-se às imagens, é o próprio diretor quem comenta os filmes editados, inferindo dados de sua produção a partir dos elementos das cenas documentadas. O tom elegíaco da voz do narrador contrasta com o sentimento de regozijo expresso pelas primeiras imagens, antecipando a abordagem de temas sensíveis.

Após um breve exercício de análise de um filme amador brasileiro, o qual será discutido na última seção deste capítulo, segundo uma proposta de interrogação das intenções de seu realizador e das suas condições de produção, a qual se multiplica no decorrer do filme, o narrador diz ainda: “nem sempre a gente sabe o que *tá* filmando”, parafraseando uma citação clássica do cinema documentário, com a qual o cineasta reivindica seu lugar em uma tradição cinematográfica e indica o campo de debates como o qual pretende dialogar. A frase em questão é de autoria de Chris Marker, presente no documentário *O Fundo do Ar é Vermelho*, de 1977, o qual completava 40 anos à época do lançamento de *No Intenso Agora*, reproduzida quando o cineasta comenta uma cena na qual havia filmado um campeão de equitação que, anos depois, se tornaria um general da junta de Augusto Pinochet. Ao afirmar que “nunca se sabe o que se filma”, o cineasta francês aludia às infinitas possibilidades de

⁶¹ Lifschitz: “Uma hora o olho tem que descansar para se abrir a uma coisa nova” (FRANCO, 2019, p. 126).

sentido que uma imagem pode vir a assumir no indefinido decurso de sua história, a partir de um procedimento de interrogação do sentido das imagens utilizadas na produção de seus filmes ao longo de sua obra, desde o documentário ensaístico *Carta da Sibéria* (1957).

Assim, *No Intenso Agora* se propõe como uma crítica das imagens que ele agencia. Sua proposta liga-se a certa tradição europeia (em larga medida francesa, mas presente no continente) da crítica das imagens, da atenção aos seus detalhes e ao exercício de tentar desvendar suas intenções a partir de informações do seu próprio contexto. Esses gestos marcaram as trajetórias profissionais de cineastas como Agnès Varda, Chris Marker, Jean-Luc Godard e Harun Farocki. Entre os documentários deste último, *Videogramas de uma Revolução* (1992), em coautoria com o romeno Andrei Ujica, um dos filmes-faróis de Salles (SALLES, 2012, p. 68-69), e *Intervalo* (2007), talvez sejam aqueles de cuja perspectiva heurística Salles mais se aproxima na realização de *No Intenso Agora*, em relação aos procedimentos de apropriação, seriação e exegese das imagens de arquivo.

Realizado de forma ensaística e subjetiva, narrado em primeira pessoa,⁶² *No Intenso Agora*, cujo roteiro, texto e direção são assinados por Salles, difere em relação aos seus projetos anteriores em dois aspectos metodológicos (SALLES, 2015, p. 79). Primeiramente, por não ter nenhuma imagem sequer filmada pelo próprio cineasta, uma vez que o documentário foi inteiramente produzido a partir de materiais que o precedem, entre imagens de seu arquivo pessoal e familiar, bem como de imagens alheias, produzidas por outros, como imagens de arquivos fílmicos, fotográficos, televisivos, radiofônicos, fragmentos de registros profissionais, amadores, institucionais, anônimos, jornalísticos, militantes, oficiais e independentes de eventos ocorridos no Brasil, na França e na antiga Tchecoslováquia no final da década de 1960. Esses documentos foram encontrados por Antônio Venâncio, pesquisador de imagens de arquivo quase onipresente nos documentários nacionais da última década, o qual já havia trabalhado com o cineasta na busca de imagens raras de futebol dos anos 1970 para a série documental *Futebol*, coproduzida por Salles e Arthur Fontes, em 1997, para o canal GNT.

Em segundo lugar, *No Intenso Agora* se diferencia em relação aos outros filmes do diretor pois o cineasta se ocupou por pelo menos dois anos da decupagem dos materiais audiovisuais reunidos por Venâncio, uma vez que se tratava de imagens não produzidas por ele mesmo. Assim, envolvendo-se com tais imagens na medida em que as descrevia por

⁶² Apenas circunstancialmente a narração dá lugar a um narrador em terceira pessoa, notadamente quando julga necessário dar conta da cronologia dos fatos históricos.

escrito, o cineasta pôde destacar elementos que se tornariam fundamentais para sua reflexão sobre os movimentos insurgentes de 1968 e os modos como figurá-los no documentário (Ibid., p. 79).

Esses aspectos da produção se assemelham ao gesto warburgiano de demonstrar respeito às singularidades dos documentos no ato de construir constelações ou montagens de imagens, conforme discutido por Didi-Huberman (2018c, p. 131). De acordo com o autor, trata-se de um princípio tanto ético quanto epistêmico, na medida em que o “trabalho do olhar” se constitui como ato de julgamento e também de conhecimento (Ibid, p. 166). Como assevera Didi-Huberman:

Abrir os olhos sobre um acontecimento histórico não significa captar um aspecto visível que o resumiria como um fotograma – *still, frozen picture*, como se diria em inglês –, tampouco escolher uma significação que o esquematizaria uma vez por todas. Abrir os olhos sobre a história significa *temporalizar as imagens* que nos restam dela (DIDI-HUBERMAN, 2018c, p 31. Grifo do autor).

Desse modo, compreende-se como a elaboração de um ponto de vista sobre as imagens, como a perspectiva histórica desenvolvida por Salles em *No Intenso Agora*, se dá pelo estabelecimento de relações, do trabalho de montagem cinematográfica, da interpretação das imagens, considerando-se que “uma imagem só é legível se for *dialetrizada*”, como afirma Didi-Huberman (2018c, p. 50. Grifo do autor). Em outras palavras, o autor sugere temporalizar as imagens para produzir sua legibilidade segundo seu próprio regime histórico.

Essa atitude diante das imagens supõe o saber, o ponto de vista, o ato de escritura e a reflexão ética (DIDI-HUBERMAN, 2018c, p. 70). Assim, a perspectiva dialética volta-se para o exercício da imaginação histórica, demandando um retorno constante à materialidade das imagens (Ibid., p. 127). De acordo com o ponto de vista de Elizabeth Edwards e Janice Hart sobre a materialidade da imagem fotográfica, em diálogo com a antropologia de Alfred Gell e Arjun Appadurai,

A materialidade está intimamente relacionada à biografia social. Essa visão, que emergiu da virada material na antropologia nos últimos anos, argumenta que um objeto não pode ser totalmente compreendido a partir de um único aspecto de sua existência, mas deve ser entendido como pertencente a um processo contínuo de produção, troca, uso e significado. Como tal, os objetos são enredados e ativos nas relações sociais, e não são apenas entidades passivas nesses processos (EDWARDS; HART, 2004, p. 4. Tradução nossa).⁶³

⁶³ No original: “Materiality is closely related to social biography. This view, which has emerged from the

Portanto, o trabalho de montagem com imagens de arquivo, à maneira como é realizado tanto em *Santiago* quanto em *No Intenso Agora*, implica em uma “tomada de posição” na reorganização das imagens, na “re-cisão da representação da história”, como diria Didi-Huberman, ou seja, no ato de “fazer ali uma fenda, abrir um espaço para novas possibilidades ou legibilidades” (DIDI-HUBERMAN, 2018c, p. 146). Veremos, a seguir, como são agenciadas as imagens de arquivo da cena política do Brasil, da China, da França e da antiga Tchecoslováquia no final da década de 1960 na crítica visual produzida pelo último documentário de Salles, a partir de diferentes categorias analíticas que informam as espacialidades constituintes de sua cartografia afetiva.

3.1.1 Paisagens da China comunista: outubro de 1966

No início de sua carreira no meio audiovisual, Salles produziu com Monika Aranha o filme *Japão, Uma Viagem no Tempo* (1985), dirigido por seu irmão, Walter Salles, em formato de minissérie para a TV Manchete. Pouco tempo depois, estreou seu primeiro filme dirigido autonomamente, *China, o Império do Centro* (1987), assim como o trabalho anterior, voltado para uma representação das culturas orientais em diálogo com o formato clássico do cinema documental, especialmente com a tradição do documentário inglês que remete à década de 1930.⁶⁴ Décadas depois, o debate sobre o Oriente reaparece na produção de Salles em *No Intenso Agora*, motivado por questões pessoais, a partir de imagens do arquivo familiar do cineasta, com uma abordagem intimista que difere significativamente de seus primeiros trabalhos.

Em 2006, quando ainda trabalhava na edição de *Santiago*, Salles incumbiu sua produtora, Raquel Zangrandi, de buscar os arquivos da família que estavam no prédio da VideoFilmes, com o intuito de encontrar imagens de Santiago na casa da Gávea. Desse modo, o diretor teve acesso a uma caixa de rolos de filmes 16 mm, entre os quais havia gravações feitas por Elisa Margarida Gonçalves, sua mãe, e amigos, em uma viagem à China, em

material turn in anthropology over recent years, argues that an object cannot be fully understood at any single point in its existence but should be understood as belonging in a continuing process of production, exchange, usage and meaning. As such, objects are enmeshed in, and active in, social relations, not merely passive entities in these processes” (EDWARDS; HART, 2004, p. 4).

⁶⁴ Esse movimento, fundado pelo produtor John Grierson, estabeleceu o padrão narrativo baseado na locução masculina assertiva e onisciente. Cf. NICHOLS, 2005; LAURETTI, 2016, p. 44.

outubro de 1966, organizada pela revista francesa *Connaissance des Arts*, quando sua família morava na França. Além dessas imagens, que hoje se encontram sob a guarda do Instituto Moreira Salles, o cineasta descobriu um relato das experiências de viagem de sua mãe publicado nas revistas *Vogue* americana, em abril de 1967, e *O Cruzeiro*, em duas edições de setembro do mesmo ano, escrito para compartilhar suas impressões com o público.

A publicação da primeira parte do texto de Elisa na revista carioca, com o título “Uma brasileira na China (I)”, conta com uma apresentação que ultrapassa o nível de seus laços familiares, descrevendo “D. Elisinha”, como ficou conhecida, como uma das “dez mais elegantes do Brasil”, pertencente à “Alta-Sociedade Cosmopolita”, “senhora de muitas andanças”, a qual “cruza[va] anualmente fronteiras e oceanos, por isso mesmo se tendo transformado em ‘globe-trotter’ famosa”.⁶⁵ A descoberta de Salles desse relato, bem como das imagens produzidas nessa viagem, lhe inspirou e deflagrou o processo de realização de um filme pela forte impressão nele provocada pelas descrições comovidas de sua mãe, como o seu “entusiasmado deleite com os jardins, as cerâmicas, os entalhes,[e] a elegância dos gestos triviais dos chineses”, bem como pelos “discretos comentários sobre a repressão cotidiana da Guarda Vermelha, que manteve o grupo [de turistas de primeira classe do qual fazia parte] sob constante vigilância por todo o mês em que lá permaneceu” (PAULA, 2017).

Assim, as fotos, filmes e o relato de Elisa na China são apropriados no documentário de Salles como suvenires, testemunhas e âncoras de memória, os quais possibilitam de certo modo um prolongamento de sua viagem no tempo, que não se acaba em definitivo quando materializada e preservada nesses objetos de lembrança. A partir de elementos autobiográficos e desses artefatos, os quais, como agentes sensoriais encarnam a passagem do tempo e produzem um efeito potencialmente saudoso, o ponto de vista de Elisa é reconstruído na narração para a descrição das imagens de arquivo, impondo a *No Intenso Agora* a presença substancial da alteridade, como na produção anterior do cineasta, *Santiago*, mas desta vez identificada na busca pela reconstrução narrativa da figura materna.

Como mostrado em *No Intenso Agora*, no decorrer da década de 1960, Elisa aparece em inúmeros filmes caseiros, de viagens de férias, momentos cotidianos e aniversários de família, nos quais o narrador destaca sua felicidade, identificando-a com seu gosto pela vida. Segundo a narração, a partir dos anos de 1970, essas imagens produzidas pela família se

⁶⁵ O relato de Elisa publicado nas edições da revista *O Cruzeiro*, de 23 e 30 de setembro de 1967, foi digitalizado pelo Instituto Moreira Salles e está disponível na íntegra online em <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/uma-brasileira-na-china-de-mao/>. Último acesso: 10 jul. 2020.

tornariam cada vez mais escassas, até que da década seguinte em diante já quase não haveria mais nenhum registro visual. Na narração, afirma-se a preferência pelo material visual da China dentre o conjunto das imagens do arquivo de Elisa, apesar de constituir-se de imagens amadoras e de qualidade precária, “pobres e mal filmadas”, segundo o narrador, porque nada a deixava tão entusiasmada quanto as recordações dessa época, na qual teria experimentado “um sentimento absoluto de alinhamento com a vida, com o tempo presente, com o momento” (SALLES, 2015, p. 80. Tradução nossa).⁶⁶ O narrador lamenta como o tempo viria a roubá-la a alegria e a intensidade com que falava desse encontro, não ausente de tensões, com um país oposto a tudo o que ela conhecia, vinda de uma família tradicional mineira, conservadora e católica. Assim, como observou Arlindo Rebechi Júnior (2018, p. 170), os registros visuais dessa viagem “participam de uma relação dialética entre o que foi o espaço privado das produções imagéticas dos anos 1960 e o que aconteceu no espaço público dos levantes na mesma época”.

O filme relata que ao longo de um mês na China, durante “a viagem mais penosa e fascinante” de sua vida, como Elisa a descreveu em seu relato, ela percorreu cidades e povoados, foi ao campo e a sítios arqueológicos, tendo apreciado desde a tez dos chineses, os entalhes feitos por eles e suas peças de bronze, até as pontes, os jardins e os lagos que visitou. Ela elogiou a erradicação da fome e do ópio no país e o abastecimento da população, mas queixou-se do seu timbre de voz, da qualidade de sua escultura e criticou a produção da bomba de hidrogênio. O narrador tende a valorizar mais os comentários políticos de Elisa, como o relato de um gesto de resistência encenado por ela, entre os demais turistas, quando emendaram a canção de ninar francesa *Au Clair de la Lune* ao hino cívico maoísta *O Bom Timoneiro*, entoado obrigatoriamente em um voo entre Pequim e Cantão.

Ao comentar as imagens produzidas na viagem de Elisa à China, o narrador revela a expectativa de que ela tenha vislumbrado o “novo estado de coisas” que a Revolução Cultural Chinesa oferecia aos sentidos, como disse o escritor italiano Alberto Moravia (pseudônimo de Alberto Pincherle) em relato de suas impressões sobre o país, no livro *La Revolution Culturelle de Mao* (1968), meses depois de sua mãe tê-lo visitado. Comparando os escritos de Elisa e de Moravia, a voz *over* destaca, de um lado, a atenção do escritor à pobreza da população, com sua “cara decente, orgulhosa e implacável”, e, de outro, a forte impressão provocada em Elisa pela recitação dos pensamentos de Mao por alto-falantes, descrita como

⁶⁶ No original: “Un sentimiento absoluto de alineamiento con la vida, con el tiempo presente, con el momento” (SALLES, 2015, p. 80).

ruído, e pelo vermelho das bandeiras e estandartes que os adolescentes da Guarda Vermelha carregavam pela cidade de Hong Kong, que as filmagens coloridas permitem vislumbrar.

Enquanto Moravia identificou a forma longilínea da Grande Muralha da China a uma vitalidade de serpente, Elisa viu sua silhueta deslizar-se como um rio preguiçoso (Imagem 32). Apesar do contraste entre textos de características tão distintas, o primeiro, de um literato marxista, produzido como ato de engajamento político, e o segundo, como expressão de um ponto de vista estetizante sobre o país, sem a pretensão de se aprofundar em análises conjunturais, o narrador do filme ressalta a concordância entre ambos quanto às raízes religiosas das manifestações políticas em favor de Mao e de sua semelhança com as procissões da Semana Santa em certas partes da Europa.

A narração expressa certo fascínio pelo apreço de Elisa em relação à delicadeza dos gestos das crianças do ballet chinês, que lhe remetiam não à coreografia militar, mas à pose das estatuetas da antiga porcelana chinesa. Ao analisar as imagens feitas por Elisa, o narrador observa que, à medida que a viagem avançava, suas primeiras impressões, expressas nas gravações das multidões hipnotizadas pela figura de Mao, em típicos registros visuais da Revolução Cultural (Imagem 33), vão dando lugar a uma espécie de encantamento com as paisagens, lagos e objetos que passam a dominar seu material de arquivo, revelando um ponto de vista lúdico sobre a viagem.



Imagem 32. A Muralha da China. Imagem 33. Desfile cívico. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).

Elisa tentou visitar o Palácio Imperial da China, conhecido como Cidade Proibida, mas se deparou com os portões fechados (Imagem 34). Da iconografia totalitária, o narrador destaca que os lemas da revolução espalhados por toda parte foram omitidos no relato da turista, como a frase estampada na fachada: “A Revolução Cultural dos despossuídos será eterna”, e lemas anti-imperialistas como: “O povo heroico do Vietnã vencerá e os vis

americanos serão derrotados”. Traduzidos pela voz *over*,⁶⁷ tais lemas estampam cartazes lembrados por Elisa pela alegria que suas cores representavam em meio ao desalento dos prédios em decomposição. O mesmo teria sucedido com o templo de Ling Yin, cercado pela Guarda Vermelha, como o narrador depreende da análise das imagens de Elisa tentando espiar as relíquias culturais desse templo impenetrável (Imagem 35).



Imagens 34 e 35. Elisa diante da Cidade Proibida. Leitura dos cartazes da imagem à direita pelo narrador, em voz *over*: “Saudações aos jovens guerreiros que protegem as relíquias culturais do templo de Ling Yin”.

Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).

Segundo o narrador, Elisa “foi ver uma coisa e terminou por ver outra; não o passado, mas a história em ação”. O documentário também incorpora imagens de Elisa no Japão, sem data definida, no qual, segundo seus relatos, tudo lhe pareceu mais previsível, em comparação à China. O narrador supõe que a ela aprazia a ideia do inesperado, do surpreendente, hierarquicamente superior à previsibilidade com a qual identificou o planejamento japonês, enquanto a experiência estética de sua viagem à China comunista foi descrita de forma lírica como “a inefável emoção que segue ao choque do encontro inesperado”.

As impressões de viagem que expressam a alegria, a intensidade e o entusiasmo experimentados por Elisa em seu contato com a Revolução Cultural Chinesa são enredadas no documentário como dispositivos para compor uma cartografia afetiva com outros eventos históricos ocorridos no final da década de 1960. A narração põe em relevo o caráter amador das imagens produzidas pela turista, no sentido de informal, não profissional, considerando que não teriam sido produzidas para serem documentos, mas consistiriam simplesmente em “sobras de um momento na vida”, as quais o próprio documentarista descobriria por acaso somente quarenta anos depois. No entanto, essa descrição oblitera o fato de que a viagem foi patrocinada por uma revista e que, desse modo, os filmes e fotografias de Elisa podem ter sido realizados intencionalmente para o registro visual de informações, para compor uma

⁶⁷ Consta nos créditos do filme que a tradução do chinês foi feita por Bao Hong Juan e Vivian Yan.

narrativa visual da viagem, seguindo estratégias editoriais tradicionais de seduzir o leitor e oferecer descanso da leitura. Como alerta Jacques Derrida (2001), todo arquivo resulta de operações políticas e de sentido, sobre as quais devemos nos deter. Elisa “viajava na companhia de amigos, um grupo de industriais, banqueiros e gente de sociedade”, diz o narrador, “diletantes atrás das belezas do país”.

Além disso, da passagem de Elisa pela China, a voz *over* suprimiu o ponto de vista por vezes racista e elitista expresso em suas descrições. Ao comentar as coreografias militares, por exemplo, a turista afirma em seu relato que “nem a raça negra *mexe* e anda tão bem quanto a chinesa” (PAULA, 2019. Grifo no original). Em outro momento de seu texto, quando critica a interferência da Guarda Vermelha no país, ela afirma:

dada a desorganização criada pela GV, que, viajando incessantemente pelo país, bloqueia trinta por cento dos meios de transporte, tivemos que usar um vagão comum. De novo, a divisão de classes, com primeira, segunda e terceira – gente amontoada como gado, lembrando o trem da fuga de Dr. Jivago (PAULA, 2019).

Esses aspectos definidores da perspectiva de Elisa devem ser cotejados com as imagens de arquivo de sua viagem incorporadas ao documentário. Já dizia Guimarães Rosa (1957, p. 30) que “o mineiro é muito espectador”, elencando a ideia de uma certa acurácia de observação e percepção como característica fundamental da mineiridade. Na viagem de Elisa pela China em outubro de 1966, a mineira de Santa Luzia produziu registros visuais e tomou notas para escrever um relato que compõem um retrato muito particular dos lugares visitados, como Pequim, Cantão, Hong Kong e Xangai. Entre as “paisagens, lagos e objetos” chineses que dominam esse material de arquivo, como informa o narrador, podemos destacar o primeiro elemento como categoria de análise para a construção da cartografia afetiva de *No Intenso Agora*.

Confundindo a interioridade das memórias e a exterioridade das paisagens, Agnès Varda diz na primeira cena de seu documentário *As Praias de Agnès* (2008): “se abrissemos as pessoas encontraríamos paisagens, se abrissem a mim encontrariam praias”. A partir dessa reflexão, indagamos: como as paisagens da China visitada por Elisa estão presentes no filme de Salles?

A paisagem é, como uma fotografia, “a materialização de um instante da sociedade”, segundo a definição de Milton Santos (1988, p. 72). Portanto, a paisagem não existe por si só como dado transparente da realidade, mero recorte no espaço de visão do espectador, nem

se identifica com a natureza, mas constitui um modo singular de figuração do espaço a partir de um olhar, de um ponto de vista, de uma perspectiva que atribui sentido ao que se vê. Com essas reflexões, alcançamos a ambivalência do termo paisagem, o qual está associado tanto à produção de uma espacialidade quanto à de uma visualidade.

Conforme aponta Anne Cauquelin (2007, p. 49), “o objeto paisagem não preexiste à imagem que o constrói para um desígnio discursivo”. A partir da investigação da autora sobre a elaboração da noção pictórica de paisagem no início do século XV, na Holanda, e sua articulação com as regras de composição da perspectiva até a sua consolidação como esquema simbólico para a representação pictórica da natureza, podemos descrever a paisagem como uma “dobra” na qual se fundem o espaço e sua figuração. Para bem compreender a edificação de uma paisagem, é preciso então decompor os seus elementos, ou, como diz Cauquelin, desfazer sua dobra, estender o seu tecido amarfanhado, tatear a textura de sua forma, enfim, “remontar a ‘antes da dobra’” (CAUQUELIN, 2007, p. 42).⁶⁸

Portanto, as paisagens da China exibidas em *No Intenso Agora* não são objetivas nem neutras, no sentido de constituírem meros produtos da empiria ou “evidências” históricas. No sentido de desnaturalizar tais imagens e considerar a agência humana na sua elaboração, devemos ressaltar que elas são produto das lentes de Elisa, construções definidas por determinado enquadramento e informadas por um vasto arquivo de imagens e discursos, os quais atribuem sentidos específicos ao seu olhar.

Em busca da reconstrução da figura materna em seu momento supostamente mais feliz, em sua viagem à China em outubro de 1966, quando ela tinha 37 anos, Salles lança mão de seu material de arquivo sem questionar os filtros dessas imagens, com uma postura diferente do esforço analítico empreendido em relação às demais imagens de arquivo que integram o filme. Na medida em que as imagens produzidas por Elisa são orientadas pela identificação de elementos tipicamente chineses, como indica seu modo voyeurístico de produção como vistas turísticas, o documentário termina por reiterar a retórica visual⁶⁹ produzida pelo seu olhar colonial e contemplativo ocidental, uma perspectiva estetizante

⁶⁸ Paisagem é um conceito polissêmico, geralmente utilizado para se referir a espaços da natureza, mas abrangente o bastante para ser associado a aspectos da experiência histórica, cultural, política, social, imaginária, sensível, afetiva, ética e moral. Para uma análise histórica do conceito, ver também Schama (1996) e Vieira (2013).

⁶⁹ A retórica do enunciado visual compreende a “articulação dos temas, lugares e pessoas às poses, performances e recursos da linguagem fotográfica” (MAUAD, 2017, p. 404). De acordo com Giselle Beiguelman, “Entendê-las [as imagens], no campo de uma retórica visual é dar-lhes sentido relacional, mapeando seus enunciados no âmbito dos discursos sociais em que produzem sentido, em interlocução com outras imagens e com outras escrituras” (BEIGUELMAN, 2020, p. 552).

que espetaculariza e transforma o “outro” em exótico (STAM; SHOHAT, 2004, p. 248).

Tratando da incipiente Revolução Cultural Chinesa, *No Intenso Agora* apresenta paisagens da China a partir de imagens carregadas de tons vermelhos, em planos abertos, utilizados com função de ambientação, e planos de conjunto, que dão a ver as relações entre os corpos e os cenários, com destaque do narrador para a decadência de sua arquitetura monumental (como no caso da muralha, fotografada em *plongée*, realçando sua grande extensão) e para os ruídos do seu entorno. Desse modo, embora algumas das imagens da viagem de Elisa apontem para diferentes usos e ocupações dos espaços visitados, como podemos perceber pela presença da figura humana, ao longo dos quinze minutos dedicados ao tema, o documentário de Salles apresenta sobretudo paisagens visuais e sonoras⁷⁰ exotizantes e clichês, as quais limitam o visível e o dizível sobre os espaços representados e reforçam sua alteridade em relação às demais imagens de arquivo presentes no filme, apesar da pretensão expressa na narração de fazer delas elos narrativos entre os diferentes contextos históricos abordados.

Assim, *No Intenso Agora* elabora uma rememoração saudosa da viagem de Elisa à China a partir de seu relato e das imagens de arquivo, na qual a saudade não se resume aos lugares por ela visitados nem ao evento da Revolução Cultural, mas a um passado no qual ela teria experimentado a felicidade. Nesse sentido, podemos notar a construção de um discurso saudoso na narração do filme a partir de um esforço do narrador por apresentar os melhores momentos de Elisa e encenar no documentário uma figura materna idealizada, tal como aparece nas imagens da viagem de Elisa à China, onde ela teria sido feliz e quando tudo lhe parecia possível. Desse modo, o documentarista pôde contornar as lembranças incômodas de sua mãe em seus últimos anos de vida e ressignificar a relação conturbada que tiveram até sua morte, como declarou em algumas oportunidades (SALLES, 2018d).

Nos últimos minutos do documentário, o narrador fornece uma pista dessa mudança no relacionamento do documentarista com as lembranças de Elisa, que acena para um “esquecimento dos ressentimentos”, segundo a expressão de Ansart (2004, p. 31) e para a

⁷⁰ Paisagem sonora é o termo proposto pelo compositor canadense Raymond Schafer (2001) para compreender o conjunto heterogêneo de sons que compõe um ambiente sonoro, “o mais negligenciado aspecto do nosso ambiente”, conforme o subtítulo de seu livro, a partir de uma concepção do espaço como um palimpsesto do qual o som é uma das dimensões. Não ignoramos as objeções aos conceitos de paisagem visual e paisagem sonora elaborados pelo antropólogo britânico Tim Ingold (2015), para o qual é imprudente assimilar as experiências da luz e do som a uma perspectiva compartimentada de paisagem cunhando termos compostos como esses, mas os utilizamos com o propósito retórico de chamar a atenção para os aspectos sensoriais dos registros visuais e sonoros da China descritos no texto de Elisa, presentes em suas imagens e referidos no documentário.

possibilidade de edificação de uma memória pacificada e feliz, nos termos de Paul Ricoeur (2005). Somente ao final do filme, ele substitui o comedido “minha mãe”, com que se referiu a ela durante toda a narração, na qual, a propósito, não diz o seu nome, por uma forma de tratamento mais afetiva como “mamãe”. Segundo Salles (2017), essa mudança de vocabulário foi introduzida na última gravação, ao término de quatro anos de produção, quando ficou então à vontade para fazê-la, como não se sentia antes da realização do documentário. Desse modo, o narrador redimensiona o *páthos* do luto materno no filme, apresentando-o em uma conjugação do amável e do fúnebre (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 176).

O elogio das pequenas mudanças íntimas tem lugar entre as sequências finais do filme, a partir de uma reflexão sobre a famosa fotografia do jovem Mao em sua mesa de trabalho. Essa foto é exibida primeiramente em sua versão retocada e depois no registro fotográfico original (Imagens 36 e 37), sendo sucedidas por imagens que denotam o envelhecimento do líder comunista ao longo das décadas seguintes.



Imagens 36 e 37. Fotografias de Mao Tsé-Tung. A contraposição de ambas as versões dessa imagem evidencia a manipulação do documento. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).

A voz *over* interpreta essas imagens a partir da reflexão do protagonista de um romance do escritor norueguês Per Petterson, presente no livro *I Curse the River of Time* (2011). Esse personagem, um militante maoísta, projetava na foto em questão o desejo de que o escrito ao qual Mao Tsé-Tung se dedicava fosse não um artigo político ou filosófico, mas um de seus poemas, o qual expressasse sua humanidade, bem como uma percepção das transformações acarretadas pela inexorável passagem do tempo.

A contraposição entre ambas as imagens revela a diferença produzida pela manipulação técnica da primeira por meio de colorização digital e da atualização de sua resolução para um padrão de alta definição.⁷¹ Enquanto esse procedimento pode ser descrito

⁷¹ Sobre o assunto, ver o trabalho da colorista digital brasileira Marina Amaral. Disponível em:

como forma de “devolver vida” ao passado, ao reavivar a imagem original em preto e branco, aproximando o espectador do instante representado, podemos considerar que a sequência exibida no documentário aumenta a distância histórica entre o espectador e a imagem, realçando sua alteridade em relação ao presente, assim como as paisagens da China apresentadas reforçam sua alteridade em relação às demais imagens de arquivo que integram o filme.

3.1.2 Atmosferas afetivas francesas: 1967-1968

A partir das imagens de arquivo dos levantes franceses de 1968, o narrador de *No Intenso Agora* depreende que no final de maio daquele ano, a figura do estudante havia se tornado politicamente irrelevante e já não interessava às câmeras, pois, em menos de três semanas, os estudantes perderam o papel de protagonista para os sindicalistas, tornando-se obsoletos como atores da história ou meros figurantes dos eventos que se seguiram. Os periódicos valeram-se da mudança de estação como metáfora para descrever poeticamente o retorno da ordem após uma primavera de utopias; era o refluxo esperado com as férias de verão, quando os movimentos se dissipariam, como o filósofo Jean Paul Sartre alertara ao líder estudantil Daniel Cohn-Bendit em uma entrevista concedida para a revista *Le Nouvel Observateur*, em 20 de maio de 1968. Entretanto, consideramos que o termo “atmosfera”, empregado pelo jovem estudante em um de seus discursos televisionados, incorporado ao filme, serve melhor à análise da figuração das experiências históricas coletivas no documentário, relativas ao período que abrange o final de 1967 e o ano de 1968, na França, assim como para relativizarmos as conclusões do narrador a respeito do papel exercido pelos diferentes atores sociais nesses eventos.

A proposta de debater sobre a atmosfera como um conceito histórico nos remete à noção de *Stimmung*, mais recorrente na historiografia, conforme utilizada pelos comentadores de Benjamin, para denominar o clima, a atmosfera, a tonalidade afetiva, ou a economia sentimental favorável à realização da tarefa do pensamento e da ação de equalizar as condições materiais de existência, ou seja, de transformar efetivamente a realidade

(RANGEL, 2016, p. 167-168). Entretanto, para instrumentalizar o conceito para nossa análise fílmica, será importante delimitá-lo melhor, elaborando uma compreensão que dê conta de suas qualidades espaciais.

A palavra atmosfera tem raízes materialistas segundo as quais *atmos* sugere que sentimentos podem preencher espaços como um gás, e *esfera* indica uma forma particular de organização espacial com base no círculo, as quais permitem considerar como pessoas, coisas e ambientes são cercados por atmosferas (ANDERSON, 2009, p. 80). Como categoria espacial, a atmosfera pode ser compreendida como uma qualidade afetiva singular que emana da reunião de corpos, mas a excede, como propõe Ben Anderson (2009, p. 77). O autor chama a atenção para a intercambialidade nos usos corriqueiros e no discurso estético da palavra atmosfera com termos que nomeiam afetos coletivos como humor, sentimento, ambiente, tom etc., e para os múltiplos referentes indicados por ela: épocas, sociedades, estações, paisagens, casais, obras de arte, entre outros, possuem atmosferas ou podem ser envolvidos e animados por elas. Já como categoria analítica, a atmosfera foi descrita por diferentes autores como intensidade impessoal ou transpessoal; como ambiente ou transmissão do sentimento do outro; aura qualificada; tom, na literatura; ondas miméticas de sentimento; e, de modo mais amplo, como um senso de lugar.

Desse modo, o geógrafo político-cultural, como Anderson se define, se aproxima da noção de afeto considerando-o como relativo a intensidades trans ou pré-pessoais que emergem quando os corpos afetam uns aos outros. Essas intensidades assumem qualidades dinâmicas ou cinéticas da atmosfera na discussão deleuziana do conceito de afeto, as quais são comumente descritas como instáveis, mutáveis ou contingentes. A partir de uma justaposição da imaginação materialista a uma fenomenologia atenta a qualidades afetivas, Anderson cunhou a expressão “atmosferas afetivas”, a qual define a atmosfera como afetos coletivos simultaneamente determinados e indeterminados:

atmosferas afetivas são uma classe de experiência que ocorre *antes e ao lado* da formação da subjetividade, *através* das materialidades humanas e não humanas, e *entre* distinções sujeito/objeto [...]. Como tal, as atmosferas afetivas são o terreno compartilhado de onde emergem os estados subjetivos e os sentimentos e emoções que os acompanham (ANDERSON, 2009, p. 78. Grifos do autor. Tradução nossa).⁷²

⁷² No original: “Affective atmospheres are a class of experience that occur *before and alongside* the formation of subjectivity, *across* human and non-human materialities, and *in-between* subject/object distinctions [...]. As such, atmospheres are the shared ground from which subjective states and their attendant feelings and emotions emerge” (ANDERSON, 2009, p. 78. Grifos do autor).

Assim, o autor reflete sobre a experiência afetiva como algo que acontece junto da formação subjetiva, ao seu redor, mas também transborda dela, considerando a ambiguidade constitutiva dos ambientes afetivos entre presença e ausência, sujeito e objeto, o definido e o indefinido, materialidade e idealidade, singularidade e generalidade. Considerando que esses binômios que configuram sua definição de atmosferas afetivas estão em relação de tensão, as atmosferas estão em constante formação e deformação, aparecimento e desaparecimento, processos que não se encerram pois ocorrem à medida que os corpos se relacionam uns com os outros. O caráter inacabado e indeterminado da atmosfera afetiva indica sua abertura constitutiva para ser tomada como experiência sensorial. Nesse sentido, sua contínua emergência e transformação é a própria condição para que se torne parte de emoções e sentimentos que podem integrar outras atmosferas, cujo centro ou circunferência podem ser indefinidos ou instáveis, sobretudo se uma atmosfera é concebida como fenômeno que permeia o espaço e não apenas o ocupa.

Atmosferas afetivas são, portanto, um agenciamento complexo de qualidades afetivas singulares, as quais podem entrar em relação de ressonância, aprimoramento, interferência, intensificação ou tensão. Anderson adverte que sua descrição corre o risco de reificar as complexidades da vida afetiva de uma cidade ou sociedade, mas possibilita refletir sobre as espacialidades intensas das atmosferas. Elas são geradas por corpos afetando uns aos outros e não flutuam livres dos corpos, tanto corpos humanos como corpos discursivos, não humanos e todos os que compõem as situações cotidianas, não sendo redutíveis a eles pois excedem os corpos dos quais emanam como fenômenos quase autônomos: “as atmosferas são uma espécie de ‘excesso’ afetivo indeterminado através do qual o espaço-tempo intensivo pode ser criado” (ANDERSON, 2009, p. 80).

Apesar do sentido vago de atmosfera como um “excedente” proposto por Anderson, sua definição possibilita nos acercarmos dos afetos coletivos irreduzíveis aos corpos individuais dos quais emergem, subvertendo as distinções analíticas ou pragmáticas entre afeto e emoção, as quais consideram o primeiro como impessoal e objetivo e o segundo como pessoal e subjetivo, elaboradas para explicar como o social se relaciona com as dimensões afetivas e emocionais da vida. Segundo essa acepção de atmosfera, afeto e emoção são indeterminados em relação à distinção entre objetivo e subjetivo. Assim, compreender as atmosferas afetivas implica em considerar que os corpos são afetados pelas ambiguidades do afeto/emoção, pelo determinado e pelo indeterminado, pelo presente e pelo ausente.

A França, entre o final de 1967 e ao longo de 1968, foi marcada por uma grande tensão social, a qual o documentário se esforçou por reconstruir narrativamente com o recurso a imagens de arquivo, sobretudo ao opor os discursos incendiários de estudantes e operários aos discursos reacionários de Charles De Gaulle. Desse modo, *No Intenso Agora* apresenta o choque entre uma atmosfera intolerável de repressão por uma moral conservadora mantida pelo regime político vigente e pelo elitismo da universidade francesa com seu sistema de ensino excludente, e uma atmosfera de alegria, entusiasmo e otimismo diante da tomada da palavra pelos diferentes grupos sociais no espaço público com os movimentos estudantis e operários agindo coletivamente de forma mais ou menos solidária.

Além de considerar a grande presença maoísta na esquerda francesa durante a década de 1960 ao relacionar a viagem de Elisa à China e os eventos de “Maio de 68” em Paris (SALLES, 2015, p. 90), o fio condutor de *No Intenso Agora* é o debate em torno da intensidade de experiências únicas e marcantes como teria sido o contato com a Revolução Cultural Chinesa pela mãe do cineasta. Como diz Isabel Mateus, a figura materna é “o fio de Ariadne neste labirinto de imagens, a ponte sentimental e narrativa entre elas” (MATEUS, 2018), com o qual o filme tece sua trama de imagens de arquivo de origens, temas e características tão distintas como as da Tchecoslováquia, do Brasil, da China e da França, de temporalidades heterogêneas, conferindo-lhes inteligibilidade.

Para cartografar os eventos históricos ocorridos em Paris em 1968, o cineasta não apenas se apropriou de uma grande quantidade de imagens de arquivo para compor um quadro amplo e diversificado sobre os levantes que marcaram aquele ano na França,⁷³ como percorreu a capital francesa a pé, guiado por um episódio de *podcast* do jornal nacional britânico diário *The Guardian*, em uma caminhada do Quartier Latin aos Champs-Élysées, passando pela Sorbonne, de onde pôde observar, do alto de sua cúpula, o Boulevard Saint-Michel, onde ocorreu a maioria dos movimentos de protesto (SALLES, 2017b).

O *podcast* citado é um guia de áudio em tempo real para uma caminhada em Paris, reconstruindo o itinerário dos motins de 1968, produzido pelo *The Guardian* em 2008.⁷⁴ Para a historiadora Régine Robin, o uso de tecnologia digital na composição de uma experiência urbana indica uma nova forma de deambulação ou *flânerie* (ROBIN, 2016 p. 447-455). Esse

⁷³ Muitas das imagens de arquivo do contexto francês presentes no documentário estão disponíveis no acervo digital do INA – Institut National de l’Audiovisuel, instituição que abriga praticamente todo o arquivo televisivo francês. Disponível em: <https://www.ina.fr/>.

⁷⁴ O *podcast* pode ser acessado na página online do jornal. Cf. POIRIER, 2018.

uso do *podcast* por Salles mostra que sua relação com o passado colocado em questão no filme se dá por meio de diferentes suportes, como o relato de viagem de sua mãe e as imagens de arquivo. Se considerarmos que esses foram os primeiros passos de Salles na direção de produzir uma cartografia dos levantes franceses, a visita do documentarista à cidade de Paris guiada pelo *podcast*, como uma pesquisa de reconhecimento ao rés do chão dos lugares percorridos pelos levantes de 1968, caracteriza uma experiência fundamental, na qual o documentarista pôde apreender o espaço da cidade através de seus movimentos, com seu corpo “enlaçado pelas ruas” (CERTEAU, p. 170).⁷⁵ Desse modo, a cidade, concebida tradicionalmente como uma experiência sobretudo visual (BRESCIANI, 1998, p. 237), também se torna corporal e háptica (FRIEDBERG, 2009).

Os primeiros planos da França exibidos em *No Intenso Agora* são de *Primeiro de Maio em Saint-Nazaire*, um filme Hubert Knapp e Marcel Trillat, de 1967, na época de seu lançamento considerado subversivo e censurado em seu país por abordar a greve no estaleiro que se estendeu por sessenta e dois dias. Começando com a exibição de um plano aberto de uma passeata em comemoração ao dia dos trabalhadores, o documentário passa, em seguida, para um plano fechado, do discurso de um operário em defesa da dignidade humana e da greve, diretamente dirigido ao espectador com a quebra da quarta parede,⁷⁶ com destaque do narrador para a força dessa experiência coletiva, a qual marcaria a vida dos trabalhadores envolvidos com densas recordações.

Em contraste com essas imagens que denotam a alegria das experiências de luta e solidariedade dos grevistas, o documentário de Salles introduz o discurso de Charles De Gaulle, então presidente da república francesa. Veiculada pela televisão, sua fala buscava transmitir ao povo daquele país expectativas em relação ao destino da nação para o ano de 1968 na forma da superação das crises sofridas anteriormente, pregando o respeito pelas instituições e convocando a todos, em especial os jovens, para a construção de um ambiente pretensamente humano, ativo e pacífico que honrasse o país. “É realmente difícil prever o futuro”, diz o narrador ao comentar essas imagens, ironizando os desdobramentos desses

⁷⁵ Para Michel de Certeau, a experiência dos caminhantes e pedestres com o espaço urbano configura um saber sobre a cidade habitada produzido a partir do corpo, o qual tensiona a cidade visível e planejada. A partir dessa reflexão, o autor elabora uma definição do ato de caminhar como espaço de enunciação (CERTEAU, p. 169-191). Ver também a instigante reflexão antropológica de Tim Ingold sobre a experiência pedestre humana, o andar e o pé: INGOLD, 2015, p. 70-94.

⁷⁶ A quarta parede é a divisória fictícia que separa os atores ou personagens em cena dos espectadores no teatro e no cinema. A ruptura dessa divisão pode ser provocada propositalmente para promover uma interação entre a obra e o público; no caso do cinema, isso ocorre quando o sujeito filmado olha diretamente para a câmera, dirigindo-se ao espectador.

acontecimentos, que foram de encontro às expectativas do general.

No Intenso Agora exhibe a seguir o primeiro fotograma de um filme realizado por um coletivo de professores e estudantes de cinema sobre a primeira quinzena de maio de 1968, *Isto é Apenas o Começo*, o qual se inicia sem créditos de abertura, informando sobre o fechamento da faculdade de Nanterre pelo governo em 2 de maio e o avanço da polícia contra os estudantes no dia seguinte. O trecho do filme apresentado aborda também a invasão da Sorbonne e a detenção dos alunos, a mobilização estudantil e o grande cerco policial sobre a capital, quando as ruas foram tomadas e teve início a chamada “vingança dos mortos de fome”, em alusão aos primeiros versos da letra da *Internacional Socialista*.

A partir da análise dessas imagens de arquivo, o filme de Salles traz para o centro do debate sobre os levantes da segunda metade da década de 1960 a importância da ocupação da rua como espaço público, da ruptura com as organizações políticas tradicionais e do canto coletivo como instrumento de mobilização popular. Os primeiros planos fechados do filme exibido na sequência mostram as palavras de ordem “Sorria”, “Só mesmo a Revolução é capaz de nos livrar do peso morto da tradição”, enquanto pelas ruas de Paris a câmera documentava outras, como “A felicidade é uma ideia nova”, “Queremos viver”... Para o narrador de *No Intenso Agora*, o combate à repressão das universidades pelos estudantes em Nanterre, com a ocupação de suas áreas administrativas, constituiu um modelo exemplar de luta, coroando seis meses de conflito com as autoridades. A voz narrativa expressa admiração pela tomada de assalto das cátedras como símbolo da crítica do movimento estudantil ao sistema de ensino então vigente, rompendo com a tradicional relação hierárquica entre professores e alunos que predominava no ambiente acadêmico francês.

Nesse contexto, o documentário destaca a figura de Daniel Marc Cohn-Bendit, estudante de sociologia franco-alemão da Universidade de Nanterre e presidente do Movimento 22 de Março. Em uma das imagens exibidas do jovem estudante, há uma na qual Cohn-Bendit discursava em nome do corpo discente sobre o anseio de conquistar o protagonismo da história, superando a condição de meros espectadores, pela sua conversão em militantes políticos. A narração informa que os protestos estudantis começaram como reação à moral sexual conservadora da universidade e se voltaram contra a prisão de estudantes, formando barricadas nas ruas em torno do *campus* para proteger as discussões coletivas, e não para atacar a polícia, como diziam. A resposta ao engajamento estudantil foi o recrudescimento da força policial, que reagiu lançando granadas, bombas de gás lacrimogêneo

e até mesmo incendiando as barricadas para obrigar os estudantes a retroceder. Mas, reproduzindo um discurso incendiário de Cohn-Bendit transmitido pelo rádio, o documentário mostra como um dos principais expoentes do movimento teria se utilizado do grande meio de comunicação da época para denunciar a violência da polícia e convocar os sindicatos e os partidos de esquerda que formavam a oposição para uma greve geral em solidariedade aos estudantes e aos jovens trabalhadores.

Alguns dias depois, ele estaria na televisão francesa ao lado de dois amigos, Jacques Sauvageot, vice-presidente da UNEF (União Nacional dos Estudantes de França) e militante do PSU (Partido Socialista Unificado), e Alain Geismar, secretário geral do Sindicato de Educação Superior. O documentário incorpora as imagens televisionadas dos “três incendiários da agitação operária”, como foram chamados pela imprensa burguesa. Com o uso da voz *over*, o filme chama a atenção para o destaque de Cohn-Bendit diante das câmeras, ao tomar a dianteira no debate público com a crítica à “atmosfera geral”, referindo-se ao sistema excludente de acesso ao ensino superior, em denúncia ao elitismo da universidade francesa.

No Intenso Agora reproduz ainda o discurso de Cohn-Bendit realizado nessa ocasião em defesa do fim do regime político vigente, exigindo a renúncia do governo do general De Gaulle e confrontando figuras de autoridade do país diante de milhões de espectadores, mas a montagem dessas imagens de arquivo no documentário não abre espaço para as participações de Geismar e Sauvageot. A participação de Cohn-Bendit nesse programa é descrita por ele como “um grande momento de sua juventude”, em que teria tido “o privilégio de representar seu próprio papel no cenário gigantesco que é o teatro da televisão”, segundo a descrição do próprio estudante nos escritos aos quais o documentário recorre para compor o seu perfil.

Para explicar as mudanças provocadas pelas revoltas do maio francês na vida cotidiana da população, o documentário faz uma referência ao livro *Mai 68: une histoire du mouvement* (1988), de Laurent Joffrin, jornalista e editor do jornal diário de esquerda *Liberación*, com destaque para a afirmação dos direitos das minorias, como mulheres, homossexuais e operários. O narrador reforça a conquista da palavra pelos grupos sociais historicamente silenciados com a reprodução de alguns planos de *Noites longas e manhãs breves* (1978), de William Klein. Neste projeto fílmico inacabado, o fotógrafo e diretor norte-americano compara as circunstâncias políticas, sociais e culturais da França, em 1968, com as de Petrogrado, em 1917, concluindo pelo mais alto nível político e pelo maior alcance das massas através dos meios de comunicação no contexto francês em relação às condições

históricas enfrentadas por Lênin em sua época, sugerindo a ideia de inevitabilidade do desenrolar desse processo histórico. A partir desses materiais, *No Intenso Agora* dirige também uma crítica ao predomínio dos tecnocratas e intelectuais nos movimentos estudantis e operários.

Corroborando a crítica dirigida por esses movimentos ao academicismo burguês, o documentário exibe uma conhecida fotografia do filósofo francês Jean-Paul Sartre no anfiteatro da Sorbonne (Imagem 38). A narração chama a atenção do espectador para a insólita postura de ouvinte de um dos maiores expoentes da intelectualidade francesa da época diante de milhares de estudantes, nesta imagem, subvertendo a hierarquia entre professores e alunos. Em um comentário metonímico, o narrador convida o espectador a observar, à esquerda do quadro, um estudante que dorme enquanto o filósofo se põe a falar, de modo a exemplificar a crise do *status* dos mestres consagrados.



Imagem 38. À esquerda do quadro, um estudante dorme durante palestra de Sartre. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).

Segundo o narrador, Sartre teria apoiado os questionamentos dos estudantes em relação ao modelo tradicional de ensino francês. A voz *over* comenta, por exemplo, a entrevista realizada pelo filósofo com Cohn-Bendit para a *Le Nouvel Observateur*, com destaque para o diálogo entre ambos acerca da opção dos estudantes por não elaborarem um projeto para a revolução.⁷⁷ Essa era justamente a perspectiva do movimento estudantil, criticada por muitos, que o jovem defendia como o motivo principal de sua força, “sua espontaneidade incontrolável”, contrária a qualquer programa. Cohn-Bendit aproveitava a

⁷⁷ Essa entrevista pode ser acessada através do link: <https://www.nouvelobs.com/politique/le-congres-du-ps/20081023.OBS7477/1-imagination-au-pouvoir-une-interview-de-daniel-cohn-bendit-par-jean-paul-sartre-1968.html>. Último acesso em 8 nov. 2022.

colocação de Sartre para esclarecer que a desordem provocada pelos levantes era a oportunidade para a tomada da palavra pelos signatários do movimento, com o intuito de dar corpo a uma experiência que rompesse radicalmente com aquela sociedade. Em sua fala, ele demonstrava perceber a efemeridade dessa experiência revolucionária, mas valorizava a potência de combate ao intolerável esboçada em sua curta duração como o espaço de tempo suficiente para se vislumbrar uma linha de fuga, um caminho alternativo para o futuro.

No Intenso Agora contextualiza a greve de seis milhões de trabalhadores em meados de maio de 1968 na França, em oposição ao governo e em solidariedade aos estudantes. O narrador informa que neste ponto já não havia mais patrões, nem cota de produção ou rotina no país; o que, todavia, não significava a iminência da revolução. A voz *over* pondera que, enquanto para a velha burguesia branca, católica e conservadora que se mantinha no governo da França, formada nas mesmas escolas exclusivistas e zelosa de seus privilégios, esses acontecimentos representavam uma ameaça à dita ordem natural das coisas, para os grupos sociais tradicionalmente alijados, a destruição que se sucedeu era o preço a pagar para a derrubada de uma ordem caduca.

Por um momento, tem-se a suspensão do clima tenso que a narrativa do documentário construía sobre os acontecimentos que cercaram os movimentos operários e estudantis na capital francesa. O contato direto entre os rebeldes e a repressão em seus esforços contínuos para evitar derramamento de sangue é trazido para o primeiro plano pela narração, com a exibição de imagens de arquivo, visto que os filhos da burguesia e dos governantes estavam entre os estudantes. Na tarde de 7 de maio, cinquenta mil estudantes marcharam por Paris, passando ao lado do Parlamento protegido por policiais, bem como ao largo do palácio presidencial.

Aqueles que esperavam que os antigos símbolos do poder fossem tomados pelos revoltosos criticaram sua falta de ambição, mas Cohn-Bendit justificava os atos dos manifestantes argumentando que, em 1968, o Estado já não tinha um centro, como em 1917, mas que ele estava em todo lugar, e, por isso, tomar palácios não fazia mais sentido, como informa o narrador. Mais adiante no documentário, ao comentar algumas palavras de ordem que marcaram os movimentos de “Maio de 68” na França como máximas revolucionárias, a narração faz referência a uma inscrição anônima com conteúdo crítico sobre a perspectiva expressa por Cohn-Bendit: “a invenção verbal de 68 deve menos a Marx que ao surrealismo”, considerando a experiência de um presente prenhe de infinitas possibilidades

em relação ao futuro, embora de modo algum se vislumbrasse a tomada do poder na forma do aparelho de Estado.

Investindo os arquivos audiovisuais de “Maio de 68” de um valor testemunhal a respeito dos modos e costumes da época, o narrador de *No Intenso Agora* recorre mais uma vez ao ponto de vista de Cohn-Bendit em sua crítica ao conservadorismo do movimento estudantil francês. Nas fotos e nos filmes vistos em retrospectiva, todos os protagonistas dos movimentos franceses eram homens e usavam cabelo curto, suéter e paletó, o que, em comparação ao movimento estudantil norte-americano, por exemplo, indica que este era mais libertário e radical, por ter mulheres entre suas lideranças e encarnarem mudanças de comportamento como o uso de calça jeans e de cabelos compridos pelos homens. A partir das imagens do maio parisiense, nas quais os negros aparecem à margem dos quadros e as poucas mulheres em posição de ouvinte, o narrador infere que o movimento estudantil reproduzia as relações de poder vigentes na sociedade, considerando o lugar marginal que esses sujeitos ocupavam nas rodas de conversa, assembleias e reuniões.

No Intenso Agora se detém especialmente na trajetória política de Cohn-Bendit, abordando sua viagem a Berlim, onde ele havia participado de sua primeira manifestação política, com o patrocínio da revista francesa de atualidades *Paris Match*,⁷⁸ o qual teria sido destinado ao fundo do movimento estudantil, enquanto exhibe algumas das imagens produzidas por Georges Melet. O fotógrafo o acompanhou para documentar momentos de sua passagem pelo país para uma fotorreportagem exclusiva, como a famosa foto em frente ao Portão de Brandemburgo, segurando uma mala (Imagens 39 e 40).

Outras imagens, entre filmes e fotografias em que o jovem oferece ao público acesso à intimidade de seu apartamento, posando para a câmera durante a realização de atividades cotidianas, fazem parte de uma sequência adicional presente na edição do filme em DVD. Apresentando a cobertura fotográfica da revista, notável pelo seu lema “*le poids des mots, le choc des photos*” (“o peso das palavras, o choque das fotos”), o documentário busca corroborar o que Cohn-Bendit diria anos mais tarde, ao fazer uma autocrítica de sua trajetória: que havia sido “domesticado” e não fazia outra coisa senão falar em público e na televisão; enfim, que se convertera em uma “máquina de falar” e se tornara uma “vedete”, tendo sido

⁷⁸ Na primavera de 1968, *Paris Match* se tornou a principal e mais influente revista francesa de notícias, destacando-se pela qualidade técnica de suas publicações coloridas em coberturas contemporâneas dos chamados eventos “estudantis”, e alcançou uma circulação três vezes maior que seus concorrentes. Na véspera do primeiro turno das eleições legislativas de junho, a revista declarou apoio ao general Charles de Gaulle. Cf. LEBLANC, 2010.

dominado pelo seu próprio personagem.



Imagens 39 e 40. Cohn-Bendit em Berlim, em frente ao Portão de Brandemburgo. À esquerda, uma das fotografias originais de Mellet, 1968. À direita, uma reprodução na revista *Paris Match* com a legenda: “E agora ele vai pregar a anarquia em toda a Europa”. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS 2017).

Ao propor uma análise da trajetória política de “Dany, *Le Rouge*” (“Dani, o vermelho”, como a imprensa burguesa apelidou Cohn-Bendit em referência à cor de seus cabelos e à sua orientação política de esquerda) no movimento estudantil francês durante a década de 1960, *No Intenso Agora* busca problematizar uma das figuras mais enredadas nos mitos elaborados em torno do ano de 1968. Divergindo da legenda da foto publicada na *Paris Match*, segundo a qual Cohn-Bendit pregaria a anarquia pela Europa, o narrador comenta com ironia:

Era falso, a história não registra revoluções espalhadas por anarquistas financiados por revistas de classe média. Isso era a rebeldia sendo apropriada pelo comércio. O início desse processo. Cohn-Bendit e “Maio de 1968” agora eram mercadorias com valor de troca. Tudo, até mesmo a experiência radical, é passível de ser comprado e vendido.

Assim, o documentário explora algumas das contradições que marcam a biografia do jovem, para trazer ao primeiro plano o humano por trás da figura política historicamente monumentalizada, em uma rememoração menos exemplar e mais crítica, construindo um personagem complexo. Em entrevista para *O Estado de São Paulo*, Salles (2017a) compara Cohn-Bendit a Fernando Gabeira, o qual divide opiniões no campo político brasileiro.

Segundo a narração do documentário, o que ocorreu com Cohn-Bendit representava o início da capitalização da rebeldia, de apropriação da sua imagem e de “Maio de 68” pelo mercado e de sua transformação em mercadorias, o que seria exemplificado pela publicação de um livro escrito pelo estudante com seu irmão, Gabriel Cohn-Bendit, em cinco semanas,

por uma editora da Alemanha Ocidental, por cento e cinquenta mil francos.⁷⁹ Nesse sentido, o narrador ressalta que até mesmo algumas palavras de ordem, belas frases estampadas nos muros de Paris, lembradas como a grande expressão criativa dos movimentos de 1968, logo se tornariam *slogans* publicitários, sugerindo que seriam assim imediatamente esvaziadas de seu sentido político em função de um valor mercadológico. Tal uso da publicidade pelo narrador como metáfora do falso, do simulacro, emula o clima político de crítica da sociedade do espetáculo que imantou as produções artísticas e culturais de 1968, na esteira do pensamento de Guy Debord.

Em um exercício de interpretação da linguagem verbal dos motins revolucionários franceses, *No Intenso Agora* se propõe a investigar, por exemplo, a construção da frase que sintetizaria as promessas de “Maio de 68”: “*sous le pavés, la plage*” (“sob os paralelepípedos, a praia”). A narração apresenta uma “versão carregada de romantismo”, segundo a qual a frase teria sido criada pelo “estudante de alma lírica” Killian Fritsch, ao levantar um paralelepípedo na Rive Gauche e associar a areia que tinha embaixo ao “solo da justiça prometido depois da luta”, senão também ao mar, ao gozo, às férias, à festa, à alegria. Ao vislumbre desse futuro paradisíaco, o documentário opõe outro relato de origem da frase em questão, “mais cínico”, de acordo com o qual o suposto estudante seria dono de uma agência publicitária, e a citação, fruto do trabalho de profissionais que buscavam um *slogan* eficaz, e não de um estudante inspirado pela revolução.

Ironicamente, uma das imagens de arquivo exibidas no documentário que mostram inscrições das frases e palavras de ordem que marcaram o “Maio de 68” parisiense apresenta o *slogan*-síntese do período abaixo da marquise de uma loja de antiguidades (Imagem 41), sugerindo a relação de correspondência entre os termos, o que reforça o registro da citação em um tempo passado e distante do presente. Ao relativizar a autenticidade de criações verbais como essa, o narrador afirma: “nem tudo é o que parece”.

Entretanto, o documentário perde de vista o fato de que mesmo que tenha sido formulada com interesses não propriamente revolucionários, a frase *Sous le pavés, la plage!* propunha a liberdade de interpretação segundo um sentido utópico ao incorporar uma figuração do *topos* do litoral ou da orla marítima (NAGIB, 2006). Quer a promessa de se

⁷⁹ O livro é *Obsolete Communism: The Left-Wing Alternative*, originalmente publicado na Alemanha, em 1968, com o título *Linksradikalismus-Gewaltkur gegen die Alterskrankheit des Kommunismus*, e na França como *Le gauchisme – remède à la maladie séniale du communisme*.

encontrar um horizonte paradisíaco sob o calçamento cinza de Paris tenha sido vazia ou não, os paralelepípedos das ruas foram arrancados para a construção de barricadas e para serem lançados contra as tropas de choque da polícia como gestos de levante.



Imagem 41. Inscrição da frase “*sous les pavés, la plage*” na parede de uma loja de antiguidades. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).

A problematização da memória histórica dos levantes de 1968 realizada em *No Intenso Agora*, levando em conta suas contradições e ambiguidades, é elogiada pelo pesquisador Luiz Osório. Contudo, para o autor, a crítica endereçada pelo documentário à apropriação publicitária do lirismo dos levantes de 1968 não se justifica, uma vez que ele não considera que haja incompatibilidade entre esses domínios, além de ressaltar a necessidade de reverberação dos movimentos de 1968, afirmando, nesse sentido, que a frase em questão “é tão mais potente quanto mais publicitária ela for, ou seja, quanto mais ela for capaz de se tornar palavra e sentimento comuns” (OSÓRIO, 2018, p. 331). De modo semelhante, para o historiador Gabriel Zacarias, o comentário do filme a respeito da mitologia elaborada em torno da origem dessa frase é “descuidado”. De acordo com sua avaliação, ao refutar um mito coletivo, a voz do documentário reforça a versão do publicitário, que teve interesse na sua criação, reproduzindo um mito pessoal (ZACARIAS, 2018).

Posteriormente, o documentário exhibe imagens do filme *O Direito à Palavra* (1978), de Michel Andrieu, mostrando uma caminhada estudantil em direção a fábricas em solidariedade aos operários em greve, que somavam aproximadamente seis milhões em meados de maio. Segundo esse trecho, o movimento estudantil buscava tratá-los como iguais, convidando-os a ingressar nas universidades e endossar suas lutas em prol da transformação da sociedade. Mas alguém que aparece aplaudindo, Alain Krivine, líder do movimento

trotskista na França, seria testemunha do desencontro entre os estudantes e os operários. De acordo com seus escritos, recuperados pelo diretor e apresentados em *No Intenso Agora* pelo narrador, apesar da vontade mútua e sincera de comunicarem-se, os operários desconfiavam dos discursos dos estudantes pois os enxergavam como seus futuros patrões, o que é reiterado no filme de Andrieu em entrevistas concedidas por trabalhadores em greve.

Entre as sequências excluídas de *No Intenso Agora*, presentes em sua edição em DVD como sobras do corte final, uma análise do documentário *Até Breve Espero* (1967-1968), de Chris Marker e Mario Marret, rodado em Besançon, em março de 1967, quando Marker foi convidado por líderes sindicais a visitar a fábrica Rhodiaceta, em greve, aborda também a distância entre os trabalhadores e os cineastas que documentavam o movimento operário. Em homenagem a uma tradição cinematográfica francesa de resistência política, este é apresentado como um filme pioneiro entre a produção do cinema militante, pois marcaria o início da colaboração entre cineastas e operários. A partir dele, o narrador discute os limites desse projeto, com a reprodução de um debate gravado na ocasião da projeção do filme para os trabalhadores, quando a plateia não se reconhece na película exibida, e, daí em diante, eles são motivados a produzir seus próprios filmes.

Adiante, o documentário de Salles discute como o potencial sedicioso do movimento operário de 1968 seria suprimido nos acordos entre membros do PCF (Partido Comunista Francês), líderes sindicais e representantes do governo, como o ministro da educação e o primeiro ministro. No balanço realizado em *No Intenso Agora*, a mobilização política dos trabalhadores, como parte dos movimentos insurgentes de 1968, findou com uma negociação sobre índices de reajuste salarial, representando a vitória das burocracias e o retorno do governo ao controle da situação. A perspectiva do filme aponta que as demandas emancipatórias e existenciais do movimento estudantil foram superestimadas, sem reconhecer devidamente a importância dos acordos trabalhistas para o proletariado.

Na narração, com a afirmação de que “foi assim”, a voz *over* simula a revelação dos fatos *como teriam realmente acontecido*, oferecendo uma síntese narrativa do processo histórico que se desenrolou na França durante maio de 1968, com recurso a um amplo arquivo audiovisual. A começar pelo discurso proferido na televisão francesa por De Gaulle no dia 24 de maio de 1968, com o país paralisado pelas greves, no qual o general demandava o retorno da ordem ao país, com a promessa da realização de reformas, o narrador chama a atenção para o contraste do rosto velho e cansado do chefe de Estado, com a gravidade da situação

na França, que, em resposta, experimentou naquele dia a noite mais violenta de todo o mês. Em seguida, De Gaulle, como quem dominasse os signos e compreendesse a natureza dos meios de comunicação, segundo a interpretação proposta pela narração, utilizaria da rádio para fazer seu pronunciamento, seis dias depois, em 30 de maio.

No Intenso Agora apresenta um trecho do documentário de André Labarthe e Jean-Louis Comolli, *As Duas Marselhas* (1968), que se inicia com esse discurso que punha em relevo a potência da voz legendária que havia liderado as Forças Francesas Livres durante a Segunda Guerra Mundial, e, que, naquele momento, com uma retórica inflamada, convocava os franceses a resistir à suposta ameaça de uma ditadura, insinuando que não hesitaria em usar a força para defender a liberdade da república. Nesta sequência, o filme de Salles exibe um periódico francês contemporâneo às imagens de arquivo, no qual o discurso radiofônico “firme, claro, bravo” do “velho soldado”, por um lado, motivava a comparação a Zeus, o deus grego, pelo chefe de polícia de Paris, enquanto, por outro, gerava especulações se ele não estaria, na verdade, “um pouco louco”.

O filme de Salles mostra ainda outro discurso de De Gaulle para o povo francês, no qual o general aparece na televisão, em 31 de dezembro de 1968, fazendo votos para o ano novo e mostrando-se preocupado com o destino do país. Nessas imagens televisivas apresentadas em *No Intenso Agora* com comentários do narrador, o velho líder celebra o “regresso à ordem”, reafirma a “autoridade do Estado” e lembra do “abismo” do qual a França se acercou, denunciando o “mal do século” ao se referir não à violência nem à “anarquia”, mas a uma “desolação moral” provocada por uma desconexão da vida com o mundo do trabalho e do espírito. Para o narrador, esse material de arquivo testemunharia o tipo de civilização que se pretendia construir, voltada para a mecanização e para o materialismo.

De acordo com o documentário, a família Moreira Salles não previra a ebulição de Paris em maio de 1968, onde foi viver após o golpe militar de 1964 no Brasil, temendo uma retaliação da ditadura, uma vez que Walther havia sido Ministro da Fazenda do governo do presidente deposto João Goulart. Então, o que se sucedeu precipitou seu retorno temporário ao Brasil, temendo a “baderna” e a “revolução”, embora não se faça alusão à conjuntura política brasileira repressiva durante o governo militar de Costa e Silva (1967-1969). O acervo familiar dos Moreira Salles carece de imagens do período de sua estadia na capital francesa, mas, na memória afetiva de Salles, então uma criança de seis anos, a França

era um lugar sombrio e triste, diz o narrador, “onde as portas dos edifícios eram pesadas e davam para pátios escuros”, ao passo que, no Brasil, onde a família passava as férias, havia a companhia de animais domésticos e o calor da luz solar (vide as imagens 11 a 13, p. 49).

Na noite de 24 de maio, quando os movimentos de protesto alcançaram o bairro onde moravam, na Avenue de la Grande-Armée, eles teriam deixado o país de carro, visto que Paris estava parada, com o aeroporto e os trens em greve, cruzando a fronteira da Bélgica, de onde tomaram um avião para o Brasil. Em sequência excluída da versão final de *No Intenso Agora*, o narrador critica a decisão dos Moreira Salles de terem deixado a França tão precipitadamente, enquanto os mais perspicazes teriam percebido que não havia a ameaça iminente de reviravolta política. Como exemplo dessa postura despreocupada, o filme exhibe imagens da burguesia francesa hospedada neste mesmo dia no ilustre Hotel Plaza-Athénée, à margem do Sena.

No final do mês em que os Moreira Salles deixaram Paris, Cohn-Bendit regressava clandestinamente à França, tendo em vista que o ministro do interior tentou impedir seu retorno, sob a alegação de causar desordem pública. As imagens exibidas no documentário mostram-no na Sorbonne, usando óculos escuros e com os cabelos ruivos tingidos de preto. A ousadia do estudante era símbolo de toda a potência da geração que ele representava, diz o narrador, concluindo que essas imagens passam a impressão de que as revoltas estavam apenas começando e ofereciam a possibilidade de um futuro brilhante, quando, naquele ponto, o movimento já não tinha mais força.

Embora os movimentos de contestação estudantil e operário tenham sido efêmeros, como abordados no documentário, esse fenômeno foi ao mesmo tempo potente por oferecer o vislumbre de uma alternativa para o futuro daquela sociedade, tanto “um fenômeno de vidência” sobre o intolerável daquela época, como disseram Deleuze e Guattari (2015), como a abertura de uma brecha histórica, como escreveram Claude Lefort, Cornelius Castoriadis e Edgar Morin (2018), no calor do momento. Em *No Intenso Agora*, esses acontecimentos são envolvidos por uma atmosfera fílmica densa, composta pela poeira dos paralelepípedos arrancados em busca da praia prometida, produzida na explosão dos levantes movidos por desejos de mudança e justiça social, os quais anteciparam o retorno da família Moreira Salles ao Brasil.

Essa atmosfera, a qual atravessa ou dissolve as fronteiras espaciais, tem em seu epicentro a figura de Daniel Cohn-Bendit, o jovem estudante ruivo e sorridente, face ao velho

e cansado general Charles De Gaulle, o rosto de uma “ordem caduca”. Após reconstruir a formação, o adensamento e a dissipação dessa atmosfera afetiva de revolta na França, *No Intenso Agora* traz à cena a mercantilização dos principais símbolos insurgentes, as divergências entre estudantes e operários e os acordos trabalhistas realizados entre membros do Partido Comunista Francês, líderes sindicais e representantes do governo francês, estendendo-se até ao refluxo de uma atmosfera plúmbea, conservadora, no país.

3.1.3 Janelas de Praga: do verão de 1968 ao inverno de 1969

Enquanto as imagens de arquivo reunidas em *No Intenso Agora* sobre os eventos que ocorreram em Paris em maio de 1968 são dispostas em uma longa narrativa visual, apesar de fragmentada, que pretende cobrir os movimentos libertários do início ao fim, totalizando aproximadamente uma hora e quinze minutos, os registros audiovisuais exibidos no documentário correspondentes às experiências históricas do mesmo período em Praga voltam-se para o ocaso do movimento progressista conhecido como Primavera de Praga, bem como para os efeitos e ressonâncias políticas de sua diluição por uma reação conservadora, concentrados em uma única sequência de cerca e dezenove minutos. Considerando o contraste entre os dois conjuntos de imagens, o narrador desenvolve uma análise comparativa de três películas do arquivo fílmico produzido posteriormente à Primavera de Praga, na qual destaca os elementos que as tornaram documentos dos fatos ocorridos na capital da Tchecoslováquia durante o verão de 1968.

Desse modo, o documentário busca construir uma legibilidade para as imagens desses filmes, inserindo-as em um novo circuito de visibilidade e buscando mapear suas condições históricas de produção. Vemos, então, imagens de um filme amador que se propôs a documentar a ocupação de Praga por tanques soviéticos em 21 de agosto de 1968. “Rolo 25” é a única identificação apresentada em sua ficha técnica. O narrador do filme de Salles supõe que a data da filmagem corresponda à da publicação de um jornal diário apresentado, o qual noticiou o início da invasão, como âncora temporal do presente da tomada (Imagem 42).

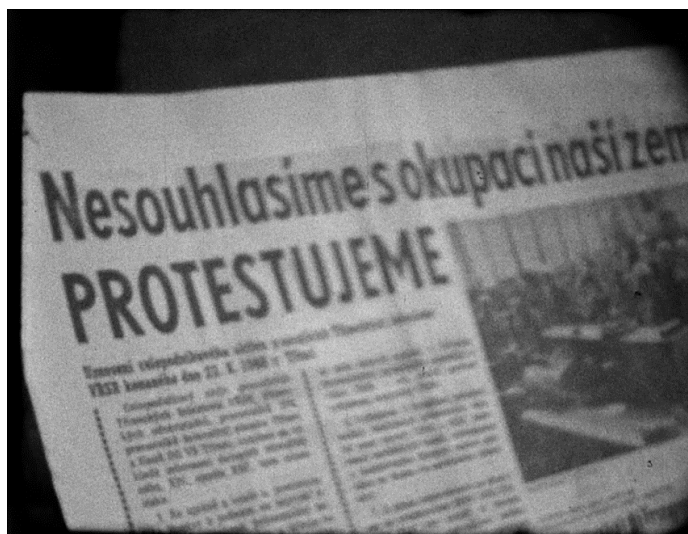


Imagem 42. O jornal como âncora temporal. Fotograma de “Rolo 25”, 1968. Narração *over*: “Na manchete se lê: ‘Não estamos de acordo com a ocupação do nosso país. Protestamos.’” Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).

Não possuindo dados de autoria de “Rolo 25”, o narrador de *No Intenso Agora* chama a atenção para o que o filme dá a conhecer, que é justamente o gesto de seu autor, considerando o cinegrafista como testemunha ocular da história, anônimo, em presença da urgência do que se passava diante de seus olhos, quando recorreu à sua câmera com a intenção de capturar os acontecimentos no calor de sua ocorrência. Nesse sentido, Salles põe em prática um princípio do manejo com imagens de arquivo preconizado pela historiadora Sylvie Lindeperg de trabalhar com a “retomada” de imagens interrogando o momento de sua “tomada”, ou seja, a circunstância de sua produção, com atenção para “o que é irreduzível no olhar do fotógrafo [ou do cinegrafista]”, bem como para “o que resiste, às vezes, na imagem e que se revela com o passar do tempo e de suas reutilizações” (LINDEPERG, 2010, p. 319). Nesse exercício de análise, o narrador destaca como, tomando o cuidado de não se expor, o cinegrafista amador pôde acompanhar do alto da sacada de um apartamento, como demonstram seus enquadramentos em *plongée* e o uso do *zoom* da câmera, a ocupação da cidade pela força invasora liderada pela União Soviética, que poria fim ao processo de abertura política iniciado em janeiro de 1968, a chamada Primavera de Praga (Imagem 43).



Imagem 43. *Plongée* de uma sacada. Fotograma de “Rolo 25”, 1968. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).

A seguir, outro filme de autoria desconhecida exibido em *No Intenso Agora*, denominado “Rolo 127”, denotaria algo mais que a intenção de documentar o que ocorria, diz o narrador do filme de Salles, identificando uma perspectiva autoral na construção de uma narrativa visual da ocupação, ao propor um ponto de vista particular sobre os eventos em questão. O filme exhibe imagens televisivas de um desfile oficial e de personalidades como Alexander Dubček, então primeiro secretário do Partido Comunista Tchecoslovaco, que seria preso – e mais tarde, deposto – pela invasão soviética e apresenta referências temporais e geográficas explícitas, como uma cartela com o ano de 1968, um relógio de pulso mostrando a hora dos acontecimentos, além de enquadramentos do mapa da Tchecoslováquia.

No Intenso Agora não apresenta essa informação, mas, ao produzir um registro fotográfico do momento da invasão soviética em Praga com a imagem em *close* do relógio exibido no filme (Imagem 44), o cinegrafista de “Rolo 127” reproduz o feito do fotógrafo tcheco Josef Koudelka, o qual se tornaria fotojornalista da agência *Magnum*, na captura de uma foto de um braço masculino em primeiro plano, mostrando também em seu relógio de pulso a hora em que as tropas do Pacto de Varsóvia adentraram a cidade, com uma extensa rua deserta ao fundo, para documentar a ocupação (Imagem 45).

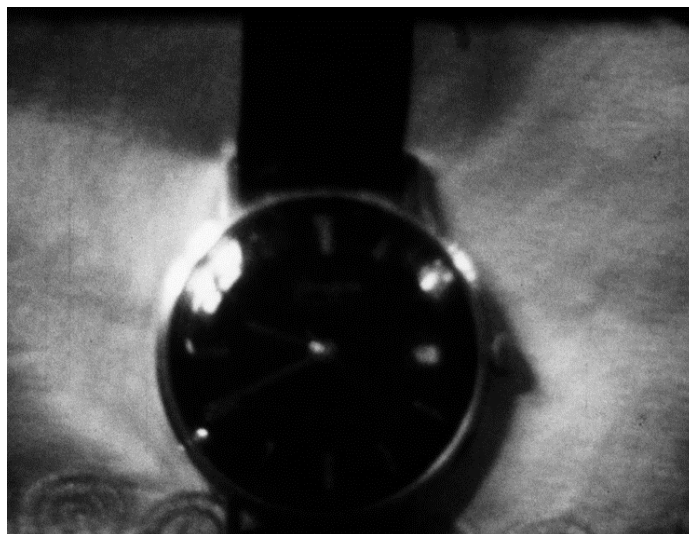


Imagem 44. Relógio de pulso. Fotograma de “Rolo 127”, 1968. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).



Imagem 45. J. Koudelka. Invasão 68: Invasão de Praga pelas tropas do Pacto de Varsóvia, em frente à sede da Rádio. Praga, Tchecoslováquia. Ago./1968. Fonte: *Magnum*.

Segundo a revista norte-americana *Time*, os negativos de Koudelka foram contrabandeados da Tchecoslováquia e, apenas no ano seguinte, as fotografias foram publicadas na revista britânica *Sunday Times*, sob o pseudônimo P.P para *Prague Photographer* (fotógrafo de Praga), uma vez que seu autor temia por represálias. Essa foto compõe a coleção *100 Photos* de fotografias escolhidas pela *Time* e por uma equipe internacional de curadores das “imagens mais influentes de todos os tempos” (TIME, s/d). As fotografias de Koudelka seriam publicadas na Tchecoslováquia pela primeira vez vinte e dois anos depois de produzidas, em um suplemento especial do semanário *Respekt*, em agosto de 1990. A correspondência dessa foto, transformada pela imprensa ilustrada em um ícone da ocupação de Praga, com a imagem de arquivo exibida em *No Intenso Agora*, indica o emprego de um *topos* visual dos levantes de 1968 pelo qual esse evento histórico se tornou mundialmente conhecido para narrá-lo, favorecendo seu reconhecimento pelo público e

reforçando o potencial icônico da imagem presente no filme.

No Intenso Agora exhibe ainda imagens do “Rolo 127” que mostram a rua, tomadas da sacada de um apartamento, como no filme anterior, bem como outras produzidas quando o cinegrafista desceu para a rua e se aproximou da ação para documentar mais de perto o que se passava, com atenção para os tanques, a presença de soldados e manifestações públicas de protesto contra a invasão, como uma inscrição pró-socialista em uma estátua de São Venceslau. Ao fim, assistimos à chegada da delegação soviética ao aeroporto de Praga pela sua televisão.



Imagens 46: Tomada ao nível da rua. Imagem 47. Tomada do alto, detrás da janela. Fotogramas de “Rolo 127”, 1968. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).

Analisando as imagens produzidas enquanto o cinegrafista amador corria na rua com a câmera na mão (Imagem 46), imagens tremidas que contrastam com a estabilidade das cenas filmadas de dentro do apartamento, mas às escondidas, detrás das cortinas das janelas (Imagem 47), o narrador de *No Intenso Agora* depreende que “esses filmes caseiros existem porque a liberdade de expressão não acabou de um dia ‘pro’ outro, ela se foi aos poucos”. Nessas imagens, a janela não é apenas o umbral entre o espaço interno e o externo do apartamento do cinegrafista, mas, como moldura do seu espaço de visão do exterior, constitui a possibilidade de documentar o acontecimento em curso.

A visão retangular do acontecimento, emoldurada pela janela, reitera sua função como uma das principais metáforas do cinema no século XX (ELSAESSER, 2018, p. 117).⁸⁰ Se

⁸⁰ Ressaltamos que o uso da janela como modelo da perspectiva não deve ser considerado como fenômeno universal, como adverte Hans Belting (2017): o autor o reconhece como paradigma da história do olhar ocidental, porém distingue sua função na cultura árabe, por exemplo, na qual a janela não é concebida como abertura, mas como tela difusora de luz. Enquanto a janela ocidental atrai o olhar para o exterior, o muxarabi, antiga forma de janela em treliça geométrica típica da arquitetura islâmica, como um véu, permite a encenação da luz no espaço interior. Como formas simbólicas distintas, ambos implicam em diferentes visões de mundo, segundo as quais configuram-se diferentes papéis para os sujeitos: curioso e explorador, aquele que se torna ativo pelo olhar, no primeiro caso, e aquele que tem o olhar domado e purificado das imagens sensíveis do

entre os elementos arquiteturais ocidentais que compõem um ambiente construído a janela é uma abertura, uma fenda entre o espaço interno e o externo, e como tal apresenta funções múltiplas e vitais como proporcionar a entrada de luz natural, ventilação, vista e contato com o exterior, em relação com a imagem e o espaço que ela dá a ver a janela é tanto uma forma de espacializar a imagem quanto de visualizar o espaço. De acordo com a arquiteta Chrystianne Goulart:

A janela é o elemento de inserção do ambiente habitado (pelo homem) na paisagem, no espaço urbano, na cidade. A natureza sígnica da janela é ambígua, pois a janela é um elemento predominantemente bidimensional (um recorte no plano da parede), mas que possui o poder de aprisionar imagens, porções de espaço, de associar-se à tridimensionalidade. Mediadora entre o interno e o externo, ela qualifica e quantifica esta relação. A ação intermediadora da janela entre os espaços interior e exterior implica uma determinada forma de arbitrar a relação tempo e espaço. A luz informa ao ambiente o transcorrer do tempo. Ver janela ou ver através da janela são alternativas que se colocam tanto ao observador interno ao edifício, quanto ao externo (GOULART, 1997, p. 48-49).

Portanto, nos filmes de arquivo do momento posterior à Primavera de Praga incorporados a *No Intenso Agora*, a abertura representada pela janela como elemento básico dos ambientes construídos, responsável pela interface interior-exterior, adquire um sentido particular, diferente, por exemplo, do discutido por Simmel (1996) em sua reflexão metafísica e psicológica. Como ressalta Belting (2017, p. 118), olhar pela janela implica uma posição frontal do espectador diante da parede, o que implica em considerar a condição clandestina dos cinegrafistas. Sua posição altera o sentido quase exclusivamente unilateral de relação com o espaço proposto pela janela aberta, segundo a reflexão simmeliana, que convida o observador a olhar o exterior, uma vez que o “mergulho” para fora oferecia o risco de que eles – os operadores de câmera – fossem descobertos, ameaçando a frágil segurança do interior dos apartamentos, ao qual se somava a urgência de se produzir essas imagens como registros históricos enquanto testemunhas visuais de um momento excepcional.

Desse modo, além de distinguir o domínio privado do público, em *No Intenso Agora*, essas janelas, dentro do quadro cinematográfico, constituem molduras secundárias, quadros dentro de outro quadro, produzindo um efeito de “sobreenquadramento”, segundo o termo de Jacques Aumont (2004b, p. 126). Como diz o autor ao analisar as funções do quadro como moldura da imagem: “o cinema multiplica as janelas, as atravessa, faz delas o lugar do mistério e do in-visto, mas também as imobiliza em sobrequadro” (AUMONT, 2004b, p. 122.

mundo exterior, vivenciando a luz como um espetáculo cósmico, potência supra pessoal, no segundo.

Grifo do autor).

Além de dispositivo para a visualização do exterior, a janela é um tropo arquitetônico e figurativo para o enquadramento da imagem cinematográfica. Esse conceito tem uma longa história cultural, investigada por Anne Friedberg (2009) desde os escritos de Leon Battista Alberti de meados do século XV até o software de computador do século XX, registrado pela Microsoft como *Windows*TM. Desse ponto de vista, a janela é uma medida chave das mudanças epistêmicas em sistemas representacionais, da pintura à fotografia, até as mídias de imagem em movimento e monitores de computador. Em *No Intenso Agora*, a visualidade emoldurada das imagens desses filmes clandestinos, produzidas a partir da abertura da janela no espaço de visão dos cinegrafistas, indica segundo o argumento da narração a atmosfera de insegurança criada pela invasão e pelo risco assumido na sua tomada.

Assim, a iniciativa da direção ao se debruçar sobre essas imagens de arquivo, além de restituir-lhes à esfera pública, como diria Georges Didi-Huberman (2018c, p. 170), remete ao empreendimento de Farocki e Ujica realizado em *Videogramas de uma Revolução*, de abordar a queda do ditador romeno Nicolae Ceausesco a partir da construção narrativa do evento com o uso de imagens técnicas, como bem observou Diego Franco (2019, p. 101). Todavia, observa-se que, diferentemente de *Videogramas...*, no qual predominam as imagens transmitidas ao vivo pela televisão estatal, cotejadas com filmes de cinegrafistas amadores anônimos, em *No Intenso Agora* o protagonismo é do arquivo cinematográfico, representado por fragmentos dos filmes amadores tchecos.

Nesses casos, o sentido de amador ultrapassa a definição comum de produção informal, não profissional, referindo-se especificamente ao sujeito produtor das imagens como alguém que adota uma atitude diante da filmagem com o desejo de fazer cinema, ou seja, que tem em vista os códigos da linguagem cinematográfica e projeta um espectador futuro; o que diferencia sua produção do filme familiar (BLANK; LINS, 2012, p. 62-63). Da análise dos rolos “25” e “127”, escolhidos pelo seu diferencial em relação aos arquivos de “Maio de 68” selecionados, o narrador de *No Intenso Agora* ressalta que ambos os filmes, além de darem testemunho de uma liberdade de expressão existente até então, que seria extinta paulatinamente, expressam o impulso de seus realizadores, tomados por um sentido de urgência política e estética por capturar a tempo o que fosse possível dos acontecimentos em curso, o que pode ser entendido também como um desejo de produção de uma memória histórica visual para a posteridade, contra o esquecimento desses fatos. Para o narrador de *No*

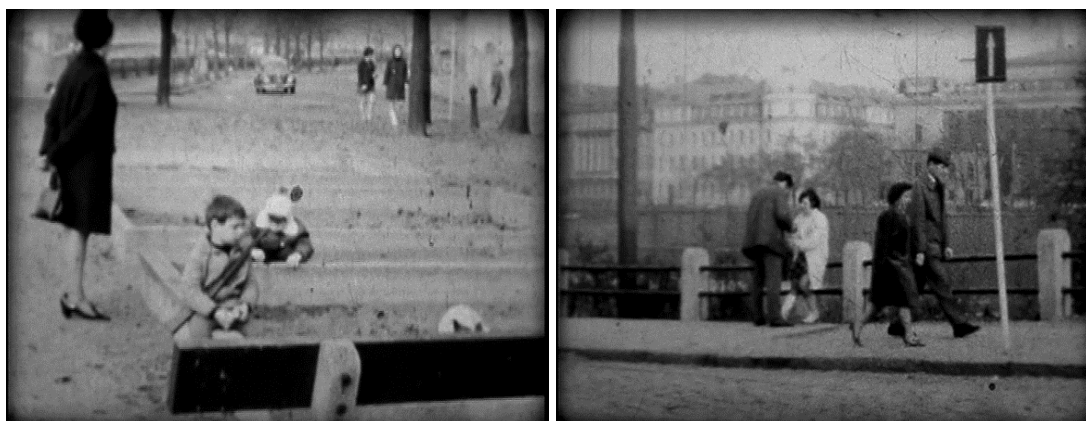
Intenso Agora, diante de tais eventos, tudo o que esses cinegrafistas amadores podiam fazer era prestar seu testemunho clandestino.

Assim, o documentário coloca em questão o estatuto da imagem de arquivo. Como ressalta Lindeperg (2010, p. 340-341), há uma diferença fundamental entre produzir imagens com o intuito de conservar e arquivar, ou seja, de produzir arquivos para o futuro, e tomar consciência, posteriormente, que as imagens do passado constituem documentos de arquivo. Segundo a autora, a imagem se torna arquivo pelo uso que se faz dela. No caso dos rolos “25” e “127”, filmes produzidos para se tornarem um arquivo visual dos eventos em curso, podemos dizer que “a imagem é pensada a título de conservação de alguma coisa que será destruída” (LINDEPERG, 2010, p. 319).

Além desses materiais de arquivo, *No Intenso Agora* mobiliza também outros documentos audiovisuais para abordar a Primavera de Praga. Durante os meses pelos quais o acontecimento se estendeu, a artista Marta Kubisová foi uma das expoentes mais combativas da música de protesto tcheca. Sua canção *A Fusão com os Tanques* se converteu em um dos símbolos da resistência em 1968, diz o narrador, enquanto o documentário exhibe imagens de arquivo nas quais ela é filmada correndo atrás de Dubček, em uma tentativa frustrada de lhe entregar um talismã. De modo semelhante ao uso que o documentário faz das imagens de Cohn-Bendit, cuja história pessoal é utilizada para representar o retrocesso político na França, o crepúsculo da carreira profissional da cantora tcheca é associado ao recrudescimento político da Tchecoslováquia. Entretanto, se na abordagem da trajetória do estudante há a produção de um protagonismo masculino em detrimento da participação feminina nos eventos franceses de 1968, o documentário exhibe um trecho do vídeo clipe da música *Ring-o-ding*, após a exibição das primeiras imagens da cantora, apresentando-o como produto do esvaziamento de sentido político da sua produção, em uma abordagem considerada “humilhante” por Migliorin (2005). Essa é a conclusão apresentada pelo narrador sobre o material audiovisual exibido, produzido apenas um ano depois do fim da Primavera de Praga, embora reconheça que outras interpretações consideraram a música uma alegoria da esperança representada pelas novas gerações.

O único filme tcheco amador do arquivo de 1968 incorporado a *No Intenso Agora* com autoria identificada é *Estranho Outono*, assinado por V. Rula. A película, que busca mostrar as consequências da passagem dos tanques e soldados soviéticos pela cidade de Praga, detendo-se no memorial da última pessoa a morrer durante a ocupação, a trabalhadora Marie

Charouskova, em 28 de agosto, aos vinte e cinco anos, teria sido produzida como uma “tentativa de captar o clima de desalento do outono de 68”, segundo sua ficha técnica. No entanto, é a assinatura do realizador que chama a atenção do narrador, considerando os dilemas envolvidos na identificação da autoria e os riscos relativos à produção clandestina e armazenamento desse material em um contexto de repressão política. Segundo a voz *over*, o filme testemunharia a acomodação da vida, o restabelecimento do ritmo cotidiano da cidade, por meio das imagens das ruas e espaços públicos sendo novamente ocupados pelos cidadãos, a passos lentos, e pela prática de atividades cotidianas triviais, o que denotaria uma atmosfera de maior liberdade e paz, em contraste com o clima de tensão criado pela ocupação (Imagens 48 e 49).



Imagens 48 e 49. Cenas da retomada da vida cotidiana em Praga. Fotogramas de *Estranho Outono* (V. Rula, 1968). Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).

Em *No Intenso Agora*, o balanço histórico dos acontecimentos ocorridos em Praga em 1968, realizado na narração *over*, baseando-se na perspectiva do escritor e futuro presidente da República Federativa Tcheca e Eslovaca Václav Ravel, elaborada ao final da década de 1980, sobre o estado de ânimo experimentado no passado, faz das imagens de *Estranho Outono* a expressão visual do limite alcançado por uma sociedade em ebulição. Observando o ângulo de tomada dessas imagens, podemos inferir que foram produzidas com a câmera na altura dos olhos do cinegrafista. Esses planos indicam que, apesar da repressão política, ele pôde transitar pelas ruas, não tendo, naquele momento, a necessidade de correr com a câmera na mão nem de filmar detrás de cortinas e janelas, do alto dos prédios.

Entretanto, segundo o narrador de *No Intenso Agora*, diante dessa nova ordem se imporia um desespero com a falta absoluta de sentido da vida, do qual a autoimolação pelo fogo do estudante universitário Jan Palach, de vinte anos, na Praça Vanceslas, no centro de Praga, no dia 16 de janeiro de 1969, seria a experiência exemplar. Cinco meses após a

ocupação soviética, a reação agonística do jovem seria considerada por Ravel como um repúdio ao conformismo que tomava conta do país, um suicídio político.

Ao analisar imagens de arquivo do funeral de Palach (Imagem 50), o narrador de *No Intenso Agora* depreende que este ocorreu em um ambiente de certa liberdade, que suas imagens foram autorizadas e mostram o povo avançar pelas ruas da cidade sem enfrentar resistência policial. “As câmeras de janeiro, ao contrário das câmeras de agosto, não tremem, nem filmam por detrás das janelas”, conclui a voz *over*.



Imagem 50. Funeral de Jan Palach. Fotograma de filme tcheco, 1969. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).

Podemos concordar com o narrador que as características dessas imagens apontam para condições de produção distintas daquelas dos rolos analisados anteriormente, mas o ângulo de suas tomadas indica que foram produzidas a partir do alto dos prédios de seu entorno; não necessariamente às escondidas, mas possivelmente de suas janelas ou sacadas. Ao inserir tais imagens de arquivo no fim da primeira parte do documentário, a montagem do filme de Salles encaminha sua segunda parte para o ocaso das utopias, a derrocada da esperança revolucionária, os retrocessos políticos e o sacrifício dos desejos de emancipação social.

3.1.4 A necrópole de 1968

Como disse Albert Camus (2008, p. 17), “Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta

fundamental da Filosofia”. A contundente declaração do autor sobre a morte voluntária como única questão filosófica relevante, bem como sua reflexão a respeito do valor da continuidade da vida, se relacionam à sua constatação do absurdo cotidiano e da condição humana de exílio no mundo, dos quais decorreriam a falta de sentido e as injustiças da vida. Desse ponto de vista, o gesto trágico do suicídio consistiria na afirmação de um sentido maior que a própria existência individual, um ato que justificaria a morte, conferindo sentido à vida perdida.

De um modo semelhante, o historiador francês Georges Minois observou que “a morte voluntária é um tipo de óbito cuja significação não é de ordem demográfica, mas filosófica, religiosa, moral e cultural” (MINOIS, 1998, p. 8). Essa perspectiva nos ajuda a compreender o silêncio e a dissimulação que envolvem o tema, interditando frequentemente seu debate ou tornando-o incômodo. Salles já havia se acercado dessa questão na realização de *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem* (1989). Produzido a pedido do pai de Ana Cristina César, a qual cometera suicídio aos trinta e um anos, em 1983, esse curta-metragem experimental pode ser descrito como uma espécie de homenagem póstuma à poetisa carioca.⁸¹

Em *Santiago*, o cineasta também presta uma espécie de tributo aos seus mortos. Esse gesto se consuma na montagem cinematográfica, em especial com a oposição do colorido das imagens de arquivo de sua família reunida na piscina da casa da Gávea ao vazio em preto e branco que denota a perda de seus pais, Elisa e Walther. Em relação ao personagem título, a homenagem de Salles não fica por conta apenas da citação de seu filme preferido, mas, sobretudo, da remontagem de sua entrevista, a qual preservou momentos preciosos como o relato de sua primeira viagem à Itália, por volta de 1925. É curioso notar que de suas memórias de infância, Santiago tenha destacado a “paisagem tétrica” dos enterros e cemitérios de Gênova visitados com sua tia, nos quais se lembra de poder ajustar a gravata diante da superfície espelhada dos mármore pretos.

Em *No Intenso Agora*, ao evocar os mortos da década de 1960, Salles constrói uma espécie de necrópole com imagens de arquivo, reunindo cenas de diversos cemitérios e cortejos fúnebres, em uma narrativa memorial que não se resume a um simples martirologio, mas que promove uma rememoração crítica de suas mortes, questionando a martirização ou monumentalização das vítimas. Apesar do documentário insistir em dissociar a dimensão humana da política nos comentários sobre os funerais das vítimas dos movimentos políticos

⁸¹ O acervo pessoal da escritora se encontra sob tutela do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, desde 1999.

em diferentes partes do mundo, as imagens de arquivo dos casos de assassinatos e suicídios associados aos levantes em questão apontam para uma estreita relação entre as duas dimensões, além de um entrelaçamento entre a política e a vida privada.

Desse modo, em *No Intenso Agora*, o político não se separa do pessoal, assim como podemos notar claramente em um filme anterior do diretor, como *Entreatos*. Em uma análise do filme de 2004, Miguel Pereira observou: “Lula ainda está embalado por um sonho utópico. Essa parece ser a crença do filme de João Moreira Salles” (PEREIRA, 2010, p. 38). No último filme do cineasta, por sua vez, é apresentada uma imagem crepuscular das utopias, uma vez que, após serem exibidas as lutas sociais levadas a cabo na segunda metade da década de 1960 em nome da transformação da sociedade em diferentes partes do mundo, assistimos à derrocada da utopia revolucionária e ao recrudescimento das “velhas formas do viver”, como diria a canção de Gil.⁸²

Assim, para o narrador de *No Intenso Agora*, o fardo de lidar com uma “nostalgia precoce” relativa à perda do futuro desejado seria representativo de toda a geração contemporânea das revoltas de 1968. O mal-estar generalizado que seria enfrentado nos anos seguintes por quem viveu com paixão as semanas de “Maio de 68” e a crise existencial diante de um presente destituído de sentido sintetizam o drama dos personagens do filme *Morrer aos Trinta Anos* (1982), por exemplo, do cineasta francês Romain Goupil, incorporado ao documentário de Salles. A película narra a história de grande amizade do diretor, quando militou no movimento estudantil, com um de seus integrantes, o estudante Michel Recanati, com quem compartilhou anos de projetos, sonhos e ilusões, o qual viria a suicidar-se em 1978.

Segundo a narração do filme de Salles, Killian Fritsch, um dos criadores do célebre *slogan* “sob os paralelepípedos, a praia”, o qual teria divulgado o relato pretensamente desmistificador de sua origem para expor a suposta contradição de que a citação que passou a representar o lirismo libertário de “Maio de 68” seria produto de um *brainstorm* de dois publicitários que trabalhavam para a agência de propaganda La Internote Service, também teria sido vítima da desilusão que se abateu sobre quem se apegou às promessas de 1968, lançando-se debaixo do metrô parisiense na estação Gaitê. Lembrando que *gaitê*, em francês, significa alegria, o narrador sugere que a consumação do suicídio do jovem publicitário nesta estação teria sido, propositalmente ou não, “um último gesto de ironia amarga”.

No Intenso Agora não explicita em nenhum momento o suicídio de Elisa, ocorrido em

⁸² Referência à letra da música *Tempo rei*, integrante do álbum “Raça Humana”, lançado em 1984.

1988, quando ela tinha 59 anos. A ambiguidade do filme em relação a essa questão permite uma aproximação ao caráter inconcluso da morte de Ofélia⁸³ no texto de *Hamlet*, de Shakespeare, o que não impediu que ela se tornasse símbolo do suicídio feminino (BACHELARD, 1998, p. 85). O documentário, todavia, sugere a associação entre o tema do suicídio e a morte de Elisa ao introduzir uma sequência de imagens suas após um plano de alguns segundos da plataforma da estação Gaitê (Imagem 51), com o qual encerra a discussão sobre a morte voluntária.



Imagem 51. Fotograma da plataforma da estação Gaitê. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).

Esse plano da plataforma da estação é a única imagem exibida no documentário que pelas suas qualidades técnicas (fotografia colorida e de alta resolução) aponta para uma temporalidade diversa, contemporânea, destoando das outras que integram o filme como anacrônica em relação aos eventos narrados. Embora a informação sobre o suicídio de Elisa tenha circulado pela mídia, em sentido amplo, junto ao lançamento do filme, por meio da montagem das imagens de arquivo, a produção contorna sutilmente o silêncio do não dito que paira sobre o documentário.

Desse modo, a narração de *No Intenso Agora* estabelece uma relação de correspondência entre o sentimento de “nostalgia”, descrito como frustração e perda de identificação com o mundo que teriam motivado o suicídio dos jovens revolucionários no período pós 1968, com a crescente incapacidade de seguir com a vida que teria tomado conta de Elisa ao longo dos anos que sucederam sua viagem à China, intensificando-se com um quadro depressivo. O conceito de depressão, concebido como “expressão privilegiada dos

⁸³ Ofélia é uma imagem fundamental do devaneio das águas no pensamento de Bachelard. Sua interpretação dessa imagem poética está formulada em torno do chamado “complexo de Ofélia”. Ver BACHELARD, 1998, p. 82-93. No documentário brasileiro contemporâneo, podemos identificar essa imagem, de forma redimensionada, também no filme *Elena* (2012), de Petra Costa, por exemplo.

impasses da sensibilidade contemporânea”, segundo a psicanalista Maria Rita Kehl (2009, p. 63) equivaleria à constelação afetiva reunida sob a denominação de melancolia, a qual discutiremos mais adiante.

Todavia, apesar do filme pôr em questão a nostalgia e a melancolia provenientes da crise das utopias, a reflexão sobre o suicídio desenvolvida no documentário pode ser identificada a uma perspectiva anti-psicológica, marcada pelo existencialismo, como sugere Patrick Pessoa (2018). Essa linha de pensamento dialoga com a obra *O Mito de Sísifo* (1942), de Camus, no campo filosófico, e, no cinematográfico, com um repertório de filmes como *Trinta Anos Esta Noite* (1963), de Louis Malle, *O Inquilino* (1976), de Roman Polanski, *Os Amantes Constantes* (2005), de Phillipe Garrel, além do já referido *Morrer aos Trinta Anos*, de Goupil, os quais abordam as relações entre a morte voluntária e a política (PESSOA, 2018, p. 334-344). Partindo desse campo de debates, Pessoa considera o silêncio do narrador do filme de Salles sobre o suicídio de Elisa como resposta a um imperativo ético baseado no princípio de que “a identificação empática só se consoma com a imitação do gesto derradeiro”, ou seja, a ideia de que só poderia compreender um suicida quem também tirasse a própria vida. Do mesmo modo, o enquadramento amplo, até mesmo épico, do tema no documentário, corresponderia a uma alternativa da direção para não o reduzir ao domínio dos dramas psicológicos ou psicopatologias burguesas, esboçando uma compreensão do suicídio como fenômeno eminentemente social, como o concebia Émile Durkheim (2000).

Em *No Intenso Agora*, da mobilização de imagens do labiríntico arquivo familiar dos Moreira Salles para a abordagem de temas de interesse coletivo, nos quais se misturam o relato analítico e os afetos mais íntimos do cineasta, sobressairia o contraste entre a voz metódica e o caráter errático das imagens. Nesse sentido, Luiz Osório (2018) chama a atenção para o intercâmbio dos afetos relacionados à política e à vida privada no documentário, que ele considera concomitantemente como sua força e seu ponto fraco. O autor retoma a distinção entre uma felicidade experimentada no espaço público e outra que diz respeito à vida privada estabelecida por Hannah Arendt, para problematizar a correspondência sugerida pela narração na associação entre os afetos emergentes das impressões de Elisa em viagem à China, durante a Revolução Cultural, e as experiências coletivas construídas nas ruas a partir dos movimentos políticos pelos jovens franceses em 1968. Osório considera que o esgotamento de uma experiência comum demanda um trabalho de luto, necessário para a articulação de novas lutas, que não se reduz à sua elaboração individual, e pondera:

Quiçá a intensidade destes momentos de felicidade pública se inscreva no tecido imaginário comum, diferentemente da felicidade individual, abrindo um campo de possibilidades cuja efetividade está sempre disponível para a apropriação de novos atores diante dos desafios de cada presente (OSÓRIO, 2018, p. 330).

Da tematização do suicídio à discussão sobre a elaboração coletiva do luto, a narrativa de *No Intenso Agora* dedica grande espaço à memória das vítimas dos levantes de 1960. A partir da análise da montagem com imagens de arquivo dos seus funerais públicos, aprofundaremos o debate sobre a construção do *páthos* do luto nesses espaços entre a cartografia afetiva do filme, considerando as respostas coletivas ao sofrimento lutuoso como “experiências páticas significativas” constituintes de uma história das emoções, como aponta Didi-Huberman (2021, p. 65). Para o historiador, eventos históricos como esses, ao abrirem as emoções para a dimensão coletiva, favorecem a construção de uma política das emoções, liberando-as da armadilha subjetivista. O deslocamento do problema da emoção da dimensão subjetiva para a intersubjetiva e de seu conteúdo psicológico para a esfera social dará destaque à realidade humana, à singularidade, ao valor real e à potência efetiva desses eventos, colocando no horizonte de nossa análise do filme a questão da “dignidade dos povos em lágrimas” defendida pelo autor (Ibid., 2021, p. 70).

O documentário de Salles incorpora imagens produzidas no Brasil do funeral de Edson Luís de Lima Souto, estudante secundarista do Instituto Cooperativo de Ensino assassinado aos dezoito anos pela Polícia Militar do Estado da Guanabara, atual Rio de Janeiro, com um tiro de pistola posteriormente atribuído ao tenente Alcindo Costa, o qual comandava o Batalhão Motorizado da PM no local. A ação da polícia para reprimir um protesto estudantil contra os altos preços das refeições, as más condições de higiene e a lentidão das obras no Restaurante Central dos Estudantes, no complexo estadual de assistência estudantil conhecido como Calabouço, na noite de 28 de março de 1968, feriu vários estudantes e vitimou também o comerciário Telmo Henriques, o estudante Benedito Frazão Dutra e um porteiro do Instituto de Previdência Social que passava pelas imediações.⁸⁴ Além de breves registros televisivos feitos por um cinegrafista da TV Tupi e por algumas agências internacionais de notícias, apenas os cineastas Eduardo Escorel e José Carlos Avellar

⁸⁴ Cf. os relatos das testemunhas Airton Queiroz e Adair Gonçalves Reis (QUEIROZ, 2011, p. 161-163; REIS, 2011, p. 164-165). O ocorrido é abordado também no documentário *Calabouço 1968 - Um Tiro no Coração do Brasil* (2014), de Carlos Pronzato, realizado principalmente a partir de entrevistas com testemunhas. Em homenagem a Edson Luís, foram feitas as músicas *Calabouço* (1973), de Sérgio Ricardo, e *Menino* (1976), de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. Também foi inaugurada, em 28 de março de 2008, uma escultura em aço naval da artista plástica Cristina Pozzobom, na Praça Ana Amélia, perto de onde existiu o restaurante Calabouço.

documentaram o cortejo fúnebre de seis quilômetros pelo qual o corpo do jovem pobre de Belém do Pará foi carregado por estudantes até a escadaria da Santa Casa da Misericórdia, onde médicos constataram sua morte, e de lá para o saguão do prédio da Assembleia Legislativa, na Cinelândia, atual Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro, onde, naquela noite, foi realizada a autópsia e, no dia seguinte, o velório, para o qual compareceram centenas de pessoas.⁸⁵

Considerando os comentários do narrador a respeito das diversas imagens de arquivo utilizadas em *No Intenso Agora*, Franco (2019, p. 104) critica a disparidade entre a atenção que o documentário dedica ao processo político em curso em Praga em relação ao contexto brasileiro, relativamente à produção das imagens dos funerais públicos. No breve espaço de tempo que o filme dedicou às imagens do Brasil, aproximadamente quatro minutos das duas horas totais de duração, essas são as únicas que fazem referência à ditadura militar em curso em 1968, “o ano que não terminou”, como ficou conhecido pela expressão de Zuenir Ventura, autor de celebrada narrativa jornalística sobre esse período trágico da história brasileira.⁸⁶ Entretanto, ao abordar o funeral de Edson Luís, o filme não caracteriza a natureza do estado que o vitimou, não o descreve como ditadura ou regime militar, apenas aponta a polícia militar como responsável pelo crime.

A reprovação por vários críticos da decisão da equipe de produção do documentário de abordar um único episódio de 1968 no Brasil, como uma exigência de comprometimento histórico e político, se justifica uma vez que, além dos protestos gerados pelo assassinato de Edson Luís no Rio de Janeiro, em março, os quais alcançaram outras capitais do país, o ano de 1968, como traz à memória o historiador Diego Knack (2020, p. 210) foi também marcado pela greve de Contagem, em Minas Gerais, iniciada em abril, por protestos no dia do trabalho e pela eclosão da greve de Osasco em maio, pela invasão militar do Conselho Universitário da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o chamado “Massacre da Praia Vermelha”, em junho, quando ocorreram espancamentos e prisões arbitrárias, os quais contribuíram para a “Passeata dos Cem Mil”, realizada ao final do mês. De junho a julho proliferaram as ações armadas da esquerda e direita radicais e se intensificou a violência da repressão, a qual encerrou as atividades do teatro Opinião, em São Paulo. Houve ainda a prisão de centenas de jovens no congresso realizado pela União Nacional dos Estudantes em

⁸⁵ Um relato das circunstâncias da produção dessas imagens pelo cineasta está disponível na entrevista de Patrícia Machado e Thais Blank com Escorel. Cf. MACHADO; BLANK, 2014, p. 193-197. Há também um texto publicado na página *online* da revista *piauí*, em 2018. Cf. ESCOREL, 2018.

⁸⁶ Trata-se do livro *1968: o ano que não terminou*, publicado originalmente em 1989.

12 de outubro, em Ibiúna, e a promulgação do Ato Institucional n.º 5 (AI-5), em 13 de dezembro, e o consequente fechamento do Congresso Nacional, a suspensão das garantias constitucionais, a grande onda de prisões de políticos, jornalistas e artistas, entre outros efeitos.

Em entrevista concedida a Regina Horta Duarte para o canal da *Revista Varia Historia* no YouTube, antes do lançamento de *No Intenso Agora*, Salles justificou a decisão de abordar apenas o funeral de Edson Luís no filme que acabara de montar em meio aos eventos ocorridos em 1968 no Brasil pelo fato de existirem pouquíssimas imagens da época, as quais “não estariam à altura do evento” (SALLES, 2016).⁸⁷ Todavia, o argumento do diretor é questionável, considerando que seria possível refletir sobre a suposta falta de imagens do período, ou sobre a “invisibilidade como o cerne do evento”, como diria Lindeperg (2010, p. 330), adotando outras estratégias, como o uso de entrevistas, depoimentos etc., ou utilizando-se de imagens de filmes lançados no período, como o diretor fez ao incorporar imagens de diversos filmes franceses,⁸⁸ mas sabemos que inúmeros fotógrafos, repórteres, fotojornalistas, cineastas e cinegrafistas amadores documentaram em imagens os eventos históricos de 1968 no Brasil.⁸⁹

O material visual produzido por Avellar no cortejo fúnebre de Edson Luís foi destruído por um processo irreversível de deterioração. Mas a breve tomada de uma manifestação pública realizada diante da sede da União Nacional dos Estudantes presente em *No Intenso Agora*, atribuída a Avellar, foi preservada em Cuba, tendo saído do Brasil por uma rota clandestina, e vindo a ser incorporada ao filme de Marker *O Fundo do Ar é Vermelho*. Além dessa sequência, foram incorporadas ao filme de Salles as imagens produzidas no mesmo dia por Escorel, as quais estão presentes também em fragmentos nos documentários brasileiros *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009) e *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2007), entre cenas da multidão presente na praia do Flamengo e do enterro no Cemitério São João Batista, em Botafogo, que se encontram arquivadas na Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

⁸⁷ O documentarista expressa uma ideia pessoal semelhante sobre a diferença entre a imagem e o evento histórico ao comentar a decisão de não abordar o domínio público da campanha eleitoral de Lula em 2002 para seu filme *Entreatos*. Para Salles, a imagem de uma cena pública como um grande comício, ou, ainda, do carnaval ou do estádio do Maracanã cheio, “seria sempre muito degradada em relação à verdadeira experiência [...] a imagem não consegue estar à altura dessa intensidade”, e conclui dizendo: “eu não acho que um documentário possa ser feito com imagens que sejam o reflexo piorado do que foi o momento vivido” (SALLES, 2004).

⁸⁸ Para citar alguns, temos os filmes *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias, *A Vida Provisória* (1968), de Maurício Gomes Leite, *Jardim de Guerra* (1968), de Neville d’Almeida, entre outros.

⁸⁹ Como exemplo, podemos citar a galeria de imagens da Associação Brasileira de Imprensa (CARNEIRO, 2020) e o acervo *online* da Cinemateca Brasileira. Disponível em <http://www.bcc.org.br/>.

Trechos da filmagem por ele realizada foram utilizadas também em um *noticiero* cubano montado por Santiago Alvarez, em 1969, e, em dois episódios de uma série de curtas de Marker, produzida para denunciar as práticas de tortura, os assassinatos e a opressão da ditadura militar brasileira, *On vous parle du Brésil: Tortures* (1969) e *On vous parle du Brésil: Carlos Marighela* (1970).⁹⁰

Comparando essas imagens do funeral de Edson Luís (Imagens 52 a 55) com as realizadas em Praga (vide a imagem 50, p. 142), o narrador de *No Intenso Agora* aponta como semelhança entre ambas a ausência do aparato da repressão, uma vez que no Rio os soldados foram retirados das ruas em um acordo com o exército, mas que, ao contrário do que se via no enterro de Palach, ninguém parecia chorar pelo estudante brasileiro, com exceção de uma personagem anônima cujo sofrimento teria sido documentado por uma das câmeras na cobertura visual do evento.



Imagem 52. O cortejo de Edson Luís. Imagem 53. Uma placa com a inscrição “VINGANÇA”.
Fotogramas de filme de Eduardo Escorel (1968). Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).



Imagem 54. O sepultamento de Edson Luís. Imagem 55. Ao lado do caixão, um homem se vira em direção à câmera para discursar. Fotogramas de filme de Eduardo Escorel (1968). Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).

⁹⁰ Patrícia Machado reconstruiu as trajetórias de migração dessas imagens e descobriu a origem do material usado por Marker, que até então era desconhecido pelos próprios realizadores. Cf. MACHADO, 2016.

Segundo a narração, a dimensão humana dessa tragédia teria sido suprimida nas imagens, que não dariam testemunho de quem era a vítima, de quem sofreu com sua morte, nem sobre quem eram seus familiares e amigos. Com a intenção de suprir essa lacuna, o narrador afirma que os periódicos do dia seguinte comentaram sobre a presença de sua família no funeral, mas que a literatura sobre o período não os menciona e os filmes não os mostram. Mas essas imagens dão a ver mais do que o narrador de *No Intenso Agora* indica.

Ao analisar a sequência do enterro produzida por Escorel, Machado se detém no gesto realizado por um homem ao lado do caixão no momento em que ele é levado para dentro da gaveta (vide a imagem 55):

Entre esses corpos espremidos, há um homem que chora. Ao lado do caixão, ele está com a cabeça debruçada sobre os braços quando, de repente, se vira em direção a câmera e faz um discurso. Um plano incomum na história do cinema, onde os discursos inflamados costumam ser filmados de baixo para cima, para revelar a grandeza dos homens que falam. Esse é um discurso que vem de baixo, um grito de raiva que eclode em meio ao choro. Dessa vez, o *plongée* de Escorel cumpre o papel que geralmente lhe cabe, o que vemos é a imagem da opressão de um Estado e de um homem que resiste, e que do mundo dos mortos grita para ser ouvido pelos os que estão acima (MACHADO, 2016, p. 136).

A autora ressalta ainda a incorporação desses planos ao documentário *On vous parle du Brésil: Tortures*, de Marker, com a sobreposição de “uma música raivosa que dá ao material um tom histórico” em uma montagem cinematográfica que enfatiza a espontaneidade e a cólera desse gesto, ao interromper o discurso que o sucede, avaliando o seu uso na denúncia das práticas autoritárias da ditadura brasileira (Ibid., p. 136-137). Em *No Intenso Agora*, por sua vez, a exibição dessas imagens, em preto e branco e sem som, dá lugar à interpretação de que Edson Luís teria partido “sem solenidade, liturgia ou um minuto de silêncio”, denotando a apropriação política da comoção coletiva envolvida na realização do luto pela sua perda, embora se possa ver que seu caixão estava coberto com a bandeira do Brasil, além de inúmeras flores que foram lançadas sobre ele pelos presentes (vide a imagem 54). Conta-se ainda que ele teria sido enterrado ao som do *Hino Nacional Brasileiro*, cantado pela multidão enlutada (EDSON, s. d.). Além disso, na manhã de 29 de março seu nome estampou a primeira página de jornais como o *Correio da Manhã*, o qual apresentou um breve perfil do jovem estudante, um comunicado dos estudantes da Pontifícia Universidade Católica em repúdio ao “caráter odioso do regime de força da ditadura”, bem como um artigo de

Arthur José Poerner, que apresentou Edson Luís como “o mártir deste Outono de Sangue”.⁹¹

Logo em seguida, o documentário exhibe também trechos do filme *O Bonito Mês de Maio*, de um coletivo da faculdade de cinema de Vincennes, que documenta o funeral de um estudante francês vitimado pelos levantes de 1968, em Paris. Durante uma manifestação pública realizada no dia 10 de junho em solidariedade aos trabalhadores da fábrica da Renault em greve na região de Flins, o jovem secundarista Gilles Tautin, militante maoísta de dezessete anos, morreu afogado quando tentou atravessar o rio Sena a nado ao ver o avanço da tropa de choque. Segundo o narrador de *No Intenso Agora*, imagens desse enterro estão presentes também em outro filme do período, *Ousar Lutar, Ousar Vencer*, de um coletivo de cineastas maoístas, título que era também o lema de Carlos Lamarca, expresso sempre ao final de suas ordens, cartas, documentos, panfletos e manifestações (BREGALDA, 2018, p. 151).

Para o narrador do filme de Salles, ambas as películas francesas promovem um culto político da vítima ao construir a imagem do estudante como um mártir, alguém que sacrificou sua vida pelas causas do movimento estudantil e operário. A voz *over* considera que a narrativa triunfalista, por um lado, encontra um valor positivo na morte, atribuindo à tragédia o sentido de anunciar o advento de uma sociedade mais justa, mas, por outro, não dá testemunho da passagem desse jovem pela vida como filho, irmão ou amigo. E conclui que, se essa sociedade mais justa não se realizou, a imagem de Tautin como um símbolo do porvir construída pelos filmes teria igualmente fracassado.

No Intenso Agora aborda ainda o funeral do operário Pierre Beylot, de vinte e quatro anos, morto por um disparo da tropa de choque da polícia durante a invasão da fábrica Peugeot, em Sochaux, na França, para pôr fim à sua ocupação. Reproduzindo imagens exibidas por um noticiário, o narrador chama a atenção para as pessoas que se reuniram junto ao corpo do morto. Em outra imagem de arquivo, o filme *Sochaux, 11 de junho de 1968*, de Bruno Muel e um coletivo de trabalhadores, o qual traz no título a data da morte do jovem, encontra-se apenas a menção ao ocorrido entre planos produzidos em fábricas em greve, mas não há cenas do funeral, com exceção de duas imagens fixas. Comparando ambas as produções, a narração identifica na opção política dos realizadores do filme a mesma estratégia utilizada na abordagem do caso de Tautin: a narrativa do fim sacrificial que promove a martirização, quando, ao aludir à morte de Beylot com imagens genéricas do

⁹¹ A edição completa do jornal *Correio da Manhã* pode ser consultada *online* no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira. Cf. CORREIO, 1968.

movimento dos trabalhadores, apresentam a vítima como alguém que morreu a serviço da causa operária, para embasar a elaboração de um discurso de agitação política.

Ao criticar os usos políticos das vítimas desses acontecimentos, o narrador de *No Intenso Agora* questiona a inexistência de imagens, nos filmes canônicos de 1968, do funeral de René Lacroix, oficial da polícia de Lyon, morto durante a noite de 24 de maio, achatado contra o parapeito de uma ponte por um caminhão sem motorista, jogado em sua direção com o acelerador bloqueado por uma pilha de tijolos. De acordo com a narração, os dois jovens responsáveis teriam sido processados e presos por homicídio doloso, mas nem mesmo as retrospectivas de aniversário dos movimentos fazem menção a esse fato, que também é pouco recordado na literatura de “Maio de 68”, figurando apenas em um noticiário de província impresso, incorporado ao documentário, no qual se vê flores que teriam sido enviadas pelos estudantes ao velório do oficial.

Em seu exercício de análise da memória visual hegemônica sobre as vítimas dos levantes de 1968 no Brasil, na França e na Tchecoslováquia, *No Intenso Agora* se volta para a identificação de personagens reivindicados nacionalmente como mártires, criticando a definição do jovem estudante secundarista assassinado como figura que melhor representaria a vítima monumentalizável (LISSOVSKY, 2019). Desse modo, *No Intenso Agora* marca sua posição em relação a uma tradição cinéfila, do cinema militante, do cinema de autor e do cinema documental fundamental para a formação de seu diretor, apresentando-se como um acerto com a memória cinematográfica do final do século XX.

Nesse sentido, a construção visual do *páthos* do luto em *No Intenso Agora* acompanha o desdobramento das respostas coletivas ao sofrimento lutuoso, mas a narração avalia criticamente o processo que pode levar da dor, do luto, da comoção com as mortes à ação, à luta contra a violência e a opressão; enfim, das lágrimas às armas, segundo a equação proposta por Didi-Huberman (2021) para se referir à dialética do luto ao levante, cuja principal referência pode ser identificada no mito grego de Antígona. Ao analisar as imagens dos funerais dos poucos mortos que tiveram funerais públicos entre as vítimas fatais desses eventos históricos, algumas das quais estão presentes também em produções do já citado Chris Marker, *No Intenso Agora* chama a atenção para os diversos usos políticos dos cadáveres e dos mártires, sugerindo que a cobertura visual do enterro de Palach, como testemunha do sofrimento das pessoas por sua morte, consistiria no único registro em que a dimensão humana da tragédia não teria sido suprimida pela política.

A voz *over* reivindica uma inspiração para esse debate na postura de Eduardo Coutinho, morto em 2014, a quem o filme de Salles se dedica, ao enfrentar as críticas pelo uso da imagem do corpo dilacerado de João Pedro Teixeira em *Cabra Marcado Para Morrer*, assassinado em 2 de abril de 1962, contrariando os sentidos políticos tradicionalmente associados à efígie de um líder camponês forte, como a liga camponesa de Sapé, na Paraíba, desejava que sua imagem fosse preservada (SALLES, 2018c). Ao se lançar nessa contenda sobre o luto compartilhado em prol das vítimas da década de 1960, o narrador de *No Intenso Agora* parece ignorar, ou decide contornar, o potencial que esses cortejos e funerais públicos, como espaços de lamento coletivo, têm para oportunizar o compartilhamento de desejos comuns e gerar sentimentos de solidariedade e fraternidade revolucionária. Todavia, esse aspecto está presente nas imagens incorporadas ao documentário, chocando-se com o argumento da narração.

Há, portanto, um curto-circuito entre a potência das imagens de arquivo e a tentativa de domesticação da narração. Voltaremos a esse ponto após analisarmos a relação entre o luto e a revolta, fazendo uma pequena digressão sobre uma sequência do terceiro ato de *O encouraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein. Trata-se das cenas nas quais a ação em torno do velório do marinheiro Vakulenchuck, morto por um oficial russo no levante de 1905, em Odessa, progride para um protesto político e para a revolta dos marinheiros contra a autoridade do regime czarista (Imagens 56 a 58).

Essa sequência de lamentação é identificada por Didi-Huberman como “exemplar de um processo em que a *emoção* passa à *insurreição*” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 266. Grifos do autor), no sentido de que ela se tornou paradigmática do uso de planos fechados, trágicos, em operação conjunta com a montagem dialética com planos gerais, para a construção visual e narrativa da explosão do *páthos* na imagem (Ibid., p. 289-301). A “grande lição dialética” intrínseca a esses planos teria sido herdada, por exemplo, por Glauber Rocha, identificado pelo autor entre os “cineastas da urgênciapolítica”, tomando como exemplo seu trabalho em *Terra em transe* (1967), no qual o pranto pelo assassinato do líder camponês Felício é seguido pela revolta dos seus pares (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 488-489).



Imagens 56 a 58: a sucessão do lamento sobre o cadáver pelo aumento progressivo da revolta popular. Fotogramas de *O encouraçado Potemkin* (Eisenstein, 1925).

Podemos identificar ainda ressonâncias dessa dialética do luto à revolta nas imagens documentais do enterro de João Pedro Teixeira, personagem do filme de Coutinho reivindicado como inspiração por Salles, no qual compareceram cinco mil camponeses, e do posterior comício de protesto contra o seu assassinato, mostrando que sua luta continuaria, bem como naquelas do cortejo fúnebre e do sepultamento de Edson Luís incorporadas a *No Intenso Agora*. Esse evento é considerado a primeira grande manifestação coletiva contra a ditadura militar no Brasil, a qual reuniu cinquenta mil pessoas no centro do Rio de Janeiro, e que deflagrou protestos que alcançaram outras capitais do país.

Em sua análise de *No Intenso Agora*, especialmente da apropriação das imagens do cortejo e do enterro do estudante brasileiro no documentário de Salles, Franco, como Machado, destaca a indignação das pessoas, as placas de protesto e os punhos em riste, ressaltando que “apesar da força desses gestos, as imagens têm seus sentidos apaziguados pela narração de Salles” (FRANCO, 2019, p. 74). O autor também observa como o lamento pela sua morte se transformou em queixa contra a violência assassina da ditadura nos comentários do narrador, mas conclui que “o que João Salles procurava nos registros de Avellar e Escorel era a imagem de Pietà chorando sobre seu filho, no entanto, essa imagem existe e pode ser facilmente encontrada na internet” (Ibid., p. 76).

Franco faz referência à fotografia de Maria Belém Lima Souto, mãe de Edson Luís, no velório de seu filho (Imagem 59). Como uma atualização do *topos* da mãe chorando a morte do filho diante do seu corpo, tão revisitado na iconografia cristã, o sofrimento pela morte do jovem procurado pelo narrador de *No Intenso Agora* no arquivo audiovisual de seu cortejo teve um registro contundente nessa imagem. Contudo, podemos levantar a hipótese de que talvez ela tenha ficado de fora do filme de Salles porque, além de testemunhar a dor materna, poderia reforçar a narrativa da martirização do estudante, criticada pelo documentário.



Imagem 59. Mãe de Edson Luís no velório de seu filho, 1968. Fonte: Wikipédia.

Ao discutir a cobertura de eventos como a morte de Edson Luís, *No Intenso Agora* fixa-se no lamento em si, no nível subjetivo das emoções individualizadas associadas ao processo lutuoso, diferentemente da abordagem conferida ao suicídio no documentário, esquivando-se de reconhecer a dimensão coletiva dos processos emocionais decorrentes das perdas expressa nas imagens. Apesar do narrador recriminar a apropriação política da dor do luto, esse é o momento a partir do qual se poderia avaliar a potência efetiva de tais eventos. Para Didi-Huberman (2021, p. 440; 476-479), a potência histórica da lamentação fúnebre diante dos mortos está na exposição pública do impoder, a qual pode se encaminhar para uma declaração de recusas e ser sucedida pela afirmação dos desejos do povo em lágrimas, ou seja, a eficácia do *páthos* do luto estaria em fazer da queixa um apelo. Da perspectiva do autor, no processo dialético entre o abatimento e o sobressalto, entre queixar-se e prestar queixa, realizando um ato de insubordinação, em busca de emancipação, se alcança o sentido ético, antropológico e político da emoção (Ibid., p. 481-482).

Em sua dramaturgia da lamentação, *No Intenso Agora* não se encerra nos espaços dos cortejos fúnebres e velórios públicos das vítimas dos levantes da década de 1960 como “espaços de circulação”, conforme são definidos pela intervenção policial no espaço público, dando a ver por meio das imagens de arquivo sua transformação em “espaços de manifestação” pela ação política, mas negligencia na narração a reconfiguração da “partilha do sensível” operada nesse processo. Conforme a conceituação proposta por Rancière (2014, p. 147), a polícia e a política se referem a duas lógicas opostas de cálculo das partes de uma comunidade e das partes que lhes cabem e, assim, repartem e distribuem o comum e os seus espaços entre os sujeitos, o que corresponde a formas de partilha do sensível. Enquanto a

primeira lógica, exclusivista, opera sobre o corpo social a partir de diferenças de nascimento, de funções, de lugares e de interesses; a segunda, participativa, intervém sobre o visível e o enunciável, perturbando a ordem policial, instaurando no sensível o litígio, ou o dissenso, o qual constitui o seu cerne. Para Rancière,

A manifestação política dá a ver aquilo que não tinha razão de ser visto, ela acolhe um mundo no seio de um outro, por exemplo, o mundo onde a fábrica é um lugar público no mundo onde ela é um lugar privado, o mundo onde os trabalhadores falam, e falam da comunidade, naquele onde eles gritam para exprimir apenas a sua dor. [...] Ela é a construção de um mundo paradoxal que junta dois mundos separados (Ibid., p. 148-149).

Apesar das contradições apontadas entre os comentários do narrador e o que as imagens de arquivo mostram em relação aos enterros, *No Intenso Agora* redimensiona e interpela a questão dos direitos e dos deveres relativos à memória tão sensível para a história contemporânea. O debate público a respeito dos sonhos do passado, das utopias não realizadas e dos futuros soterrados, os quais, conscientemente ou não, integram o presente (PELBART; FERNANDES, 2021), supõe um engajamento ético com o fazer lembrar, em relação ao qual devemos remeter a crítica dirigida ao filme por apresentar uma parte mínima sobre os eventos ocorridos no Brasil no período abordado, quando tantos outros também merecem ser lembrados.

Portanto, como ressalta Paulo de Medeiros (2018), a questão principal de *No Intenso Agora* poderia ser identificada no “apelo a uma sociedade inteira para olhar criticamente para um momento decisivo do seu passado político, a fim de entender melhor os ventos frios do presente e a tempestade que ameaça destruir o futuro.” Considerando as circunstâncias políticas do ano de 2018, referindo-se especialmente aos resultados da eleição presidencial do Brasil, o autor considera a voz do narrador, embora contida, sobretudo como expressão de uma raiva, “uma raiva necessária para obter força para agir agora, em vez de ficar atolado no romance do passado”, o que parece reafirmado pela campanha internacional do documentário, que será apreciada a seguir.

3.2 “O mundo se aproximou do filme”?: circulação festiva e usos do passado

Os filmes apresentam tanto a possibilidade de uma mobilidade interna, no sentido da exploração do espaço por meio dos movimentos de câmera, quanto podem percorrer

distâncias insuspeitas e alcançar públicos variados por meio de sua distribuição e circulação. Desse modo, o cinema tece uma relação ambígua com o espaço, o que o diferencia de algumas formas convencionais de imagens públicas, caracterizadas por serem mais estáticas e/ou estáveis, conforme aponta Santiago Júnior (2016b, p. 246).

Reavaliando o papel dos festivais audiovisuais na constituição do campo cinematográfico, devemos considerá-los importantes espaços sociais de encontro e debate, de aprendizagem e trabalho, de lançamento e publicação, curadoria, distribuição, exibição e recepção, bem como de negociação cultural, política e econômica, inicialmente subestimados na história do cinema. O estudo dos festivais como fenômenos históricos alarga o escopo da história do cinema para além das esferas da produção e da autoria, destacando os processos de distribuição e circulação dos filmes e de seus realizadores. Festivais de grande repercussão internacional, por exemplo, moldam o cânone cinematográfico do cinema mundial pela seleção e reconhecimento de filmes e cineastas, exercendo um papel fundamental na formação de culturas cinematográficas (MAGER, 2021; LEÃO; VALLEJO, 2021, p. 84).

Em seu “remapeamento” da cultura cinematográfica brasileira, Stephanie Dennison (2019, p. 2) apresenta uma concepção ampla do conceito de cultura cinematográfica, instrumentalizando-o para a análise das práticas que moldam o fluxo dos filmes, as quais incluem estratégias de produção, marketing, festivais de cinema, crítica, canais de distribuição e locais de exibição. Assim, em nossa análise de *No Intenso Agora*, com o intuito de considerar o circuito internacional de festivais entre as práticas que ampliam a espessura de sentido do filme e podem estabelecer o seu “funcionamento” (SANTIAGO JR., 2020, p. 48), voltamo-nos mais especificamente para a cultura do documentário. Referimo-nos aqui à expressão proposta por Amir Labaki (2005), tendo em vista a expansão do documentário no Brasil no início do século XXI, período de grande destaque do gênero entre a produção audiovisual brasileira, no qual o autor identifica uma mudança de estatuto da produção documental relacionada à conquista de legitimidade pública “para muito além da esfera eminentemente cinematográfica” (Ibid., p. 13).

Desde o lançamento mundial de *No Intenso Agora* em 2017 na 67ª BERLINALE, o Festival Internacional de Cinema de Berlim, quando foi considerado pela revista *Variety* uma das dez melhores produções exibidas no evento, os debates com a presença do diretor aos quais o documentário deu ensejo naquele ano indicariam como os seus temas foram

interrogados e apropriados a partir das urgências do presente, segundo o cineasta (SALLES, 2017b). Em Paris, por exemplo, no 39º Festival Internacional de Documentários *Cinéma Du Réel*, o foco das discussões após a exibição do documentário teria se voltado, ainda segundo o diretor, para a representação proposta sobre “Maio de 68”, devido à centralidade de tais eventos no imaginário político da esquerda francesa, mobilizando expectativas e demandas distintas por parte de trotskistas, anarquistas, maoístas e stalinistas presentes na plateia.

Por outro lado, quando o documentário foi apresentado no 19º BAFICI – Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires, a principal questão levantada pelos debatedores teria sido o desencanto subsequente às três semanas emblemáticas do Maio francês, que associaram à experiência de seu país com a eleição de Mauricio Macri em 2015, encerrando o “kirchnerismo”, ou “era K”, como foram denominados os doze anos anteriores em que Néstor e Cristina Kirchner ocuparam, sucessivamente, a presidência da Argentina. Na exibição do documentário no 53º Festival Internacional de Cinema de Chicago, o debate teria se desenvolvido no sentido da relação dos levantes de 1968 com o *Occupy Wall Street*, movimento de protestos iniciado em setembro de 2011, em Nova York, contra a desigualdade socioeconômica, a corrupção e a presença do setor financeiro no governo dos Estados Unidos, e que se estendeu por outras cidades do país, alcançando repercussão internacional. Já no 19º Docaviv, o Festival Internacional de Documentários de Tel Aviv, o público teria destacado a sensação de vazio experimentada após o fim das revoltas de 1968, a qual haveriam remetido à sua experiência a partir dos protestos realizados contra a injustiça social e o alto custo de vida em Israel, em 2011, dissipados pela ocupação do espaço político pela direita.

No Brasil, *No Intenso Agora* foi exibido pela primeira vez no 22º Festival Internacional de Documentários *É Tudo Verdade/ It's all true*, no Rio de Janeiro e em São Paulo, o principal festival no país dedicado ao gênero, realizado anualmente desde 1996.⁹² Nessas ocasiões, os paralelos entre o “Maio de 68” francês e os movimentos de protesto de junho de 2013 no país teriam sido a tônica dos debates. Segundo o cineasta, todavia, durante a produção do documentário, já em desenvolvimento desde 2012, ele mesmo não havia vislumbrado a relação entre esses acontecimentos, a qual lhe teria sido proposta pela primeira vez no Festival de Berlim, após a primeira projeção pública do filme, por um brasileiro

⁹² Ao analisar a trajetória do *É Tudo Verdade* no contexto da cinematografia nacional brasileira, Juliana Mager (2021) identifica uma contribuição fundamental do festival para a produção de um cânone do documentário no Brasil, especialmente por meio de suas mostras retrospectivas do documentário brasileiro e das publicações por ele apoiadas, em relação ao qual outros festivais audiovisuais temáticos como o *Fórumdoc.bh*, o *Recine* e o *Cachoeira Doc* oferecem versões alternativas.

presente na plateia. Sendo assim, Salles afirma que tais eventos não “moldaram” o documentário, mas que o processo de sua realização “enformou” seu ponto de vista sobre eles (SALLES, 2018a, p. 212).

Por mais que os relatos do diretor sejam razoáveis, carecemos de fontes da recepção para apurar a tônica dos debates realizados após as sucessivas exibições de *No Intenso Agora* em seu itinerário pelo circuito de festivais internacionais. Todavia, mais importante que a verificação de sua autenticidade, é considerar a narrativa elaborada, ou sustentada por Salles, nas entrevistas que conformam esse discurso em torno de seu diálogo com as urgências do presente (SALLES, 2017b; 2018d) como um tropo para deslocar o sentido do documentário do passado para o presente. A partir dessa operação tropológica, é o próprio diretor o sujeito que estabelece, ou reforça em suas falas na mídia, um paralelo entre os fatos abordados no filme, em especial o “Maio de 68” francês, com eventos políticos mais recentes, como os protestos de junho de 2013, no caso do Brasil, e problematiza a produção a partir das questões da transmissão das experiências coletivas revolucionárias, de seu fracasso e também de seu legado. Salles, nesse sentido, é um dos principais agentes na inserção de seu filme e de seu tema no presente como avaliação de um paradigma político do passado e de sua capacidade de dialogar com o presente.

Ao declarar, por exemplo: “Não é que o filme antecipou o mundo, é que o mundo se aproximou do filme”, Salles (2018d) propõe uma leitura alegórica de *No Intenso Agora*, envolvendo sua recepção por uma expectativa de que o filme ofereça elementos para uma análise histórica comparativa dos movimentos políticos da segunda metade da década de 1960 com o passado recente relativo ao momento de sua estreia, como a conjuntura de 2013 no Brasil. Nesse sentido, concorre para a proposição de uma leitura orientadora do sentido do filme a realização da série *Ruas Rebeldes*, produzida pela VideoFilmes em parceria com o Estúdio Fluxo, dirigida pelo jornalista Bruno Torturra, um dos fundadores da rede de mídia de esquerda *Mídia Ninja*, como um material complementar ao documentário, presente em sua edição em DVD e disponível na íntegra no *YouTube*.

Idealizada como uma série de conversas inspiradas pelo filme de Salles, essa produção reúne um conjunto de entrevistas informais gravadas entre setembro e novembro de 2017 e conduzidas por Torturra seguindo majoritariamente o modelo tradicional das “cabeças falantes”, com pouca intervenção e enquadramento do diretor em cena. Os personagens são pessoas que participaram de algum movimento de protesto pelo mundo na década de 1960,

como Alfredo Sirkis, Cláudio Prado, Fernando Gabeira, Fernando Henrique Cardoso e Rubem César Fernandes, além de Fernando Haddad, que se propõe a interpretá-las, buscando estabelecer paralelos e contrastes entre os acontecimentos que marcaram o ano de 1968 e o cenário político brasileiro contemporâneo, e outros que estiveram presentes nas manifestações de rua de junho de 2013 no Brasil, como Alessandra Orofino, Júlia Mariano, Luiz Eduardo Soares, Miguel Lago e Rebeca Lerer. Em diálogo com *No Intenso Agora*, a série trata de alguns temas que o filme aponta e sugere, citando também outros momentos de grande catarse política da história recente, como as últimas primaveras globais e as chamadas “Jornadas de Junho” no Brasil.

Considerando que *No Intenso Agora* foi lançado um ano antes do cinquentenário de 1968, ou seja, às vésperas de um momento chave de debates e apropriações sociais dessa data, devemos analisar o documentário em relação aos usos públicos da história. Portanto, é necessário atentarmos para os modos como o campo cinematográfico articula padrões e narrativas históricas oriundas de diferentes instâncias de produção de conhecimento histórico, assim como atualiza e desloca as tradições culturais na elaboração de discursos e imagens do passado, para compreendermos os usos do passado na cultura visual cinematográfica, como recomenda Santiago Júnior (2016a, p. 158).

O cinema, em geral, e o documentário, em particular, têm formas próprias às suas linguagens e meios de produção de construir uma visualidade para o passado. No âmbito cultural, esse domínio se tornou fundamental para a formação de uma memória visual do século XX a partir dos modos pelos quais se apropriou do conhecimento histórico e ofereceu à mídia de massas modelos de usos públicos do passado. Assim, as imagens fílmicas, como base material e visual da historicidade moderna, constituíram um campo de disputa, reaberto a cada novo uso do passado que se proponha a reinterpretar suas matrizes.

Detendo-nos na produção de *No Intenso Agora* a partir da montagem com imagens de arquivo, a perspectiva de uso público do passado no documentário como “passado prático” (WHITE, 2018) permite analisar as operações tropológicas realizadas com tais imagens em relação ao seu passado de referência, sobretudo aos eventos políticos de 1968, bem como ao passado recente ou ao presente eleito como seu horizonte de projeção, especialmente a conjuntura brasileira de 2013. A definição de passado prático de Hayden White, elaborada a partir do binômio passado prático/passado histórico estabelecido por Michael Oakeshott, ressignifica um objeto da razão prática expurgado da história na busca de seu estatuto de

ciência para o estudo do passado:

O passado prático é composto por todas aquelas memórias, ilusões, porções de informações errantes, atitudes e valores que o indivíduo ou o grupo convocam das melhores maneiras possíveis para justificar, dignificar, escusar, fazer um alibi ou defender ações a serem tomadas na busca de um certo projeto de vida. Os passados políticos, jurídicos e religiosos raramente podem ser abordados sem algum tipo de ideologia ou *parti pris* de algum tipo. Não há dúvidas de que se pode dizer que tais passados pertencem à história, mas eles raramente são receptivos às técnicas de investigação dos historiadores profissionais. Na medida em que se investe nestes passados menos com o interesse de se estabelecer os fatos de um dado assunto do que em se fornecer a base factual para a realização de um julgamento sobre uma ação no presente, eles próprios não podem ser tratados de acordo com o princípio “primeiro os fatos, depois a interpretação” tão caro aos corações dos historiadores e historiadoras profissionais (WHITE, 2018, p. 16).

Diferentemente do passado histórico, a “versão fantasmagórica do passado construída pelos historiadores profissionais” (Ibid., p. 19), o qual, esvaziado de utilidade prática, não seria capaz de oferecer lições para o presente, é em relação a este que o passado prático é estabelecido, como fonte de ensinamentos aplicáveis ao presente e de justificativas para ações futuras. Entretanto, devemos reavaliar a acepção de passado prático de White, a qual supervaloriza a oposição proposta por Oakshott, como propõe Santiago Júnior a partir da perspectiva da memória cultural de Aleida Assmann:

O passado prático só pode ser acionado por sua presença na memória cultural, ou seja, nas heranças armazenadas em textos, tradições, imagens, ritos, monumentos, celebrações e toda sorte de suportes mnemônicos que funcionam como armazém/arquivo que permite a mobilização de significados (SANTIAGO JR., 2016a, p. 160).

Assim, podemos concluir que *No Intenso Agora* de modo algum antecipou o que aconteceria no Brasil ou em qualquer parte do mundo, tampouco que o mundo se aproximou do filme, como sugeriu Salles. Por outro lado, ressaltamos como o discurso do diretor pode ter operado no sentido de orientar a sua fruição, ao mobilizar as experiências dos movimentos políticos do final da década de 1960 como um passado prático para que o documentário se aproximasse do presente, tornando-o mais “atual”, ou seja, favorecendo o seu diálogo com os acontecimentos em curso ou do passado mais recente. Essa articulação discursiva em torno de *No Intenso Agora*, produzida ou sustentada por seu diretor por meio da mídia, em debates nos festivais e outras ações, esclarece alguns contornos do circuito de funcionamento das imagens do filme, o qual expande sua cartografia afetiva para além do plano intrafílmico ao estabelecer vetores potenciais de reapropriação das memórias de luta do passado na atualidade, tornando

possível seu diálogo com experiências contemporâneas.

Segundo a formulação de Santiago Júnior (2016b, p. 234), a cultura visual cinematográfica constitui “um circuito comunicativo de memória cultural na esfera pública”. As relações entre cinema, espaço público e usos do passado podem ser compreendidas, como propõe o autor, a partir da noção de evento visual, elaborada por Nicholas Mirzoeff para se referir ao tipo de evento que emerge da interação entre signos visualizados, o seu suporte tecnológico e a recepção do espectador, o que quer dizer que um filme pode acionar um evento por meio da interação entre signos, mídia e público (SANTIAGO JR., 2016b, p. 235).

A análise da construção de um evento visual a partir de um filme supõe uma concepção do cinema como instituição ou campo social, a partir da qual é possível mapear o circuito de comunicação do qual a produção faz parte. Assumir essa perspectiva significa ponderar sobre os planos da memória cultural, da produção, da circulação e elaboração de uma cultura de recepção e consumo realizada em redes diversas como imprensa, cineclubes e festivais, entre outras. Desse modo, alinhando-se à perspectiva iconológica de William Mitchell, Santiago Júnior considera que o cinema participa de uma economia do passado ao mobilizar seus ícones públicos (Ibid., p. 247).

Analisando esse mapa expandido do filme, observamos que o lançamento, as sucessivas exibições públicas e a circulação de *No Intenso Agora* produziram um evento visual tanto ao pretender endossar o debate histórico oportunizado pelo cinquentenário de 1968, revisitando as memórias dos levantes e questionando seus mitos, quanto ao propor esse passado abordado como um passado prático para a reflexão sobre os acontecimentos mais recentes ou em curso por onde o filme passasse em sua campanha internacional. Para tanto, é significativo que o documentário recorra a ícones públicos do passado fazendo apelo a marcos monumentais e patrimoniais.

Ao observarmos que o filme mobiliza por meio de imagens de arquivo a trajetória de Cohn-Bendit, por exemplo, personagem ícone do passado tomado como símbolo de sua geração, e também espaços emblemáticos como a Cidade Proibida, na China, o *13th arrondissement* parisiense e o Portão de Brandemburgo, na Alemanha, podemos considerar que sua cartografia é construída a partir de uma visualidade tanto icônica quanto patrimonial. A presença dessas imagens no documentário serve não apenas para favorecer o reconhecimento pelo público dos eventos históricos narrados, como podem ser apropriadas para uma análise comparativa com as urgências políticas do presente, como o faz Medeiros

(2018), de acordo com as circunstâncias de sua recepção. As diversas apropriações a que estão sujeitas indicam o uso dessas imagens como tropos, na medida em que podem ser deslocadas de seu sentido original para dar lugar a outros ícones, monumentos e patrimônios, possibilitando a emergência de cartografias latentes a cada nova aproximação de *No Intenso Agora* ao presente.

3.3 O sepultamento das utopias e a persistência das memórias

Com a realização de *No Intenso Agora*, Salles ingressa em um debate histórico no qual estão em disputa narrativas, imagens e imaginários relativos aos acontecimentos que marcaram os anos finais da década de 1960 pelo mundo, em especial o emblemático ano de 1968, questionando alguns de seus principais mitos e deslocando sentidos cristalizados atribuídos às experiências, memórias, e, sobretudo, imagens visuais desses eventos. Nos comentários tecidos com o recurso da narração *over* sobre as inúmeras imagens de arquivo que compõe o filme, Arlindo Rebechi Júnior identifica um gesto de intervenção do autor que se insere no horizonte próprio de uma “política das imagens”, no sentido em que elas são apropriadas em seu nicho, algumas concebidas originalmente como objetos de culto privado, e restituídas à esfera pública e social com sentido renovado (REBECHI, 2018, p. 174).

Para analisarmos a interpretação histórica elaborada no documentário a partir das imagens de arquivo, devemos, entretanto, considerar a conjunção da narração com a montagem cinematográfica. Nesse sentido, recorreremos novamente ao pensamento de Didi-Huberman, especialmente à sua discussão sobre a relação imaginal, dialética, do *Outrora* com o *Agora*, conforme os conceitos benjaminianos:

O conhecimento histórico só acontece a partir do “agora”, isto é, de um estado de nossa experiência presente de onde emerge, entre o imenso arquivo de textos, imagens ou testemunhos do passado, um momento de memória e de legibilidade que aparece – enunciado capital na concepção de Benjamin – como um *ponto crítico*, um sintoma, um mal-estar na tradição que, até então, oferecia ao passado seu quadro mais ou menos reconhecível (DIDI-HUBERMAN, 2018c, p. 22. Grifo do autor).

Para o autor, o trabalho com imagens que visa a construir sua legibilidade supõe “aceitar a provocação, o não saber, o perigo da imagem, a falha da linguagem” (Ibid., p. 70).

Partindo da discussão do texto seminal de Theodor Adorno, “O ensaio como forma”, sobre o ensaio como escritura e expressão de um pensamento, Didi-Huberman destaca a afinidade do ensaio com a imagem, na medida em que sua produção se dá ao modo de uma montagem de imagens heterogêneas a qual rompe definitivamente com o método cartesiano, através de um método autêntico, experimental e impuro, como o que se observa em *Santiago e No Intenso Agora*.

O autor retoma a concepção de Adorno do ensaio como misto de exegese e crítica, ressaltando seu caráter descontínuo, sua marca de incompletude enquanto forma virtualmente aberta, a modéstia de sua tomada de posição, na medida em que mantém um conflito em suspenso e desmonta as interpretações óbvias das imagens remontando-as através de afinidades insuspeitas. Assim, Didi-Huberman considera que o ensaísta, enquanto coletor e remontador de imagens, “justapõe diferentes paradigmas de legibilidade” (DIDI-HUBERMAN, 2018c, p. 111), reafirmando, na esteira do pensamento do filósofo alemão, que a atualidade do ensaio é a de um anacronismo, ou seja, relaciona-se a “uma certa maneira de *remontar o tempo* na imbricação, na complexidade dos próprios objetos” (Ibid., p. 112. Grifo do autor). Na perspectiva do autor, um “tempo remontado”:

É um tempo recindido, despedaçado, tornado visível no intervalo e na contiguidade de seus fragmentos cuja simples sucessão – quando uma imagem substitui a precedente e a faz desaparecer – nos teria feito esquecer. É um tempo submetido à exegese e à anamnese (DIDI-HUBERMAN, 2018c, p. 156).

Essa concepção temporal, com a qual se confunde a ideia de montagem desenvolvida por Didi-Huberman em sua teoria do anacronismo da imagem, orienta nossa análise de *No Intenso Agora*, visto que o ato de legibilidade, segundo o autor, ao produzir uma fenda no visível, faz com que as imagens tomem posição umas em relação às outras (Ibid., p. 58). Como observou Franco, o modo de fazer cinema de João Moreira Salles mudou sensivelmente ao longo de sua trajetória profissional no meio audiovisual, aproximando-se de formas mais modernas do cinema documental, embora mantenha traços ainda clássicos no modo de narrar. *No Intenso Agora* apresenta uma montagem que Franco classifica como “montagem horizontal”, conforme o conceito elaborado por André Bazin para se referir à prática cinematográfica empreendida por Marker em *Carta da Sibéria*, considerando que neste documentário, semelhantemente à estratégia “do ouvido ao olho”, ou seja, da narração às imagens, identificada no filme do cineasta francês, o texto narrado determina a articulação

dos planos (FRANCO, 2019, p.86).

Assim, o que Franco descreve como a persistência de um “ranço” do documentário clássico ao longo da produção cinematográfica de Salles, presente até em seu documentário mais recente, pode ser considerado como uma tensão entre propostas diversas do cinema documental. Especialmente em *Santiago* e *No Intenso Agora*, os diferentes recursos empregados por Salles os aproximam do documentário ensaístico, como o uso de uma estratégia clássica como a voz *over*. Essa combinação de soluções tradicionais e inovadoras no documentário contemporâneo é identificada por Fernando Seliprandy (2018) como uma dialética entre forma e indeterminação. Inspirado na crítica cultural de Umberto Eco, o historiador concebe a recorrência de figuras estilísticas tradicionais no cinema documental contemporâneo não como expressão da sobrevivência de formas residuais, mas como um recurso fundamental na sua composição, cuja dicotomia extrapola o simples paralelismo estético.

Por outro lado, considerando-se a aproximação de Salles ao documentário ensaístico, especialmente às perspectivas de Marker e Farocki, Franco identifica na sua produção mais recente um cruzamento com o procedimento da “montagem vertical”, concebida como aquela que dá forma ao invisível, ao pensamento, em alusão à montagem intelectual desenvolvida por Eisenstein, como uma estratégia que se utiliza do contato entre as imagens, de seus intervalos e oposições para produzir sua legibilidade em relação com a narração em voz *over* (FRANCO, 2019, p. 105). Se, em certa medida, as imagens fazem alusão às palavras ditas, tornando-se secundárias em relação à voz do narrador, quando ele lança mão de uma suposta autoridade onisciente, percebe-se também uma relativa flexibilidade na interpretação das imagens pela voz narrativa, que busca valorizar sua materialidade discursiva ou metafórica na elaboração do texto narrado, quando se propõe a questionar o que se sabe desses documentos e duvidar até mesmo dos pressupostos do conhecimento construído sobre eles.

Desse modo, podemos compreender como a crítica das imagens de arquivo realizada em *No Intenso Agora*, como parte de uma cultura visual historicamente celebrada, e por muitas das imagens presentes no filme aludirem a temas tradicionalmente idealizados e ainda sensíveis para grupos sociais e atores políticos saudosos da década de 1960, provocou reações diversas. Como veremos a seguir, os modos como o filme repercutiu exemplificam usos e abusos políticos de tais imagens na construção social narrativa e simbólica da memória histórica dos fatos aos quais se referem.

De modo geral, percebemos que as reações apresentadas a *No Intenso Agora*, tanto por parte da crítica especializada quanto por acadêmicos, se opõem aos comentários realizados pela narração sobre as mitologias das revoltas, imagens, ícones, símbolos e personagens de 1968, os quais tendem a conformar uma memória unívoca e uma narrativa histórica saudosa do período no imaginário social, uma vez que o documentário propõe uma rememoração não comemorativa, mas analítica dos eventos que aborda. Nesse sentido, os críticos, em sua maioria, voltaram-se principalmente contra a afirmação de um ponto de vista pessoal para a análise das experiências históricas abordadas e condenaram o lugar social do cineasta, com o argumento de que o balanço dos ganhos das revoltas por esse viés estaria sempre aquém de suas conquistas efetivas, expressando um ressentimento em grande parte devido ao filme contrariar expectativas de uma tematização celebrativa dos levantes de 1968, considerando-se a proximidade do seu cinquentenário à época de lançamento do documentário.

Neste ponto, nossa análise de *No Intenso Agora* se encaminha do “espaço da realização” para “o espaço da leitura” ou “espaço da recepção fílmica”, nos termos de Mahomed Bamba (2012, p. 253), o qual pode ser compreendido como a dimensão em que a fruição dá lugar à elaboração de interpretações e análises críticas das produções culturais. Ampliando a noção proposta pelo autor, propomos contemplar no espaço da recepção desde o “espectador concreto” (MASCARELLO, 2001, p. 9), aquele que produz e atribui sentidos para o filme a partir de sua relação dialógica com a obra e seu contexto histórico, passando pela chamada audiência especializada, até os festivais, circuitos de exibição comerciais e alternativos, cineclubes e publicações em veículos de comunicação de diferentes mídias. Como espaço de interação do público espectador com os filmes, o espaço da recepção fílmica se caracteriza também como espaço de dissenso, de emergência de conflitos e de gestão de perspectivas heterogêneas, cuja disputa pode dar lugar à sedimentação de um discurso sobre a obra.

Consideramos como audiência especializada uma crítica cinematográfica de composição heterogênea, abrangendo críticos profissionais, pesquisadores acadêmicos e realizadores no campo do audiovisual. Não negligenciamos, todavia, o fato de que suas interpretações apresentam níveis de aprofundamento e formas de abordagem variadas, tendo em vista a lógica dos veículos de comunicação em que foram publicadas e suas condições de produção. Como apontam Magalhães e Silva:

A escrita logo após a especção, durante o lançamento, em uma sessão coletiva, por vezes, em única exibição nos festivais, difere em condições de

realizar uma leitura mais densa, tempo de reflexão e distanciamento em relação ao objeto fílmico analisado, de uma crítica escrita a partir do material já em DVD, com a possibilidade de rever trechos que o crítico considere importantes, congelar a imagem, ter acesso a extras e a diversas visões já em circulação sobre o documentário (MAGALHÃES; SILVA, 2015, p. 7-8).

Assim, voltamo-nos para a audiência especializada com o objetivo de identificar leituras críticas que transpõe o plano da simples adjetivação do filme e desenvolvem análises conceituais a partir de sua produção. Baseando-nos na função da crítica de cinema conforme discutida por Bazin (1991, p. 7), consideramos o conjunto dos comentários críticos dirigidos a *No Intenso Agora* que pudemos reunir como um espaço no qual se prolongou, sobretudo, o impacto negativo do filme.

Na crítica de Diego Franco, atento a aspectos da materialidade discursiva da voz do narrador, como suas pausas, entonações e o seu timbre, e tendo em vista que o argumento proposto no documentário é performado tanto pela montagem das imagens de arquivo, quanto pelo texto lido em voz *over* em um “jogo de sedução” do espectador, o ponto de vista da narração é considerado como conservador e, ainda, fatalista, visto que reduziria o potencial emancipatório dos movimentos políticos abordados e enfraqueceria a radicalidade dos acontecimentos de 1968. O autor afirma que o filme “planta flores sobre um monumento histórico morto” (FRANCO, 2019, p. 43), ao invés de retomar a potência do acontecimento, ao restringir a duração temporal dos eventos e seu alcance geográfico, bem como ao empreender uma leitura biográfica dos eventos ocorridos na França em maio de 1968. Nesse ponto, a crítica se volta para a personalização dos eventos franceses na figura de Daniel Cohn-Bendit, como se se tratasse de agitações de jovens idealistas, o que ele compreende como uma “tática de confiscação”, pela qual se deslegitima um agenciamento coletivo enfatizando as trajetórias pessoais de seus protagonistas, além de desqualificar sua agenda feminista. Em sua análise, enfim, o documentário de Salles articula uma narrativa em grande parte alinhada aos discursos oficiais sobre o Maio francês (Ibid., p. 47-48).

A ideia do filme como sepultamento também está presente na avaliação de Cezar Migliorin sobre a montagem realizada com imagens de arquivo. O pesquisador considera que a atitude interpretativa do documentário domestica muitas imagens e que o sentido da obra esvazia a história, negando os eventos de 1968 enquanto acontecimentos que tiveram consequências subjetivas que ressoam no presente e que promoveram a crise das formas sensíveis e nos modos de compreender a sociedade. Migliorin critica a ênfase da narração na

derrota das revoltas, entre os efeitos por elas produzidos, como se ela usasse “a régua dos inimigos de maio de 68” para mensurar seu saldo (MILGIORIN, 2018, p. 180). O argumento de que o lugar social do cineasta deforma seu ponto de vista sobre esses acontecimentos também é apresentado pelo autor para criticar as análises elaboradas no filme, esboçando uma comparação com o documentário anterior de Salles, *Santiago*:

Ser parte da altíssima elite brasileira é um lugar que João Moreira Salles leva para seus filmes como uma luta, como uma herança que não se vive sem tensão: o mordomo, a casa, a vida no exterior, o mundo das artes. Em “No intenso agora” esse lugar de classe está presente não apenas como tema, mas na forma de construir o argumento para entender o evento. Antes de se perguntar sobre os efeitos da circulação de um slogan – “Sob os paralelepípedos, a praia” - ele pergunta a origem. Diga-me de onde vens e te direi o que podes (MIGLIORIN, 2018, p. 183).

Para Migliorin, *No Intenso Agora* adere à “voz dos conservadores” em sua análise dos eventos políticos que marcaram o final da década de 1960. O autor considera ainda que a narração do filme adere à lógica midiática responsável por confundir a imagem dos eventos ocorridos em Paris à *persona* de Daniel Cohn-Bendit, ignorando a premissa dos próprios movimentos de negar qualquer liderança em defesa de uma forma de representação horizontal, de modo a reduzir sua dimensão coletiva à individualidade de uma pessoa e apontar suas contradições como representativas de toda uma geração.

Um viés conservador na montagem de *No Intenso Agora* é igualmente identificado por Ana Paula Pacheco, que considera o filme de Salles uma produção de baixa densidade política, de tonalidade emocional lamentosa, melancólica. De sua perspectiva, o documentário estabelece um “paralelo inverossímil” entre as impressões de viagem de Elisa à China e as experiências revolucionárias de 1968, apresentando “uma tese contrária à agitação política” a partir de uma montagem farsesca das imagens de arquivo (PACHECO, 2020, p. 281-282). A pesquisadora também associa o ponto de vista expresso pela narração ao lugar social do diretor, descrito como herdeiro e grande acionista do capital financeiro: “um legatário da tradicional família brasileira, assistencialista no campo da cultura, esteticamente ‘sensível’ e, nos últimos tempos, afeita a um certo progressismo” (Ibid., p. 285). Essa identificação justificaria o compartilhamento pelo filme da leitura vencedora dos acontecimentos relativos ao ano de 1968, empenhando-se em uma militância antirrebelde, e a apresentação de uma visão histórica conciliatória, contrária à transformação do *status quo*.

Focalizando o comentário do narrador de *No Intenso Agora* sobre a presença da

empregada negra no filme amador brasileiro inserido no documentário, sobre o qual nos deteremos no capítulo 4, Pablo Gonçalo identifica na perspectiva do filme de Salles uma “estética do acanhamento”, em alusão ao conceito de “radicalismo acanhado” elaborado por Raul Arthuso para se referir a parte do chamado “novíssimo cinema brasileiro”. No panorama crítico do jovem cinema brasileiro independente analisado por Arthuso do ponto de vista de uma interação entre a sensibilidade do criador-narrador e um mundo em crise, “os filmes desembocam num radicalismo acanhado, pronto a explodir o mundo [...], mas sem força para romper o lastro melancólico da estética”, afirma o pesquisador (ARTHUSO, 2016, p. 21).

De acordo com ele, essa ruptura se produz no cinema de autor contemporâneo não através do confronto direto com as formas estéticas, mas por meio da radicalização da voz em primeira pessoa. Com esse recurso, o artista pode manifestar seus desejos, aprofundando sua própria necessidade de expressão pessoal, de modo que a melancolia presente em muitos expoentes do “novíssimo cinema brasileiro” encontraria uma fórmula adequada no aforismo: “ao invés da contestação, a sujeição intimista da política de seu tempo, sob o verniz criativo das novas propostas estéticas alinhavadas com o espírito individualista, anti-discursivo, fragmentado e fluido do momento” (ARTHUSO, 2016, p.78).

Desse ponto de vista, Gonçalo, assim como parte da crítica brasileira, destaca a “posição elitista” e “pouco compromissada” de Salles em *No Intenso Agora*. O crítico compara o realizador a intelectuais e artistas historicamente associados a uma visão aristocrática da história, a partir da qual ele apresentaria uma “tendência derrotista” na narração do documentário, a desdenhar da potente dinâmica caótica dos eventos históricos de 1968, contentando-se em “encastelar-se em solitários murmúrios”. Aliás, para Arthuso (2016, p. 106), o signo do fracasso é a imagem categórica do “radicalismo acanhado” do cinema brasileiro recente.

Já para o historiador Gabriel Ferreira Zacarias, o dito prejuízo para os levantes de 1968 produzido na interpretação das imagens de arquivo que constituem o documentário de Salles se deveria ao seu condicionamento pelo luto não elaborado da perda de sua mãe. Para o autor, o trabalho lutuoso de Salles constitui a “força mestra do filme”, a partir da qual ele deixa entrever apenas uma “melancolia inerte” nesses acontecimentos históricos, esvaziando-os de sua potência política. Segundo Zacarias (2019), “reduzida à explicação do suicídio, a intensidade do agora passado perde sua força de atualização no presente. Invertendo a

concepção benjaminiana, a revolta torna-se explicação da melancolia, quando poderia ser o seu contrário”.

A presença da melancolia no documentário também é ressaltada por Luiz Osório, especialmente no tom da narração, que ele descreve de maneira lírica “como um perfume suave exalado pelas imagens e pelas palavras. Mais pelas palavras, ou melhor, pelo ritmo da voz, do que pelas imagens” (OSÓRIO, 2018, p. 327). Para o autor, além da distância temporal que separa o cineasta das imagens de arquivo analisadas, sua intensidade seria reduzida por um esforço “de não se deixar contaminar pelo excesso” das imagens, o que não quer dizer que a narração pretenda alcançar uma neutralidade objetiva, mas que recusaria uma “pulsção” e uma “velocidade de encadeamento” própria das imagens. A essa tensão entre a fluência cadenciada das palavras e a intensidade das imagens ele atribui um “descompasso” entre as temporalidades agenciadas pela voz *over*, “como se a intensa paleta emocional do passado (pelas imagens) ficasse monocromática no presente (pela narração)” (Ibid., p. 328).

Para Mariana Junqueira da Silva, o efeito de sentido mais evidente na enunciação do documentário também é a melancolia. Do ponto de vista da autora, o documentário faz um uso impertinente das imagens de arquivo de 1968, o qual não faria jus ao seu potencial político disruptivo, e realiza uma “inversão de perspectiva” em relação à abordagem que ela julga ser apropriada às imagens em questão, de modo que “tais fragmentos são postos a serviço da construção autocentrada de um *eu* que se impõe gradativamente através das imagens e sons de outrem: uma radicalização egológica que torna inviável a emergência de qualquer sujeito coletivo” (SILVA, 2019, p. 19. Grifo da autora).

A crítica ao tom melancólico da voz narrativa do documentário aparece igualmente na análise de Patrick Pessoa, também relacionada ao lugar social privilegiado ocupado pelo cineasta. Em sua análise atenta ao presente (fins de 2018, no Brasil), o autor afirma que “a melancolia exalada por *No intenso agora* seria bem mais digerível se vivêssemos em um momento menos sombrio. Ser melancólico, e o já citado Brás Cubas não me deixa mentir, sempre foi uma prerrogativa dos poderosos” (PESSOA, 2018, p. 340).

Em um esforço de descrever mais precisamente o sentimento que predomina no documentário de Salles, Imaculada Kangussu (2018, p. 317) o define como “um filme melancólico sobre a alegria”. Desse modo, a autora endossa a perspectiva da narração, segundo a qual *No Intenso Agora* se trata, afinal, de um filme a respeito da alegria.

Lembremos, por exemplo, das cenas alegres de uma festa de casamento do filme tcheco que compõem uma de suas primeiras sequências e da leitura que o narrador faz de um trecho de um texto escrito pelo jovem Cohn-Bendit, quando ele dizia lutar pela transformação da sociedade e pela destruição do regime vigente na França de 1968, no qual defendia que “ter uma identidade antiautoritária significa introduzir o prazer na vida cotidiana”. A essa afirmação a voz *over* acrescenta que são também necessárias a alegria e a felicidade.

Todavia, o uso do termo melancolia por muitos críticos de *No Intenso Agora* é considerado na análise de Ivonete Pinto como impreciso. Para descrever o sentimento que move o documentário “para além das motivações pessoais de seu autor”, a autora sugere a expressão russa *toská*, a qual foi definida por Vladimir Nabokov como “a dor indistinta da alma [...] uma vaga ansiedade, nostalgia, saudade amorosa” (PINTO, 2017, p. 173). A análise da autora se destaca por situar a melancolia em um amplo espectro sentimental, no qual ela se avizinha a sentimentos como ansiedade, nostalgia e saudade.

A partir da descrição freudiana da melancolia como um estado patológico relativo à perda de um objeto, o qual desvia o indivíduo de sua conduta usual, identificamos o narrador de *No Intenso Agora* como um sujeito enlutado, pois o luto, diferentemente do sentimento melancólico, se trata de um afeto normal. Como “reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc.” (FREUD, 2010, p. 128), o luto se relaciona com a saudade, enquanto ferida aberta por uma perda não pacificada, como vimos anteriormente. Desse modo, consideramos a narração do documentário de Salles como expressão não de melancolia, mas de uma saudade, mais especificamente de uma saudade do futuro, ou melhor, dos ideais de futuro cultivados no passado, das utopias revolucionárias nutridas nos diversos eventos ocorridos no final da década de 1960 abordados no filme.

Trata-se também de uma saudade relativa à intensidade experimentada nesses eventos, à efusão, alegria ou felicidade narradas pelos atores sociais que participaram dos acontecimentos aos quais *No Intenso Agora* remete. No filme, a felicidade é concebida como uma categoria ética e política. Durante as três semanas de intensa mobilização estudantil e operária que marcaram “Maio de 68”, “cada segundo adquiriu a espessura da eternidade”, diz o narrador, durante uma leitura das memórias de estudantes que viveram essa experiência. Do ponto de vista da narração, tais momentos assumiram grande relevância histórica, constituindo o ponto alto da vida de jovens como Cohn-Bendit, supondo-se, de modo

saudoso, que a felicidade que esses instantes lhes proporcionaram dificilmente teria sido experimentada por eles uma vez mais. Para o cineasta, o ano de 1968 simboliza “o momento em que a ideia de felicidade é reivindicada no espaço público, de uma forma incondicional, intransigente, espontânea”, sentimento o qual ele espera que sua mãe tenha experimentado (SALLES, 2019).

Assim, identificamos a predominância de um tom saudoso em *No Intenso Agora*, de uma saudade relativa a momentos de intensa alegria, ou felicidade, experimentada no passado, como nos eventos políticos que marcaram os anos finais da década de 1960 em diferentes partes do mundo, nos quais se nutria grandes expectativas em relação ao futuro. Segundo o diretor (SALLES, 2018d), inicialmente seu filme se chamaria *Felicidade*, mas seu título foi alterado a partir da leitura de *Um outro amor* (2014), o segundo volume da série *Minha Luta*, do escritor norueguês Karl Ove Knausgård, quando Salles se sentiu inspirado pelo uso da expressão “naquele intenso agora” pelo autor em sua descrição da presença intensa de um personagem no “aqui e agora”, referindo-se a um cultivo do instante presente. Para Salles, sua escolha final para o título do documentário apresenta uma ambiguidade significativa, uma vez que o termo “agora” compreende múltiplas temporalidades, remetendo à experiência de um presente intenso, oceânico, como o experimentado pelos seus personagens, como Elisa, em seu contato com a Revolução Cultural Chinesa, e pelos atores sociais nos levantes de 1968; o qual também poderia remeter a experiências do presente de seus espectadores.

Podemos perceber nesse comentário de Salles sobre o título do filme mais um argumento retórico no sentido de aproximá-lo do presente de seu espectador. Diante desse esforço do diretor e das críticas a respeito da produção, direcionamos ao filme o questionamento lançado por Jeanne-Marie Gagnebin a partir da reflexão agostiniana sobre tempo e memória nas *Confissões*: “como conseguir [...] uma compreensão diferenciada, inventiva da temporalidade – e da história! – humana em suas diversas intensidades?” (GAGNEBIN, 2005, p. 78-79). Um caminho possível talvez possa ser vislumbrando abordando-o em sua amplitude intensiva, tendo em vista as polaridades que condensam as experiências emocionais apreciadas no documentário, como fulgurância e arrefecimento, exaltação súbita e letargia (RODRIGUES, 2020, p. 250).

Em entrevista concedida ao jornal *O Povo*, Salles comparou as experiências históricas dos eventos políticos do final da década de 1960 com o acontecimento narrado em um poema de Carlos Drummond de Andrade, no qual o poeta mineiro descreve um encontro epifânico,

de um eu-lírico em busca de si mesmo, com “a máquina do mundo” (SALLES, 2018d).⁹³ Demonstrando certa saudade da utopia revolucionária, o cineasta ponderou que a experiência excepcional de ver a máquina aberta corresponderia aos grandes momentos históricos em que o presente se abre a infinitas possibilidades de transformação e os indivíduos são envolvidos por um sentimento oceânico que alimenta o engajamento político, e cuja energia, quando se dissipa, deixa na memória a lembrança de uma experiência quase mística e da solidariedade com uma causa monumental. Essa aproximação pode se tornar incoerente, todavia, considerando-se o fato de que, no poema, o eu-lírico voluntariamente recusa o apelo maravilhoso da majestosa máquina para que adentrasse seu reino augusto, desdenhando de sua oferta, enquanto a juventude amotinada dos anos 1960 assistiu com pesar ao desvanecimento de suas utopias.

Assim, podemos concordar com Isabel Mateus (2018), segundo a qual *No Intenso Agora* “tem menos de exercício nostálgico do que desejo de releitura, de reencontro com o passado e de interrogação serena de um drama familiar”. Refletindo sobre o ponto de vista do filme a respeito dos eventos históricos abordados, observamos que, de modo geral, o narrador os apresenta como abortados em seu próprio decurso, julgando-os derrotados, enquanto os reconstrói com o recurso às imagens de arquivo. Mas ao invés de derrotista, o argumento elaborado na articulação da montagem das imagens de arquivo com a sobreposição da narração *over* é de que não há futuro redentor, sendo necessário encarar o legado das lutas do passado e construir possibilidades para o futuro com as sobrevivências do passado, seus restos e ruínas. Assim, ao propor novas formas de ver e discutir o passado e a memória de acontecimentos políticos do final da década de 1960, o documentário expressa a potência do gênero na produção de histórias públicas como articulador de narrativas sobre o passado no debate social e político da esfera pública contemporânea.

A definição do papel das imagens de arquivo em um filme, por exemplo, possibilita compreender como, ao incorporá-las, a produção se associa a uma tradição e pode ser capturada por ela, afirma Santiago Júnior (2020, p. 41). Entre as sequências finais de *No Intenso Agora*, há a repetição de um plano mudo do filme de William Klein, *Noites longas e manhãs breves*, que mostra uma jovem francesa na Sorbonne, ao telefone, consolando a mãe de um jovem que havia saído de casa para participar das manifestações estudantis (Imagem 60).

⁹³ O poema *A Máquina do Mundo* integra o livro *Claro Enigma*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado pela primeira vez em 1951.

Sobre essa imagem congelada do belo sorriso da jovem confiante e entusiasmada olhando diretamente para a câmera, a qual o cineasta pretendia transformar em cartaz de *No Intenso Agora*, a banda sonora do filme sobrepõe os versos “sou nova para morrer e levar rosas vermelhas”, do fado *Não Quero Rosas Vermelhas*, interpretado por Alice Maria. Além de associar duas figuras representativas da forte presença da alteridade expressa pelo feminino no documentário, a exibição desse plano promove uma rima visual com o sorriso de Noriko, personagem de Setsuko Hara em *Viagem a Tóquio*, reproduzido ao final de *Santiago* (vide a imagem 22, p. 82). Remetendo ao uso retórico da citação realizada no documentário anterior de Salles, a exibição dessa imagem em *No Intenso Agora* sugere a possibilidade de superação da melancolia diante da falta de sentido da vida experimentada com o ocaso das utopias revolucionárias ao final da década de 1960 por meio de uma atitude resignada, característica dos personagens de Ozu. Tal como em *Santiago*, a escolha desse plano evidencia um ato cinéfilo de encerrar o filme recorrendo a uma imagem da tradição cinematográfica, cuja alteridade é destacada pela narração.



Imagem 60. Fotograma de *Noites longas e manhãs breves* (William Klein, 1978). Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).

Refletindo com Shaviro (2015) sobre as imagens como eventos que permitem ao aparato cinematográfico multiplicar linhas de fuga, podemos analisar o documentário em termos de uma retomada das aberturas de possibilidade de futuro representadas pelos movimentos políticos abordados e de crítica ao seu fechamento nos anos que se seguiram a esses acontecimentos. Em vez de recair no viés da nostalgia e/ou da melancolia conservadoras, retomemos a metáfora da “máquina do mundo” do poema de Drummond, indicativa dos momentos de abertura e de fechamento de brechas no presente para identificá-las na cartografia de *No Intenso Agora*.

O documentário de Salles apresenta uma narração marcada pelo tom soturno da voz *over* de seu diretor, mesmo quando se detém sobre imagens de arquivo de momentos alegres e de agitação política, além de constituir uma narrativa masculina que promove, por um lado, um protagonismo primordialmente masculino nos movimentos políticos do final da década de 1960, e, por outro, um apagamento da militância feminina, concedendo-lhes uma abordagem diminuta, e, por vezes, problemática. Mas também, de modo ensaístico, propõe um debate sobre história e memória, ao questionar a memória histórica da chamada “geração de 68” por meio da desmistificação de ícones da cultura visual e do imaginário revolucionário⁹⁴ associados a ela, sem proferir vereditos sobre o passado nem apontar soluções para o presente ou futuro.

Ao realçar a potência de alteridade singular das imagens, enquanto documentário ensaístico, *No Intenso Agora* confronta a imaginação e a compreensão históricas a partir do mosaico construído com imagens de arquivo carregadas de afeto, ampliando as possibilidades de enunciação da memória. Por meio dos procedimentos estéticos, éticos e políticos desenvolvidos na montagem cinematográfica com imagens de arquivo, o filme constrói uma cartografia do circuito dos afetos revolucionários, geradores de relações e encontros, apesar da heterogeneidade espaço-temporal dos eventos, propondo uma legibilidade histórica a partir da visibilidade de suas imagens.

“Visto que não se trata somente de *ver*, mas de *saber*”, como diz Didi-Huberman, (2018c, p. 19. Grifos do autor), em *No Intenso Agora*, como em *Santiago*, destaca-se a dupla tarefa apontada pelo autor de tornar as imagens de arquivo legíveis tornando visível sua própria construção. Em ambas as produções de Salles, além da montagem das imagens de arquivo produzir para elas uma legibilidade, apresenta-se a questão da cognoscibilidade de fenômenos históricos do passado, atravessando fronteiras entre o documentário e a ficção, bem como entre o cinema e outras mídias, ao relativizar discursos históricos sedimentados e propor interpretações alternativas, por meio de operações de apropriação e deslocamento de imagens e tropos visuais.

Nessa tomada de posição, para retomar a expressão de Didi-Huberman (2018c), de *Santiago*, como de *No Intenso Agora*, em relação ao passado trazido à tona e às imagens de arquivo mobilizadas em cada produção, se encena uma “atitude historiadora”, conforme o

⁹⁴ Compreendemos “imaginário revolucionário” a partir da concepção psicanalítica sobre as formações imaginárias, destacando a dimensão política de sua relação estrutural com a realidade. Cf. NUNES JR., FERREIRA, 2020.

termo cunhado por Mauad. Segundo a autora,

Assumimos uma atitude historiadora ao desnaturalizar a imagem, colocá-la em perspectiva no tempo e no espaço e, assim, dimensionar a sua historicidade. Ao mesmo tempo, procuramos deslocar o olhar em relação ao objeto que nos mira e mudar a perspectiva de quem vê e do que é visto (MAUAD, 2020, p. 23).

Portanto, identificamos em ambos os filmes de Salles os princípios de uma proposta de escritura fílmica e de leitura da história, como propõe Michèle Lagny (2000, p. 19). A partir de seus recursos narrativos e discursivos relacionados à montagem, os documentários “participa[m] da invenção de uma forma de história audiovisual, construindo relatos e análises históricas”, mesmo se referindo a momentos cuja memória ainda pode estar viva entre seus espectadores (LAGNY, 2012, p. 30).

Na análise de *No Intenso Agora*, em especial, esse aspecto se torna significativo na medida em que eventos da década de 1960, como “Maio de 68”, são marcos que ainda reverberam na memória de segmentos sociais e geracionais, mas também se relacionam à atualidade dos diálogos e disputas sobre os usos do passado na arena pública, uma vez que em nossa sociedade, saturada midiaticamente, podemos notar a proeminência do fenômeno das pós-memórias. Esse termo, proposto por Marianne Hirsch para denominar o processo de transmissão de traumas de guerra e de genocídios a sujeitos que não viveram tais experiências ou não tinham compreensão delas à época em que ocorreram, é utilizado por Robin para se referir às criações artísticas contemporâneas, de modo geral, que expressam as diferentes modalidades de presença de passados que não passam. De acordo com a autora, essas obras “constituem *um espaço transicional* no qual esse passado é revivido, ‘reexperimentado’, e no qual essa nova representação permite não mais ficar fascinado, alucinado por ele, mas dele fazer parte na consciência do distanciamento” (ROBIN, 2016, p. 315. Grifo nosso).

Em nossa análise de *No Intenso Agora*, podemos observar como sua cartografia afetiva oferece um espaço transicional, como diz a autora, para a rememoração dos eventos políticos do final da década de 1960, através da qual o documentário expressa saudade do futuro, do horizonte sonhado, de se ter expectativas de um futuro imaginado como alternativa ao presente. Ao tentar desmistificar as utopias associadas aos levantes franceses de 1968, por exemplo, o filme revela um tom de decepção com um passado que se mostrou incapaz de gerar o futuro que era desejado na época. Todavia, diante do futuro realizado, a produção torna o passado estranho de novo, em vez de familiar. Especialmente se considerarmos o

substrato lutuoso da conjuntura brasileira à época do seu lançamento no Brasil, o período posterior ao impeachment de Dilma Rousseff, com a derrota de um projeto político democrático e inclusivo e a chegada do bloco conservador, o chamado “centrão”, ao governo federal, a perspectiva predominante na sociedade diante do fracasso das lutas sociais projetava-se no passado como um conhecimento a posteriori a informar a avaliação dos acontecimentos abordados em *No Intenso Agora*.

Na operação de rememoração do passado desenvolvida em *No Intenso Agora*, também se expressam as dimensões ética e política da memória e o seu compromisso com a ação no presente. Ao refletir sobre essas características da memória em sua relação com o presente contemporâneo, Seixas afirma que

o sonhar coletivo e individual sem o qual não há ação possível, o lançar-se coletivamente em direção a um futuro representado como “melhor” investir-se-iam não mais nas utopias históricas, mas valer-se-iam da memória para projetar-se e atar passado e futuro (SEIXAS, 2004, p. 55).

Assim, se para o escritor espanhol Josep Ramoneda (2000), o ano de 1968 marca uma grande crise da paixão política, identificada às ideologias utópicas revolucionárias, as quais veriam seu fim com a queda do muro de Berlim em 1989, consideramos a partir da análise de *No Intenso Agora* que em seu lugar as memórias seriam capazes de indicar os lugares de realização histórica. Essa ideia corrobora a hipótese de Seixas (2004), tendo em vista que a memória compartilha com a utopia a dimensão de futuro e a designação de lugares, ou de heterotopias, poderíamos dizer. As memórias das lutas do passado, agenciadas pela montagem de imagens de arquivo realizada no documentário, podem, assim, sugerir como redesenhar as configurações do visível, do dizível e do pensável, dando ensejo à construção de uma nova paisagem do possível (RANCIÈRE, 2017, p. 100).

Capítulo 4 – “Mármore contra fogo”: uma cartografia dos corpos nos filmes-ensaio de Salles

Como vimos, o documentário *Santiago*, produzido com as imagens de arquivo de um projeto iniciado por João Moreira Salles em 1992, apresenta uma cartografia afetiva em imagens cinematográficas dos diferentes espaços físicos da “casa da Gávea”, residência na qual o cineasta carioca morou com sua família durante sua infância e juventude, e do apartamento de Santiago no Leblon, antigo mordomo da família, o qual ele procurou para gravar entrevistas. Além disso, o filme engendra uma cartografia dos corpos de seus personagens humanos, notadamente Salles e Santiago, diretor e personagem, a qual trataremos agora para o primeiro plano da análise fílmica. De modo semelhante, voltaremos o foco da discussão para os corpos insurgentes apresentados em *No Intenso Agora*, em uma análise das relações propostas entre os corpos políticos e os espaços urbanos de cidades onde ocorreram levantes na segunda metade do século XX, com especial atenção para os gestos enquadrados nas imagens de arquivos incorporadas ao filme, identificando as cartografias desenhadas a partir da superfície desses corpos.

A partir da expressão proposta por Certeau de “ficções de corpos”, a qual chama a atenção para a produção das representações corporais, nos deteremos a seguir sobre as relações entre corpo e cinema nos filmes-ensaio de João Moreira Salles aqui analisados. As primeiras experiências e produções cinematográficas tiveram íntimas relações com interesses do Estado e do Exército na pesquisa científica sobre o movimento e na indústria militar, bem como na vigilância e na rentabilização dos corpos, como identificou Elsaesser (2018, p. 12-13). Considerando o cinema como um dispositivo tecnológico heterogêneo, o autor o situa como parte da genealogia de saberes e discursos fundamentais para a constituição da sociedade de controle, o que também é ressaltado por Shaviro (2015), ao analisar as relações intrínsecas entre o que denomina como o aparelho cinematográfico e o corpóreo.

O aparelho cinematográfico é descrito por Shaviro como uma nova forma de corporificação, ou seja, “uma tecnologia para conter e controlar corpos, mas também para afirmá-los, perpetuá-los e multiplicá-los, ao agarrá-los no terrível e misterioso imediatismo de suas imagens” (SHAVIRO, 2015, p. 295). Em sua abordagem da espetatorialidade das imagens do corpo no cinema, ou da corporeidade nas telas e das telas, o autor desenvolve uma

estética da intensidade do corpo, considerando o corpo cinematográfico não como mero objeto de representação, mas como “uma zona de intensidade afetiva, um ponto de ancoragem para a articulação de paixões e desejos, uma área de contínua luta política” (Ibid., p. 307). Dessa perspectiva sobre o corpo como espaço de tensão e disputas, nos interessa saber como se dão as relações entre corpos, afetos e política nos documentários de Salles.

Inscrevendo o cinema em uma continuidade histórica da cultura espetacular dos corpos na *Belle Époque* e do artifício da indústria cinematográfica dos estúdios hollywoodianos, Baecque (2009, p. 488) afirma que “o cinema se desenvolveu em boa parte em torno da relação que liga um diretor de cinema a um corpo exposto”. Desde a elaboração da política dos autores, a aparição do corpo dos cineastas em seus filmes é vista como a assinatura do autor, marca de sua autenticidade e personalidade (Ibid, p. 501). Em *Santiago*, podemos considerar que a exposição do corpo do diretor, pela primeira vez em suas produções, se relaciona ao início da construção de uma *persona* associada a uma ideia de autoria, ainda que ele se exponha de maneira furtiva, utilizando a voz de seu irmão na narração, em uma única imagem produzida durante a entrevista com Santiago, na sala de seu apartamento, de costas para a câmera (vide a Imagem 25, p. 90). Em seu filme seguinte, *No Intenso Agora*, prolongando o jogo de sua exposição/ocultamento, o diretor usa a própria voz na narração, mas continua sem identificar-se entre seus irmãos nas imagens de arquivo de sua infância.

Por outro lado, se o corpo do autor tem inscrição velada nessas imagens, é interessante observar a apresentação dos corpos subalternos, inscritos no cinema de Salles como objetos dados ao olhar. Como aponta Donna Haraway (2009, p. 96), “os corpos são mapas de poder e identidade”. Voltemo-nos, então, para os personagens subalternos das imagens de arquivo presentes em seus filmes, com especial destaque para a exposição de seus corpos entre as cartografias produzidas, ou seja, para suas cartografias anatômicas. Das imagens de trabalhadores, entre empregados domésticos e operários, até os registros visuais dos lançadores de pedras dos protestos da década de 1960, os corpos adquirem importância fundamental nas narrativas elaboradas em *Santiago* e *No Intenso Agora*, como espaços de inscrição da história, de produção de memórias e de atravessamento de afetos cujos sentidos por vezes extrapolam os discursos articulados nos documentários sob análise.

4.1 O olhar patronal sobre corpos subalternos

“Por trás dos quadros pintados em sua homenagem, há o sonho, a glória perdida dos quadros que eles não pintaram e que, sabem, estão condenados a nunca pintar” (RANCIÈRE, 1988, p. 19). Neste trecho de *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário* (1988), Jacques Rancière dirige uma crítica à tradicional hierarquia que subordina os trabalhadores manuais aos intelectuais, referindo-se àqueles como objetos de uma equivalente soberania do olhar, a qual confere aos proletários um lugar subalterno também no mundo das imagens. Desse modo, ao longo dos séculos, a história da arte ocidental considerou os proletários como modelos passivos da arte produzida por representantes de outras classes sociais, visto serem excluídos do acesso ao domínio das práticas artísticas, o que soma à alienação social outro tipo de alienação que os faz “sofrer menos pela perda do seu objeto do que pela perda de sua imagem” (Ibid., p. 19).

Excluídos do acesso ao domínio das práticas artísticas, como se deu a construção do olhar cinematográfico sobre os corpos subalternos? Em uma reflexão sobre o significado alcançado pelo cinema para uma “história da exposição dos povos”, Didi- Huberman reconhece que

é, com efeito, o corpo social por inteiro, sob todas as suas latitudes, que se torna no final do séc. XIX o objeto principal deste novo atlas do mundo em movimento: corridas de touros e concursos de bebês; manifestações políticas e procissões religiosas; azáfama citadina, mercados de fruta e de legumes; trabalho dos estivadores, dos pescadores, dos camponeses; recreações e jogos de crianças; lançamentos de navios; equipas de desporto e trupes de circo, lavadeiras e bailarinos *Ashantis*, opulentos burgueses em Londres e *coolies* miseráveis em Saigão, etc. (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p.18).

Entretanto, o autor pondera sobre uma economia cinematográfica da figuração dos povos, a qual pode acarretar na sua sub-exposição ou sobre-exposição. Tendo em vista as técnicas e escolhas de enquadramento, montagem, ritmo, narração etc. ele observa que a exposição dos povos pode se dar de modo libertador, por um lado, concedendo-lhes “uma força própria de aparição” (Ibid, p. 19); mas, por outro, que podem também assumir formas alienantes, as quais podem expô-los ao desaparecimento, ou, acrescentamos, silenciá-los.

A vida social da classe trabalhadora, em sentido amplo, compreendendo-se os diversos tipos de atores sociais que o conceito pode abranger, tem sido objeto de representação do

cinema documentário brasileiro pelo menos desde a década de 1960. Esse grupo social é abordado principalmente sob o prisma de fenômenos de caráter coletivo ou geral como as lutas sociais, a expressão de consciência política e manifestações da cultura popular e do imaginário social, como demonstra o sociólogo Rodrigo Lessa (2013) a partir da análise de filmes como *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho e *ABC da Greve* (1990), de Leon Hirsman.

Santiago constitui um dos poucos documentários a abordar as camadas privilegiadas da sociedade brasileira no panorama do documentário nacional, de acordo com um levantamento realizado por Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (LOURENÇO, 2016, p. 179), ao lado de raros exemplos como *Opinião Pública* (1966), de Arnaldo Jabor, *Retrato de Classe* (1977), de Gregório Basic e *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho, os quais se aproximam do universo das classes médias urbanas. Ao analisar produções anteriores de Salles, como *Notícias de Uma Guerra Particular*, *Entreatos* e também *Santiago*, Lourenço avalia o ônus do lastro social do cineasta em seus documentários, afirmando que Salles leva para o cinema o ponto de vista de um setor da elite brasileira interessada na compreensão e nas representações das realidades sociais do país. Afastando-se de uma tendência das produções do período da Retomada, de buscar representar as camadas mais pobres da população por meio de novas abordagens e questionamentos, o documentário de Salles tem uma perspectiva endógena da elite brasileira, ou seja, ele lança um olhar a partir de dentro sobre “uma elite que almejava um país nacionalista, que buscava alavancar um grande progresso econômico social do país, através de políticas desenvolvimentistas” (LOURENÇO, 2016, p. 191).

Nesse sentido, *Santiago* realiza uma “modificação topográfica extrema”, como diz Mariano Veliz (2015), referindo-se à focalização do personagem de Santiago no documentário. Tendo em vista o lugar social ocupado pelo ex-mordomo da casa da família Moreira Salles, o autor destaca “a importância de se posicionar no centro da história os personagens que cumprem uma função caracterizada por sua reclusão no âmbito doméstico e que, portanto, têm um caráter público à beira do invisível” (VELIZ, 2015, p. 232). Segundo Veliz, o interesse no personagem do empregado doméstico se coaduna à valorização das dimensões íntima e doméstica no cinema contemporâneo, assim como a uma abordagem política por meio dos aspectos privados da organização familiar.

Tendo em vista que a imagem é um campo de conflagração das tensões sociais, como

apontado por William Mitchell (2017), podemos identificar em *Santiago* a reemergência de conflitos de classe que um dia marcaram as relações entre patrões e empregados, “que eram muitos”, como diz o narrador, na antiga residência da família Moreira Salles. Na entrevista com o diretor, por exemplo, Santiago expressa insatisfação com suas condições de trabalho ao comentar sobre as festas oferecidas na casa da Gávea, que podiam se estender até as sete horas da manhã, e que ele “tinha que suportar tudo isso”. O entrevistado também relata que certa vez foi solicitado pelo antigo patrão a cancelar uma viagem no dia de seu aniversário, quando sairia de férias, para receber os convidados dele, ganhando um brinde em sua homenagem durante a recepção.

Tensões de classe como essas, as quais expressam a hierarquia que define as relações entre empregado e empregador, sobrevivem nas imagens de arquivo de *Santiago* na forma de objetivação do personagem do antigo mordomo e também na relação entre a presença de empregadas domésticas e os elementos arquitetônicos da casa da Gávea, lembrando o histórico do modernismo brasileiro como signo de exclusão social (PINTO, 2020). A esse respeito, França observa:

É curioso que numa mesma casa, praticamente do mesmo ponto de vista, veja-se o contraste: de um lado o protocolo do serviçal-patrão nitidamente delineado e as diferenças marcadas, de outro, o trabalho de quem serve, das lavadeiras, colocado em local de destaque, enaltecido. Para além da ambigüidade, o painel chama a tal ‘brasilidade’, pretende participar da construção de uma identidade nacional. Nota-se uma diferença de força entre aquilo que é tema, algo de segunda ordem, e o que é intrínseco, aquilo que pulsa vivo (FRANÇA, 2009).

Podemos entrever na análise da autora sobre a flagrante contradição entre o destaque conferido ao célebre painel de azulejos azuis e brancos das lavadeiras de Burle Marx em meio à composição paisagística da casa da Gávea e o lugar subalterno ocupado pelos seus empregados na hierarquia social determinante das relações de classe entre os indivíduos que conviviam nesse espaço, uma ideia semelhante à crítica elaborada na sétima tese sobre o conceito de história de Benjamin. Como no aforismo segundo o qual “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1985, p. 25), o painel testemunha o barbarismo da desigualdade social e da subalternidade.

Uma cena do filme caseiro em cores incorporado a *Santiago* se torna emblemática da micropolítica das relações que constituem historicamente os lugares dos personagens subalternos ao expor a contradição entre a posição social dos empregados na casa da Gávea e

a figuração das lavadeiras no valorizado painel modernista, o qual servia como anteparo para sua antiga área de serviço, um dos espaços da casa não mostrados no filme, bem como sua cozinha e as dependências de empregados. O plano mostra duas empregadas domésticas em expediente de trabalho tirando as crianças da piscina (Imagem 61), com as exuberantes lavadeiras como pano de fundo (Imagem 62). Esse enquadramento duplica a desigualdade social e a subalternidade que sustentam os privilégios da família que se diverte na piscina, embora tais aspectos passem despercebidos pelo narrador.

Considerando as sobreposições dos papéis de diretor e (antigo) filho do patrão e de sujeito filmado e (antigo) empregado em *Santiago*, Mariana Souto compara o filme de Salles aos documentários *Babás* (2010), de Consuelo Lins, *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro, e *Do Outro Lado da Cozinha* (2013), de Jeanne Dosse, produções nacionais posteriores nas quais os diretores assumem de modo semelhante a condição ambígua de documentaristas-empregadores. Mapeando as referências desses documentários, a autora identifica *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* (1895), um dos primeiros filmes da história do cinema, no qual os patrões Louis e Auguste Lumière, os irmãos inventores da nova técnica, filmam seus empregados, “apresentando imagens cindidas por relações de poder”, como sua “imagem primordial” (SOUTO, 2016, p. 86).⁹⁵



Imagem 61. Fotograma de filme do arquivo familiar de Salles. Fonte: *Santiago* (JMS, 2007).

⁹⁵ Na cinematografia nacional contemporânea, *Arábia* (João Dumans e Affonso Uchoa, 2017), *Açúcar* (Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira, 2017) e *Pela Janela* (Cláudio Leone, 2018) são filmes de ficção de destaque que também retratam a classe trabalhadora brasileira.



Imagem 62. Detalhe do painel “As lavadeiras” (1949). de Roberto Burle Marx. Foto de Custódio Coimbra. Fonte: O Globo, 2019.

A autora chama a atenção para o lugar social dos diretores de *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière*, *Santiago* e *Doméstica*, em relação aos seus personagens, como filhos do patrão. Como os irmãos Lumière, Salles não era exatamente o empregador, o patrão direto de Santiago, mas seu herdeiro, figura emblemática no imaginário popular brasileiro, à qual

geralmente se atribui a pecha de caprichoso, aquele que nasce em berço de ouro, não trabalha e a quem os empregados devem obediência e satisfação das vontades. Ao mesmo tempo, pode ser uma figura simpática, por vezes criado mais pelos empregados do que pelos próprios pais e com quem os empregados tecem relações mais afetuosas e menos distantes do que com os senhores, contratadores de fato (SOUTO, 2006, p. 91).

Assim, a proposta desses realizadores pode se apresentar para os empregados como mais um capricho do filho do patrão, um pedido que não se poderia recusar. Confundindo os papéis de diretor/empregador e ator/empregado, até mesmo a condução de seus personagens por esses diretores pode ser vista como ordens patronais que se deve obedecer. Considerando esse constrangimento imposto aos sujeitos-atores de produções como *Santiago*, ainda que esses filmes possam revelar atos de resistência por parte dos atores-empregados, Souto observa que neles “seu corpo é do patrão, sua imagem não lhe[s] pertence. Se o filme é um encargo, atuar é mais um trabalho” (SOUTO, 2016, p. 91).

A figura da empregada doméstica também está presente em *No Intenso Agora*. No filme, as primeiras imagens brasileiras exibidas são filmagens de uma família desconhecida, realizadas por volta da década de 1960, das quais a narração ressalta uma mudança de foco da câmera para acompanhar os passos de uma criança aprendendo a andar, enquanto, no fundo da cena, sua babá, negra, recua para fora do campo, tomando distância da família burguesa

branca que ocupa o quadro (Imagens 63 a 65).



Imagens 63 a 65. Fotogramas de filme brasileiro em preto e branco. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).

Após a primeira exibição de tais imagens em *No Intenso Agora*, essa sequência é repetida e congelada, para ser mais bem analisada pelo narrador. Desse modo, o fluxo das imagens é momentaneamente interrompido, dilatando o tempo de fruição desta imagem de arquivo para mediar a experiência espectral, dirigindo o olhar do espectador para destacar na narração em voz *over* seus níveis de profundidade e ambivalência de sentido. Para o narrador, as relações de classe constitutivas dessa cena, e, acrescentamos, de raça e de gênero, considerando a interseccionalidade entre essas categorias, teriam sido flagradas acidentalmente pela câmera, como que a contragosto de seu operador, enquanto pensava que estava documentando apenas um momento em família.

Em seu trabalho sobre a migração das imagens, seus usos e interpretações, Lindeperg reflete sobre esse elemento presente nas fotografias e nos planos cinematográficos, captado pelas câmeras, mas não necessariamente percebido, a princípio, pelo fotógrafo ou cinegrafista, bem como pelos espectadores, o qual se encontra “em espera”:

Na imagem, a gravação do acontecimento pode preceder a compreensão e pode haver elementos não escolhidos que ficam a espera daquele que saberá desvendá-los e interpretá-los. Em função do contexto histórico, da memória, mas também da nova atenção dada ao retorno para a imagem, nós voltamos, de repente, o olhar para alguma coisa que jazia na imagem e que não havia ainda chegado até nós (LINDEPERG, 2010, p. 336).

Esse elemento visual “em espera” nas imagens de arquivo, espécie de “inconsciente óptico” (BENJAMIN, 1985, p. 189),⁹⁶ às vezes escapa à observação do narrador nos filmes de Salles, como no plano das empregadas em *Santiago*, outras vezes é trazido à tona para a apreciação do espectador, como nesse filme incorporado a *No Intenso Agora*. Por meio da montagem dos documentos audiovisuais com a sobreposição da voz *over*, ambos os

⁹⁶ Benjamin caracteriza a experiência do inconsciente óptico em analogia ao inconsciente pulsional descrito pela psicanálise.

documentários propõem uma legibilidade para as imagens apresentadas, dando a ver a montagem cinematográfica “como uma dupla operação – não de síntese – de refissura e de ligação, de separação e de contiguidade”, segundo a definição de Didi- Huberman (2018c, p. 148). O ato de legibilidade empreendido nessa articulação da narração com a montagem constitui, então, “um recurso para observar a história, para poder manejar a arqueologia e a crítica política, ‘desmontando-a’ para imaginar modelos alternativos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 7).

Assim, a tentativa de apagamento da babá da cena familiar na imagem de arquivo incorporada ao filme de Salles pode ser vista como sintoma de uma necessidade estrutural de elisão de seu papel formador, bem como de outras trabalhadoras domésticas, enquanto representantes da classe trabalhadora, para a conformação do ideal da família burguesa. Essa tese é defendida por Anne McClintock (2010, p. 123- 200) a partir da análise do ofuscamento da figura da babá na teoria freudiana do complexo de Édipo, de modo a expor a insuficiência do modelo familiar triangular, uma vez que a profissional responsável pelo zelo da vida cotidiana e privada representa um elemento constituinte da subjetividade moderna, ao lado do pai, da mãe e do filho, bem como o caráter fundante dos conflitos de classe nos lares burgueses. Na imagem em questão, tratando-se de uma babá negra, tal apagamento é mais agudo, uma vez que se dá por uma dupla negação, de gênero e de raça. Como destaca Rita Segato (2006), apesar do emprego de mulheres negras na criação dos filhos das classes dominantes brancas atravessar a história do Brasil, a inscrição desses sujeitos na memória nacional é continuamente negada.

As problemáticas de gênero e raça que emergem nessa cena de filme amador inserida em *No Intenso Agora* não são contempladas pela narração, que se detém apenas na questão de classe:

A câmera pensa que está registrando apenas os primeiros passos de uma criança. Sem querer, mostra também as relações de classe no país. Quando a criança avança, a babá retrocede. Ela não faz parte do quadro familiar e muito provavelmente, sem que ninguém lhe peça, vai ocupar o fundo da cena, onde se confunde com os transeuntes.

Imagens como essa que atualizam o gesto fundador do cinema, atravessadas pelas tensões características das relações de trabalho na sociedade industrial, também estão presentes em outras sequências de *No Intenso Agora*. Para encenar o término do “Maio de 68”, por exemplo, o documentário se utilizou da afirmação verbal do narrador, repetidas

vezes, do discurso de De Gaulle, da passeata em apoio a seu governo no último fim de semana de maio, das memórias que sua juventude deixou registradas e do acordo das instituições francesas de esquerda, como a CGT (Confederação Geral do Trabalho) e o Partido Comunista Francês com o governo. Mas, para Salles (2018), esse argumento é melhor figurado visualmente pela exibição do trecho de um plano-sequência de *A Retomada do Trabalho na Fábrica Wonder*, a única imagem que restou de um filme inacabado dirigido por Jacques Willemont e Pierre Bonneau, dois estudantes do Instituto de Altos Estudos Cinematográficos de Paris, a qual documenta a volta ao trabalho dos operários da Wonder, em Saint-Ouen, na manhã do dia 10 de junho de 1968, depois de três semanas de greve e ocupação da fábrica.

Com essa imagem do retorno forçado dos trabalhadores aos seus postos de trabalho se encerra a primeira parte de *No Intenso Agora*, identificada no início pelo subtítulo “1 A VOLTA À FÁBRICA”. Sua segunda parte, “2 A SAÍDA DA FÁBRICA”, é coroada, em sua sequência final, com um trecho do clássico *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière*, o qual documenta em planos fixos o fim do expediente da fábrica de negativos fotográficos da família, como uma homenagem de Salles à invenção do cinema (SALLES, 2018a, p. 207).

Segundo a antologia *Os Primeiros Filmes dos Irmãos Lumière* (1996), ainda sem edição no Brasil, os realizadores gravaram três versões desse filme, sendo que a versão exibida em *No Intenso Agora* é a mesma que foi projetada em sessão paga realizada no Grand Café em Paris, em 18 de dezembro de 1895, considerado o primeiro filme projetado da história do cinema.⁹⁷ A relação de analogia estabelecida entre a sequência de Willemont e Bonneau (Imagem 66) e o filme dos Lumière (Imagem 67) no documentário de Salles alude à produção de Farocki, *Operários Saindo da Fábrica* (1995), na qual o cineasta alemão analisa comparativamente, por meio de uma voz *over*, um repertório heterogêneo de imagens de arquivo sobre o *topos* visual da saída da fábrica, massivamente reproduzido na iconografia dos séculos XIX e XX.

⁹⁷ A primeira versão de *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* mostra os operários (mulheres, em sua maioria) deixando a fábrica em trajes escuros de inverno, seguidos por uma charrete puxada por um cavalo. Na segunda versão, como indício de uma estação mais quente, os operários realizam a mesma ação trajando roupas mais leves, e o plano se encerra com a passagem de uma charrete puxada por dois cavalos. A terceira versão, por sua vez, apresenta os operários usando roupas leves, não há nenhuma charrete, e, após a saída de todos os trabalhadores da fábrica, o portão se fecha atrás deles. Analisando a repetição dos planos frontais e as diferenças entre seus elementos, os movimentos coordenados dos operários saindo rapidamente pela direita e pela esquerda da câmera e os poucos olhares em sua direção, Souto considera que as cenas tenham sido ensaiadas, e não produtos de ações espontâneas, o que indica o papel dos realizadores na direção dos personagens (SOUTO, 2016, p. 86-87).



Imagem 66. Fotograma de *A Retomada do Trabalho na Fábrica Wonder* (Jacques Willemont e Pierre Bonneau, 1968). Imagem 67. Fotograma de *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* (Louis e Auguste Lumière, 1895).
Fonte: *No Intenso Agora* (JMSalles, 2017).

Ao analisar *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière*, Didi-Huberman destaca a dimensão política constituinte da primeira exibição pública desses planos:

Quando os operários Lumière saíram da sua oficina e se moveram em plena luz do dia, maiores que o seu tamanho real no ecrã de projeção, diante do grupo siderado dos espetadores burgueses da rua de Rennes, era talvez já de um *encontro político* que se tratava, encontro suscitado pela imagem e não desfasado do real, pois relacionando – e para a longa duração do desenvolvimento social do cinema – os operários e os empresários ou clientes de uma mesma indústria emergente (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 19. Grifo do autor).

Observando-se que, na produção dos irmãos Lumière, trabalhadores anônimos, homens e mulheres, protagonizam a cena, embora não se possa distinguir seus rostos, diferentemente do papel que se tornaria paradigmático para os grupos sociais subalternos no cinema *mainstream* como pano de fundo para os personagens principais, percebe-se uma afinidade com *A Retomada do Trabalho na Fábrica Wonder*. Nesse filme, a jovem Jocelyne chama a atenção da câmera quando argumenta em defesa da continuidade da luta dos trabalhadores, representando os demais operários que não concordavam com o retorno aos postos de trabalho.

Desse modo, *No Intenso Agora* expressa o que Didi-Huberman considera como uma das virtudes políticas do cinema de arquivo, a capacidade de “remontar a história à procura dos rostos perdidos” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 22). Enquanto os interlocutores de Jocelyne, membros da central sindical, tentavam reduzir o sentido das mobilizações públicas do movimento operário a reivindicações por melhores condições de trabalho e salários justos, ela simbolizava a resistência do movimento em busca de outra forma de organizar a produção e de um modo alternativo de vida.

Descrito por Didi-Huberman (2017a, p. 74) como “uma das imagens emblemáticas da condição operária”, o plano protagonizado por Jocelyne expressa ainda o *páthos* carregado pelo corpo das mulheres segundo o modelo iconográfico mariano (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 430-431). Esse tropo de gênero feminino pode ser considerado uma imagem sobrevivente da mulher inspiradora de novas lutas (Ibid., p. 440-441). A ação de Jocelyne não teve resultados imediatos, nem subverteu as hierarquias sociais e econômicas dominantes em sua época, mas se tornou significativa ao mostrar sua recusa do lugar de subalterna, objeto do olhar e da exploração, para assumir a posição de sujeito feminino da fala na sequência filmada, falando em nome próprio, como uma oportunidade de “ressubjetivação política e pública”⁹⁸ (DIDI- HUBERMAN, 2018a, p. 17. Tradução nossa). Sua imagem, mais do que figurar visualmente o término do “Maio de 68”, como pretendia Salles com sua incorporação a *No Intenso Agora*, subverteu o regime de visibilidade hegemônico instaurado pelo olhar patronal para o sujeito subalterno no cinema ao dar rosto para a política dos trabalhadores, repercutindo no mundo das imagens como um potente eco daquele evento.

4.2 Uma poética visual dos corpos insurgentes

Na análise apaixonada que Marcello Tarì faz dos levantes ocorridos na Itália no início da década de 1970 que ficaram conhecidos como Autonomia, dos quais participou em sua juventude e que reuniram uma multiplicidade de sujeitos entre operários, estudantes, mulheres e homossexuais, ele afirma: “É uma velha verdade que a transmissão da experiência revolucionária só pode ser feita de dois modos: por meio de uma prática de luta e por meio de uma forma de comunicação poética” (TARÌ, 2019, p. 8). Assim, o autor avalia a narração da experiência coletiva revolucionária, ou melhor, o problema de sua transmissão, como uma questão que diz respeito à sensibilidade, e não à habilidade política. Nesse sentido, para Tarì, uma revolução só é concebível com uma poética própria (TARÌ, 2019, p. 9). A partir dessa reflexão, convém questionar: qual seria a poética de “Maio de 68”?⁹⁹

Podemos considerar que haja uma poética das palavras associada aos eventos reunidos

⁹⁸ No original: “political and public resubjectivization” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 17).

⁹⁹ Uma versão preliminar dessa reflexão foi apresentada no XVII Encontro Regional de História da ANPUH-PR, em 23 de novembro de 2020, e publicada nos anais eletrônicos do evento com o título “Ícones visuais e poética revolucionária: reflexões sobre a iconografia de ‘Maio de 68’”. Ver: PIASSI, 2020.

sob essa alcunha, a partir das célebres criações verbais conhecidas e discutidas em *No Intenso Agora*. Aliás, 1968 é caracterizado por Albuquerque Júnior (2009, p. 92) como “um levante de palavras e das palavras”, referindo-se tanto à conquista da fala por grupos sociais marginalizados, quanto à saída das palavras do domínio dos livros para estampar muros e panfletos políticos, quando as palavras ganharam o espaço público da rua e se tornaram elas próprias militantes, constituindo novos sujeitos e novas sensibilidades. De modo semelhante, Pierre Nora denominou “Maio de 68” como “o festival da palavra ativa” [*le festival de la parole agissante*’], no qual

todas as formas coabitaram para constituir o acontecimento em si: palavra dos líderes e palavra anônima, palavra nos muros e palavra verbalizada, palavra do estudante e palavra do trabalhador, palavra inventiva ou palavra citativa, palavra política, poética, pedagógica ou messiânica, discurso sem palavras e palavra-ruído, desde a noite das barricadas do quartier latin, onde os transistores ecoaram instantaneamente para os quatro cantos da província noturna os incidentes que se tornaram um acontecimento, até o discurso de 30 de maio do general de Gaulle, que não apareceu na telinha, mas cuja voz olímpica encerra precisamente o acontecimento (NORA, 1972, p. 163. Tradução nossa).¹⁰⁰

Por outro lado, também seria pertinente refletir sobre uma poética de “Maio de 68” pautada pelo não verbal, especialmente pelas imagens visuais, como as que estão presentes em *No Intenso Agora*.¹⁰¹ Ao analisar a produção iconográfica do maio parisiense de 1968, Philippe Artières considera que os diversos acontecimentos relativos a esse ano foram aprisionados muito rapidamente em uma iconografia folclórica. De acordo com o autor, configurou-se uma “cena da história de 68”, reiterada a cada aniversário, como “um pequeno teatro com seus cenários, seus grandes momentos e seus protagonistas” (ARTIÈRES, 2008, p. 134).

Para Artières, a fotografia teve um papel central na construção dessa iconografia folclórica, “que associa Dany Le Rouge, forças policiais e barricadas do Quartier Latin” (ARTIÈRES, 2008, p. 135), omitindo da história de maio de 1968 outros sujeitos, como

¹⁰⁰ No original: “toutes les formes cohabitèrent pour constituer l'événement lui-même: parole des leaders et parole anonyme, parole murale et parole verbalisée, parole étudiante et parole ouvrière, parole inventive ou citative, parole politique, poétique, pédagogique ou messianique, parole sans paroles et parole-bruit, depuis la nuit des barricades du quartier latin où les transistors répercutèrent instantanément aux quatre coins de la province nocturne les incidents qui devenaient un événement, jusqu'au discours du 30 mai du général de Gaulle qui n'apparut pas sur le petit écran mais dont la voix olympienne clôt précisément l'événement” (NORA, 1972, 163).

¹⁰¹ Detemo-nos na análise das imagens visuais dos eventos ocorridos na França em maio de 1968, conforme abordados em *No Intenso Agora*, para nossa reflexão sobre uma poética visual revolucionária, devido ao grande espaço dedicado aos eventos franceses no filme, e, conseqüentemente, à maior variedade de imagens passíveis de discussão, em relação aos demais eventos históricos, como os ocorridos na China, no Brasil e na Tchecoslováquia, sobre os quais o documentário apresenta relativamente poucas imagens.

mulheres, imigrantes, prisioneiros, homossexuais e jovens secundaristas, e espaços, como as fábricas, os quartéis, as prisões e os hospitais. Somente posteriormente seria produzida uma cartografia dos focos de luta que poria em destaque o interior da França, abordando eventos ocorridos em Lyon, Saint-Nazaire, Toulouse e Nantes, e se estenderia também a outros países, de modo a evidenciar uma série de acontecimentos em emergência no mesmo período. Outras histórias de “Maio de 68” viriam a ser descobertas a partir de um alargamento da noção de fonte e da renovação dos arquivos na historiografia francesa, para a qual o maior acontecimento em 1968 teria sido “a luz lançada sobre o anônimo como ator da narrativa histórica”, diz o autor (ARTIÈRES, 2008, p. 136).

Na efeméride do cinquentenário de “Maio de 68”, a Biblioteca Nacional da França (BnF) organizou a exposição “Ícones de Maio de 68: as imagens têm uma história”,¹⁰² sob a supervisão de Dominique Versavel e Audrey Leblanc, apresentando entre 26 de abril e 17 de agosto de 2018 quase duzentas peças, entre fotos, cartazes, folhetos, jornais, revistas e documentos audiovisuais, que compõe uma iconografia dos movimentos ocorridos na data celebrada, com o propósito de trazer à tona os eventos ocorridos de maio a junho de 1968 e problematizar a construção de sua memória visual coletiva.¹⁰³

Considerando que os eventos de “Maio de 68” foram objeto de uma cobertura visual significativa, tanto por fotógrafos profissionais a serviço da imprensa quanto por amadores, bem como por atores e testemunhas dos fatos, os organizadores da exposição analisaram a circulação do extenso material recolhido em revistas e outros produtos editoriais, buscando compreender a elaboração midiática e cultural de suas representações dominantes. Desse modo, identificaram uma iconografia reduzida e redutiva, como resultado de uma construção progressiva dos veículos midiáticos, associada a temas recorrentes como as barricadas, os confrontos entre estudantes e as forças policiais francesas, as pedras lançadas e os punhos levantados, referida principalmente à dimensão parisiense e estudantil dos eventos, negligenciando outras histórias, como a noite das barricadas de 10 a 11 de maio no Quartier Latin. A hegemonia do preto e branco como padrão cromático para a memória visual de “Maio de 68”, com uma concessão ao uso do vermelho, historicamente associado à revolta, indica outra escolha editorial na abordagem desses eventos destacada por Leblanc e Versavel, considerando que foram cobertos e transmitidos em cores pela imprensa da época.

¹⁰² A exposição permanece *online*, podendo ser visitada virtualmente. Cf. BNF. **Mai 68**, Expositions. Disponível em: <http://www.expositions.bnf.fr/mai68/index.htm>. Último acesso em 27 abr. 2020.

¹⁰³ O dossiê de divulgação da exposição pode ser consultado na página *online* da BnF. Cf. LEBLANC; VERSAVEL, 2018.

Com uma paleta extensa, mas não tão diversificada, a imprensa ilustrada constituiu ao longo do século XX o que Ana Maria Mauad denomina “espaço público visual”:

As características desse espaço são marcadamente políticas e estabelecem as conexões entre cultura visual e cultura política nas sociedades ocidentais. Nas configurações políticas que o espaço público visual assumiu, ao longo do século XX, afastou-se da clássica oposição entre o público e privado, para se aproximar de uma dimensão do público como aquilo que é comum a um grupo, a uma classe, a um gênero etc. As disputas em torno da ocupação dos espaços públicos visuais, bem como a tentativa de impor um sentido comum arbitrado somente por um dos grupos, fazem parte da guerra de imagens que o mundo contemporâneo ainda trava (MAUAD, 2016b, p. 104).

No Intenso Agora exhibe algumas das imagens, fixas e em movimento, que se tornaram representativas das mobilizações públicas ocorridas em maio de 1968 na França, consideradas historicamente como elementos fundamentais na narrativa visual revolucionária dos acontecimentos. Uma das fotografias públicas¹⁰⁴ que se tornariam emblemáticas desses eventos mostra Daniel Cohn-Bendit, aos 23 anos, trajando blazer, em pé na calçada em frente a Sorbonne, onde fora chamado para aconselhamento disciplinar, olhando de baixo para cima, diretamente nos olhos e com um leve sorriso, para um agente da Compagnie Républicaines de Sécurité (CRS).

“O potencial icônico de uma imagem”, dizem Mauad e Maurício Lissovsky, “carrega consigo sempre uma ambivalência de sentimentos e uma ambiguidade de sentido, uma encruzilhada do destino que é também a dos acontecimentos históricos” (MAUAD; LISSOVSKY, 2021, p. 11). No caso dessa cena, o *tête-à-tête* silencioso entre o estudante rebelde e o guardião da ordem atraiu as câmeras de diversos profissionais atentos à situação, como aponta Luís Miguel Queirós (2018).

Entre os fotógrafos de plantão estava Georges Melet, o qual publicou uma foto colorida na revista *Paris Match*, em página dupla, valorizando o olho azul e os tons quentes do cabelo ruivo e da camisa laranja do estudante (Imagem 68); Jacques Haillet, que capturou um sorriso mais aberto de Cohn-Bendit, cuja foto, reproduzida em preto e branco no jornal *L'Express* (Imagem 69), inspirou a confecção em serigrafia de um pôster com o slogan “*Nous*

¹⁰⁴ Segundo a noção proposta por Mauad, a fotografia pública é “aquela que definiu, ao longo do século XX, o espaço público visual e sua dimensão histórica. Entretanto, é pública, não é somente a fotografia publicada, mas aquela que se refere ao espaço público como tema e que tem no espaço público o seu lugar de referência política. É a fotografia que provém do espaço comum, do *common space*, no qual as manifestações comunitárias, populares, coletivas se revelam. É a imagem que dá rosto a multidão e que distingue o homem comum; mas é também a imagem do controle social e da vigilância. É a imagem das instituições estatais e da ação do estado” (MAUAD, 2016a, p. 197).

sommes tous indésirables” (“Somos todos indesejados”), pelo ateliê popular que ocupara a Escola de Belas Artes de Paris (Imagem 70); e Gilles Caron, fotógrafo da agência Gamma, o qual publicou na *Magazine Reporter Photographer* seu registro em preto e branco desse momento, a partir de um ângulo baixo que destaca a alta estatura do representante da força policial, imponente frente ao jovem estudante retratado em uma posição mais baixa, porém centralizado e com uma postura confiante (Imagem 71).

Enquanto as duas primeiras fotografias foram divulgadas logo nos dias seguintes em veículos de grande tiragem, a última foi publicada apenas em junho, em forma de vinheta em uma revista especializada, como mais um entre tantos registros do maio passado. Contudo, a consagração profissional de Caron e a elevação de sua foto à condição de ícone visual de “Maio de 68”, ou “foto-ícone”, noção que sugere, de modo geral, “a condensação em uma simples imagem de circunstâncias históricas complexas” (MAUAD; LISSOVSKY, 2021, p. 25), se dariam posteriormente, considerando sua ampla circulação e a notoriedade que adquiriu, começando pela Gamma, uma das principais agências de fotografia da França que, em 1970, selecionou sua foto para uma exposição de seus fotógrafos, passando por uma homenagem a Caron na comemoração pelo primeiro decênio da agência, em 1977. Desse modo, em 1978, quando se comemorou o primeiro decênio dos movimentos ocorridos em Paris, a foto de Caron já estava mais presente que as demais nas publicações da imprensa (QUEIRÓS, 2018).



Imagem 68. Foto de Georges Melet. Fonte: Getty Images.

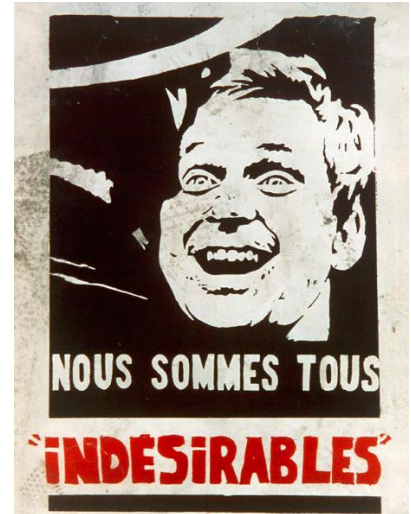


Imagem 69. Foto de Jacques Haillot, em *L'Express*. Fonte: *Medium*. Imagem 70. Pôster *Somos todos indesejados*. Fonte: BnF, Departamento de Impressões e Fotografia.



Imagem 71. Gilles Caron. *Daniel Cohn-Bendit diante de um CRS em frente à Sorbonne*. Paris, 6 de maio de 1968. Fonte: *No Intenso Agora* (João Moreira Salles, 2017).

Como afirma Santiago Júnior sobre a incorporação em um filme de uma imagem conhecida como essa, “a *apropriação* de ícones consolidados na cultura visual permite perceber a condição de emergência, de uma imagem que *vincula um filme em sua trajetória*, sendo esta obra fílmica *um dos momentos de migração*” (SANTIAGO JR., 2020, p. 39. Grifos do autor). Para integrar o documentário de Salles, foi escolhida uma das fotos

produzidas por Caron nessa ocasião.¹⁰⁵ Diferentemente das fotografias de Haillot e Melet, tiradas frontalmente, na posição de paisagem, a foto de Caron, de composição vertical, tirada de um *contra-plongée*, realça a desigualdade da posição ocupada pelos personagens na hierarquia social, aumentando a tensão gerada na proximidade entre ambos, e destaca a provocação irônica no sorriso do estudante. A partir da análise dos elementos formais da foto, Jérôme Godefroy afirma que:

A composição da foto é perfeita. O ângulo baixo revela o policial muito alto. Ele olha para o líder estudantil. A estatura dominante do policial na frente de um rosto gordinho, zombador, risonho, atrevido, mas não agressivo. Ele é um "bom garoto". Ele acena para os mitos de Davi e Golias, a Till Eulenspiegel da tradição alemã, a Gavroche (GODEFROY, 2018. Tradução nossa).¹⁰⁶

A partir do comentário exposto, percebe-se como a fotografia de Caron inspirou a comparação do jovem estudante francês a figuras alegóricas da cultura ocidental: o personagem folclórico alemão do medievo, Till Eulenspiegel, espécie de herói popular conhecido por desafiar a ordem e as autoridades com travessuras e zombarias, cujas peripécias são o tema de um poema sinfônico composto por Richard Strauss em 1895 (NASCIMENTO, s. d.), e Gavroche, personagem infantil, corajoso e espirituoso, do célebre romance *Os Miseráveis* (1862), de Victor Hugo, o qual é abandonado à própria sorte nas ruas de Paris e sobrevive graças à sua esperteza, tendo como principal adversário o policial Javert. Gavroche, inclusive, participa de uma barricada na Rua Saint-Denis ao lado dos estudantes.

Além disso, ao retratar Daniel Cohn-Bendit como o personagem desfavorecido, mas confiante, frente ao imponente policial, essa imagem reencena o mito bíblico do confronto entre o jovem pastor Davi e o gigante Golias, uma das histórias mais conhecidas nas tradições judaico-cristã e islâmica (apesar das diferenças entre as narrativas). Desse modo, a fotografia de Caron atualiza a façanha heroica que garantiu a vitória improvável do mais fraco sobre o mais forte por meio da astúcia para o cenário parisiense de enfrentamento do Estado por estudantes em maio de 1968, e contribui para a mitificação de Cohn-Bendit como seu protagonista.

Além da iconização da fotografia de Cohn Bendit diante de um agente da CRS, outro produto exemplar da “fábrica de ícones” edificada pela grande mídia francesa sobre “Maio de

¹⁰⁵ A partir do negativo, sabe-se que o fotógrafo tirou quinze fotos da mesma cena. Cf. GODEFROY, 2018.

¹⁰⁶ No original: “La composition du cliché est parfaite. La contre-plongée fait apparaître le policier très grand. Il regarde de haut le leader étudiant. La stature dominante du gardien de l’ordre face à un visage poutin, goguenard, rieur, effronté mais pas agressif. C’est ‘bon enfant’. Cela renvoie aux mythes de David et Goliath, à Till Eulenspiegel de la tradition allemande, à Gavroche” (GODEFROY, 2018).

68”, interessada na construção de alegorias revolucionárias ou gaullistas, é a “Marianne de 68” (LEBLANC; VERSAVEL, 2018). Os ícones visuais criados pelo fotojornalismo da segunda metade do século XX são definidos por Leblanc como imagens que “se destacam como representações excepcionais, duradouras e famosas de eventos notáveis”¹⁰⁷ (LEBLANC, 2017, p. 145. Tradução nossa) constituindo “a forma ideal de fotografia da imprensa de notícias” [*“la forme idéale de la photographie de presse d’actualité”*]. A autora considera que um ícone se afirma por meio de um poder simbólico, sintético e narrativo, a partir do qual circula não apenas no âmbito do jornalismo, mas também em outras mídias culturais, como capas de livros, reportagens de TV, cartazes, camisetas, canecas etc., podendo ser apropriado de diversas formas, como imagem remixada, deslocada ou parodiada (LEBLANC, 2017, p.145-146).

De acordo com Leblanc (2017), o ícone da “Marianne de 68” foi elaborado a partir da foto em preto e branco de Jean-Pierre Rey, da agência Gamma, de uma moça empunhando com o braço esquerdo uma bandeira da Frente Nacional para a Libertação do Vietnã, com um semblante sério e solene, carregada nos ombros de um rapaz, entre estudantes e operários que desfilavam na passeata de 13 de maio, a chamada “manifestação unitária” (Imagem 72). Esse evento foi organizado em reação à violência e às repressões de 6 de maio e da noite de 10 a 11 de maio, o qual reuniu os sindicatos em solidariedade aos movimentos de protesto estudantis na Praça Edmond Rostand, perto do Jardim Luxemburgo, em Paris.

A modelo da foto, Caroline Bondern, era uma jovem aristocrata de origem inglesa, integrante do grupo francês de cinema experimental Zanzibar, ocasionalmente presente na manifestação, utilizando a bandeira como elemento cenográfico para posar para a fotorreportagem de Rey. Mas as informações sobre sua origem e motivação pouco importaram para a construção de sua imagem como um ícone visual feminino de “Maio de 68” pela imprensa, que estabeleceu analogias entre a fotografia e a representação pictórica da figura alegórica de Marianne, personificação nacional da República Francesa, no célebre quadro de Eugène Delacroix, *A Liberdade Guiando o Povo* (Imagem 73), a qual agitava a bandeira tricolor, símbolo da Revolução Francesa, com a mão direita e, com a esquerda, carregava um mosquete com baioneta.

¹⁰⁷ No original: “se distinguent comme des représentations exceptionnelles, durables et célèbres d’évènements remarquables”. (LEBLANC, 2017, p. 145).



Imagem 72. Jean-Pierre Rey. *Manifestação Unitária de 13 de maio de 1968*. Fotografia apelidada de *Marianne de Maio de 68*. Fonte: CODHOS (Collectif des centres de documentation en histoire ouvrière et sociale).

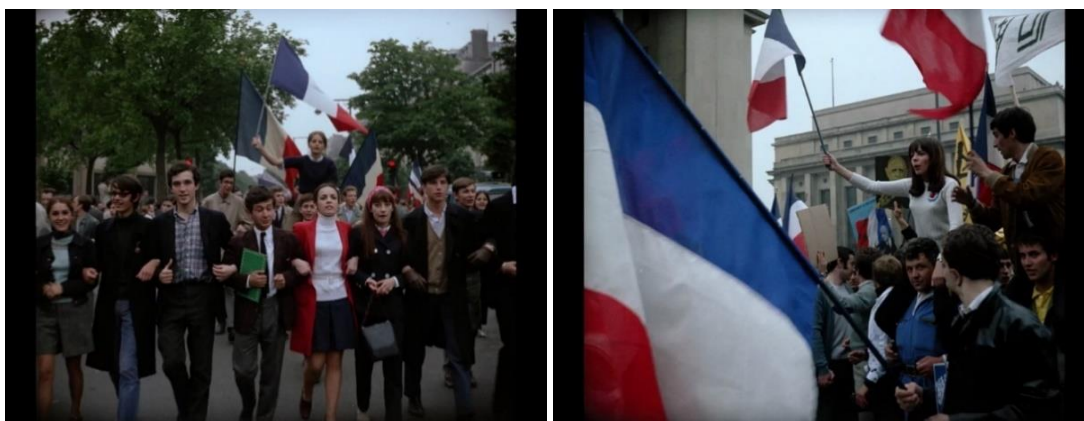


Imagem 73. Eugène Delacroix. *A liberdade guiando o povo*, 1830. Fonte: Warburg – Banco Comparativo de Imagens.

A retórica visual de aproximação da manifestante de 1968 à personagem símbolo da revolução ocorrida em 1830 em Paris, a qual destronou o rei Carlos X, promoveu sua imagem como uma musa para o “Maio de 68”, oferecendo-a como a nova Marianne, pronta para conduzir o seu povo à liberdade (LEBLANC, 2017). Ao analisar a circulação da fotografia nas revistas *Paris Match*, *L’Express* e *Nouvel Observateur*, Leblanc identificou os mecanismos culturais aos quais essa imagem foi sujeitada na ecologia da mídia, concebida como indústria cultural formada pela imprensa e pelo fotojornalismo:

Suas várias remobilizações – a pretexto dos aniversários decenais de maio de 68 em particular – desenvolvem o potencial simbólico da imagem em detrimento de seu valor informativo. Eles desviam a atenção para a própria imagem e se transformam em estágios na construção de sua visibilidade em um processo gradual de iconização e distinção que leva à sua fama (LEBLANC, 2017, p. 157. Tradução nossa).¹⁰⁸

Uma representação diferente do ícone visual feminino da “Marianne de 68” está presente nas imagens coloridas da passeata de 30 de maio reproduzidas em *No Intenso Agora*, na qual inúmeras jovens foram fotografadas e filmadas sendo carregadas nos ombros de rapazes enquanto agitavam suas bandeiras, as chamadas “legalistas” contrarrevolucionárias (Imagens 74 e 75). Nessa ocasião, elas empunhavam a bandeira nacional francesa, entre as quinhentas mil pessoas que saíram em marcha pela Avenue des Champs-Élysées para mostrar seu apoio a De Gaulle em resposta às revoltas do início do mês, na maior mobilização pública do maio francês, considerando o número de manifestantes nas ruas, entre representantes da alta burguesia, pequenos comerciantes, donas de casa tradicionalistas e estudantes conservadores.



Imagens 74 e 75: As “legalistas” contrarrevolucionárias. Fotograma de filme de arquivo francês. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).

Além disso, uma representação distinta desse ícone é apropriada pela produção de *No Intenso Agora* em um cartaz alternativo de divulgação do filme, que se utiliza de uma foto em preto e branco do artista francês Guy Le Querrec, a qual não está presente no documentário, intitulada *Encontro no estádio Charlety* (Imagem 76). Nessa imagem, a mulher anônima focalizada pelo fotógrafo em meio a uma grande manifestação pública ocorrida em 27 de maio de 1968, erguida acima da multidão, está envolvida por duas bandeiras negras, do

¹⁰⁸ No original: “Ses différentes remobilisations — au prétexte des anniversaires décennaux de Mai 68 en particulier — développent le potentiel symbolique de l’image au détriment de sa valeur informative. Elles déplacent l’attention sur l’image elle-même et se révèlent être autant d’étapes de construction de sa visibilité en un processus progressif d’iconisation et de distinction qui aboutit à sa renommée” (LEBLANC, 2017, p. 157).

movimento anarquista, que deixam entrever apenas parte do seu rosto, levemente inclinado e sereno.

Portanto, entre os inúmeros registros visuais dos levantes franceses de 1968, as imagens de arquivo incorporadas a *No Intenso Agora*, assim como a seu material extra fílmico, compõem um quadro histórico da poética visual revolucionária elaborada em “Maio de 68”, bem como uma amostra da cultura visual constitutiva dos próprios acontecimentos e de sua recepção. Essa cultura visual e sua poética correspondente se valeram, sobretudo, do enquadramento dos corpos insurgentes em uma forma de visualidade na qual o corpo figura como “superfície de inscrição dos acontecimentos”, segundo a expressão de Foucault (1979, p. 22).

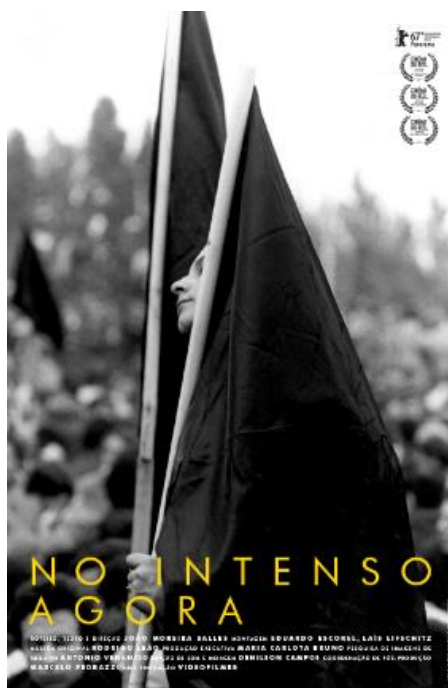


Imagem 76. Cartaz alternativo de divulgação de *No Intenso Agora*. Edição sobre fotografia de Guy Le Querrec. Paris. 13th arrondissement. 81, boulevard Kellerman. Meeting at Charlety stadium. Monday, May 27th 1968. Fonte: Site Oficial *No Intenso Agora*.

Algumas dessas imagens foram transformadas pela imprensa ilustrada, pelo cinema e outros meios de comunicação em ícones, verdadeiras “imagens canônicas”, como diria Elias Thomé Saliba, referindo-se às imagens que “constituem pontos de referência inconscientes, sendo, portanto, decisivas em seus efeitos subliminares de identificação coletiva. São imagens de tal forma incorporadas em nosso imaginário coletivo, que as identificamos rapidamente” (SALIBA, 2007, p. 88).

O autor critica duramente essa categoria de imagens, sobretudo seu caráter coercitivo,

na medida em que, impondo-se pela repetição, suprimem a possibilidade de representações alternativas e a oportunidade de provocar estranhamento ou incitar o pensamento crítico. Ainda assim, considerando a importância de sua desmistificação, não devemos assumir um ponto de vista iconoclasta e supor que o caráter midiático de algumas dessas imagens visuais ou sua apropriação mercadológica ao longo dos anos que seguiram leva inevitavelmente ao esvaziamento de seu potencial político-revolucionário, para não incorrer no mesmo equívoco cometido pelo narrador do documentário a respeito das criações verbais de “Maio de 68”. Sua presença em *No Intenso Agora*, entre imagens icônicas e variações dos ícones, aponta para a apropriação de tropos de uma cultura visual urbana fundamentais para integrar à narrativa documental a comunidade de sentidos de uma poética visual revolucionária. A partir desse referencial, ponderamos que talvez tais imagens ainda sejam portadoras de uma disposição para a mudança, para o imprevisto, para o possível, apesar da tentativa de domesticação empreendida pela narração, como veremos a seguir detendo-nos na análise das imagens de alguns gestos que aparecem nos filmes.

4.3 Gestos dissidentes

Em seu último livro publicado em vida, *Gestos*, o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser (2014) apresenta “um esboço para uma introdução a uma Teoria Geral dos Gestos”. Sua proposta teórica destaca o aspecto comunicativo do gesto tendo em vista que “nem todo movimento do corpo humano é gesto” (FLUSSER, 2014, p. 17), sendo este considerado um tipo de movimento no qual se articula, ou melhor, se expressa, uma liberdade. Ao sugerir um estudo das expressões da liberdade no gesto enquanto atividade autêntica, reveladora de uma presença ativa no mundo, o autor elabora uma proposta semiológica para a sua decodificação.

Assim, o gesto é concebido por Flusser como fenômeno concreto, dado espaço-temporal do qual importa descobrir a motivação e não a causa, a qual não poderia explicá-lo satisfatoriamente visto se tratar de um campo no qual decisões são tomadas, diferentemente do que ocorre com um reflexo condicionado. A partir da hipótese de que a existência humana se manifesta por gestos, o autor os descreve como formas de estar no mundo, de descobrir-se e reconhecer-se a si próprio; formas de estrutura “aberta”, ou seja, plástica e individualmente variável. Segundo sua hipótese, poder-se-ia surpreender uma crise existencial na observação

de um gesto, bem como identificar em sua mutação uma nova maneira de estar no mundo.

De uma perspectiva diferente, em *Notas sobre o gesto*,¹⁰⁹ Giorgio Agamben atribui ao gesto humano uma dimensão política intrínseca. Considerando a política como a esfera dos meios puros, neste texto, o filósofo italiano afirma que um gesto é “a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (AGAMBEN, 2008, p. 13). Ou seja, um gesto não se referiria à dimensão do agir, ao domínio da *práxis*, próprio das ações com fins em si mesmas, nem diria respeito ao campo do fazer, esfera da *poiesis*, aquela dos meios com vistas a um fim. Um gesto seria um meio que se exhibe a si mesmo, segundo Agamben, independentemente de qualquer objetivo, mas que “se comunica aos homens” (AGAMBEN, 2008, p. 13).

Portanto, em nossa análise das cartografias afetivas produzidas em *Santiago* e *No Intenso Agora*, importa considerar, além dos diferentes espaços físicos e simbólicos e da espacialidade dos corpos subalternos e insurgentes focalizados anteriormente, também os gestos encenados nas imagens de arquivos presentes nos filmes. Como assinalou Gottfried Boehm (2017, p. 33), em seu movimento de se afastar e se aproximar do corpo, os gestos estabelecem um espaço visual, o qual, como veremos, pode se tornar *locus* de atualização de memórias e afetos.

4.3.1 A afetação frente ao pudor heteronormativo

Como vimos anteriormente, a cartografia corporal de Santiago produzida no documentário de Salles reproduz um regime de visibilidade hegemônico instaurado pelo olhar patronal para o sujeito subalterno no cinema, numa tentativa de aprisioná-lo na figura do empregado servil. Nas entrevistas que compõe *Santiago*, ao antigo mordomo é reservado o lugar de dispositivo, ou intercessor, para a reconstrução de uma memória sobretudo identitária, patriarcal e heterocentrada da família Moreira Salles, como veremos, de modo que Santiago deve rememorar não sua própria vida, mas a vida de outros (PIASSI, 2021a).

Conforme demonstram Stam e Shohat, a figura do empregado servil é um dos principais estereótipos mobilizados para as representações de pessoas negras no cinema de

¹⁰⁹ Consultamos duas versões do texto, uma em italiano (2013) e uma tradução em português (2008).

Hollywood, o qual se deve transpor para analisar a agência dos atores, ou seja, “sua capacidade de apropriar o papel para seus próprios fins” (STAM; SHOHAT, 2004, p. 287). Seguindo as recomendações dos autores, no caso de *Santiago*, destacamos a capacidade de agência do entrevistado em relação ao papel de subserviência que lhe foi atribuído arbitrariamente pelo diretor, enquanto subalternizado. Nossa concepção de agência corresponde não apenas à capacidade do ator-sujeito de agir e interagir, mas também como forma de manifestar presença, como propõe Elsaesser (2018, p. 116), na contramão da crítica em geral produzida sobre o filme, a qual privilegia as estratégias da direção. Percebemos, assim, que por meio da encenação ele se apropria do estereótipo do empregado servil, assim como do homossexual solitário, os quais poderiam simplificar e caricaturizar seu personagem, afastando-se deles sutilmente na medida em que os individualiza com a adoção de elementos de uma estética visual e performática *camp*, como veremos mais adiante.¹¹⁰

Nesse exercício de análise, nos alinhamos à perspectiva da espetatorialidade *queer* como uma postura de resistência ao heterocentrismo e definidora de uma prática de recepção característica de audiências contra-hegemônicas e subalternas centrada nas relações entre textos da cultura de massa e seus públicos.¹¹¹ Desse modo, nossa análise focaliza o *camp* não como traço definidor do documentário de Salles, mas como um aspecto constituinte da performance de Santiago, a partir do qual podemos valorizá-lo como sujeito corporificado e enfrentar o não dito sobre sua homossexualidade, politizando a experiência homossexual do personagem.¹¹²

Na narração de *Santiago* escrita por Salles em 2005 para a produção realizada a partir das cenas gravadas durante o reencontro de 1992 com o antigo empregado da casa de sua família, a reflexão sobre a relação fraturada entre o diretor e seu personagem pela diferença de classe dá ensejo a um oportuno exercício de autocrítica de suas ideias iniciais para o documentário e de sua rígida metodologia de trabalho. Podemos ponderar que esse processo tenha se beneficiado da experiência profissional adquirida por Salles com as produções de

¹¹⁰ Sobre a parca apropriação do conceito no Brasil, Cláudia Neiva de Matos afirma: “Ao contrário do que ocorreu nos Estados Unidos, esse termo nunca logrou grande circulação em linguagem corrente ou acadêmica no Brasil. Apesar disso, muitas feições do que ele significa foram frequentes na arte e na sociedade brasileiras, com suas faces carnavalescas e carnavalizadas, seus trejeitos de país tropical, suas práticas de travestimento, vinculadas ou não ao universo LGBT” (MATOS, 2020, p. 159).

¹¹¹ Sobre o conceito de espetatorialidade *queer*, cf. LACERDA JR, 2015, p. 58-69.

¹¹² Uma versão preliminar dessa reflexão foi apresentada no 31º Simpósio Nacional de História – História, Verdade e Tecnologia, promovido pela Associação Nacional de História – ANPUH-Brasil, em 20 de julho de 2021, e publicada nos anais eletrônicos do evento com o título “Política e estética *camp* em ‘Santiago’ (João Moreira Salles, 2007)”. Ver PIASSI, 2021b.

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

Levantando a questão das políticas de representação e dos regimes de visibilidade em jogo na enunciação documental, identificamos na narração de *Santiago* o que Teixeira designa como “má consciência”, ou seja, a “consciência da falta, da dívida para com o outro, a quem agora se acena com a boa ação de restituição da fala despojada” (TEIXEIRA, 2003, p. 165). Nesse sentido, observamos que a adoção da narração *over* e a exposição do antecampo no documentário como formas de retomar criticamente as imagens de arquivo produzidas sobre o personagem construído denotam até mesmo uma vontade de “reparação de um ato de coisificação do outro”, como diria o autor (TEIXEIRA, 2003, p. 168).

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

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

Quando eu filmei o material original eu tinha apenas 30 anos. E aos 30, pelo menos para mim, a ideia de que as coisas têm um fim era uma noção abstrata, uma construção intelectual. Quando eu voltei ao filme, eu já tinha mais de 40. *O que antes era uma ideia veio a se manifestar no corpo: você sente que o tempo está roendo você por dentro, correndo dentro de você.* Quando eu revisei a filmagem não editada, as preocupações de Santiago se tornaram minhas. Eu me tornei alguém capaz de entender o que ele estava me dizendo (DIELEKE; NOUZEILLES, 2014, p. 141. Tradução nossa. Grifo nosso).

De acordo com essa retórica do filme como envelhecimento utilizada pelo cineasta,

seu amadurecimento pessoal e profissional ao longo dos anos que se sucederam entre as primeiras filmagens realizadas para o projeto e a finalização do documentário, sentido no corpo, “com as tripas” (SALLES, 2008), teria lhe permitido analisar criticamente tanto sua preocupação formal excessiva com os enquadramentos e o primor da fotografia, quanto suas escolhas éticas e políticas para a condução austera das entrevistas. Enfim, sua “busca do quadro perfeito, da fala perfeita”, redundou em uma abordagem excessivamente intelectual e pouco sensível de Santiago.

Tomando o documentário como proposta de reparação e como vetor de conscientização, no sentido do reconhecimento de privilégios, Salles faz um *mea culpa* diante da relação fraturada com Santiago. Como vemos no filme, o relacionamento entre ambos foi marcado pelas diferenças de classe e origem social e pela – nunca assumida, mas presumida – posição heteronormativa da narração, bem como pela relação assimétrica na realização do documentário.

Essa postura certamente não favoreceu uma escuta empática do diretor de *Santiago* na condição de entrevistador, o que redundou na interdição da gravação das revelações mais íntimas de seu entrevistado, como ocorreu no seguinte momento da entrevista:

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

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

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

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

[JOÃO] *Não, isso não precisa.*

[SANTIAGO] *No? No precisa.*

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

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

abertamente sua homossexualidade, e é interrompido com indiferença pelo diretor.

Em uma entrevista realizada em 2008, ao ser questionado por que não estava disposto a ouvir aquela revelação, Salles tentou justificar sua negação autoritária ao pedido de seu entrevistado, impedindo o homem *gay* de afirmar em voz alta e dar visibilidade e representação pública e midiática à sua própria existência como *gay*, argumentando que agiu na tentativa de proteger Santiago de se expor em excesso, mas admitiu também que o fez para evitar seu próprio “constrangimento diante da situação inesperada” (SALLES, 2008). Em outra ocasião, ao ser entrevistado em 2018 a propósito de *No Intenso Agora*, o cineasta tentou contornar o não dito do filme sobre a homossexualidade de seu personagem de modo distinto, comparando sua atitude em *Santiago* à omissão da informação sobre o suicídio de sua mãe, em seu lançamento seguinte.

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

Esse gesto de silenciamento da autodeclaração de Santiago pelo diretor, apontado como tal, entre os diversos analistas do filme, apenas e de passagem, por Denilson Lopes (2016) e Mariana Souto (2016), guarda implícitos os princípios de “preservar sua intimidade” e de não “conspurar sua imagem/memória”. Esses ideais constituem as “duas joias da mentalidade conservadora”, como diz João Silvério Trevisan (2018, p. 71). Para Salles, um sujeito privilegiado por sua cor, origem social, orientação sexual e identidade de gênero, exposição significa vulnerabilização e não empoderamento.

Ao agir com a intenção de silenciar e invisibilizar a homossexualidade do personagem, produzindo o seu apagamento,¹¹³ o diretor ignora a importância política do gesto retórico de Santiago em direção à afirmação de seu desejo homossexual, em busca de visibilidade e representação. A ideia da visibilidade implica uma “vantagem política de se mostrar socialmente assumido” (TREVISAN, 2018, p. 35), visto representar a capacidade de

¹¹³ Apesar da expressiva valorização de *Santiago* entre a produção documental nacional, o seu protagonista não figura nos levantamentos históricos de personagens homossexuais da produção cultural e artística brasileira. Cf. LACERDA JR., 2015; MURARI; NAGIME, 2015; NAGIME, 2016; DUARTE FILHO, 2018; TREVISAN, 2018.

conferir sentido de forma autônoma à própria experiência. A experiência de “sair do armário”, nesse sentido, deixa de significar a completa marginalização dos sujeitos que experienciam as sexualidades dissidentes e se torna motivo de orgulho, transformando-se em um evento fundamental de suas trajetórias pessoais (SOUTO, 2019; OLIVEIRA, 2020).

4.3.1.1 Santiago por ele mesmo

Devemos levar em conta que o diretor de *Santiago* escolheu na montagem final do filme utilizar a cena em questão, como forma de admitir a falha anterior e tentar se redimir na narração. Entretanto, com esse gesto voraz de homofobia, de silenciamento e invisibilização “desse lado” de Santiago, ou seja, de sua homossexualidade, por meio discursivo e audiovisual, nesse caso, soma-se à tensão presente no documentário entre diretor e personagem pela diferença de classe, a ação discriminatória, preconceituosa e opressiva de Salles em relação a Santiago baseada na sua idade e, principalmente, por sua orientação sexual. Desse modo, percebemos o cruzamento da hierarquia de classe entre diretor e entrevistado com os marcadores sociais de privilégio de Salles: branquitude, cisgeneridade, heterossexualidade e performatividade masculinista.

Reagindo ao intempestivo pedido de seu entrevistado, o diretor traz à tona uma conversa que Santiago lhe relatou haver tido com o jornaleiro, seu amigo, em que ele se referiu ao que se passava em seu apartamento durante as entrevistas realizadas para o documentário como a preparação de seu embalsamamento. Refletindo sobre o sentido do filme para Santiago, o narrador supõe que a produção do documentário fizesse por ele o mesmo que o mordomo fizera pelos seus biografados ao longo da vida, ou seja, que lhe garantisse uma sobrevivência, livrando sua história do esquecimento ao preservar sua memória para a posteridade, uma vez que ele era um homem só, sem família que dele pudesse manter viva alguma recordação.

Nesse sentido, empalhar, ou embalsamar, como teria dito Santiago, seria “uma boa definição de documentário”, diz Salles na faixa comentada do filme, considerando a capacidade da narrativa documental de “imobilizar” ou “emoldurar” alguém em um personagem. Além dessa perspectiva apontar para um aspecto fundamental da relação do documentarista com o personagem documentado, a qual se revela uma relação de poder

assimétrica, hierárquica e autoritária, na qual o documentarista se torna uma “figura de poder e potencial agente de falsificação perante seus personagens” (MATTOS, 2018, p. 497), a referência à ideia de embalsamamento remete ao “complexo da múmia” do cinema, discutido por André Bazin, um dos fundadores da teoria do cinema do pós-guerra na França.

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

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

Assim como os escritos de Santiago sobre “a história dos grandes homens” se tornaram patrimônio do instituto cultural da família, o filme que leva o seu nome viria a ser integrado ao acervo permanente do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), além de ser disponibilizado como um verdadeiro acervo pela edição de 2009 da VideoFilmes, de um estojo contendo suas diferentes versões, a faixa comentada pelo diretor e montadores, sinopse e transcrição completa de sua narração, o que indica a perspectiva de documentação e a visão patrimonial de Salles. *Santiago*, que chegou a inspirar uma biografia inédita de seu personagem,¹¹⁴ e os próprios arquivos sobre Santiago emularam, de certo modo, o objetivo que ele havia perseguido por anos a fio com “seus mortos” ilustres, de recontar suas histórias, prolongando sua memória contra o esquecimento.

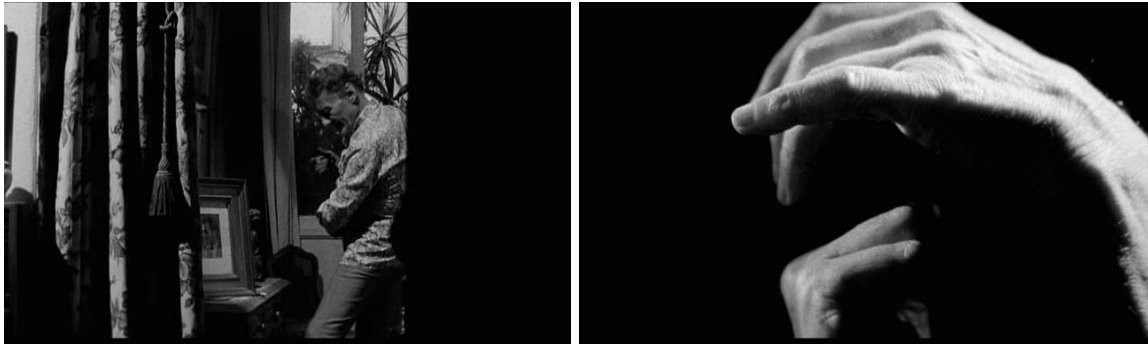
¹¹⁴ A partir do documentário de Salles e do acervo pessoal de Santiago preservado pelo IMS, Flora Thomson-DeVeaux realizou a pesquisa biográfica *The Universal History of Santiago Badariotti Merlo: Sex, Death, and the Aristocracy*, concluída em 2013, na Universidade de Princeton. Cf. ARAÚJO, 2014.

Ressaltamos, todavia, que ele próprio fez questão de contar, a seu modo, sua história. Refletindo sobre a relação estabelecida com o antigo mordomo em seu apartamento durante as entrevistas, Salles comenta a oposição entre a encenação de Santiago para a câmera e a filmagem rigorosa, empreendida em planos fixos:

É provável que os enquadramentos severos do filme tenham sido a forma que encontrei para estancar a expansão natural do Santiago. A rigidez da câmera serve como contrapeso. Mármore contra fogo, e me sinto mais confortável com o mármore (SALLES, 2009).

É significativo que o diretor utilize a imagem material do fogo, que concentra uma série de dualidades, podendo ser associada à destruição e à renovação, às esferas do íntimo e do universal, ao bem e ao mal, segundo a lei dos quatro elementos proposta pela fenomenologia da imaginação bachelardiana (BACHELARD, 1999), como metáfora para a “expansão natural de Santiago”. Essa imagem ambivalente, de uma força tanática tanto quanto erótica, descreve bem a *persona* de Santiago no documentário, afeita a temas relativos à morte e ao mesmo tempo possuidora de uma potência criativa singular. Mas, além do documentário apresentar uma metáfora ou tradução de Santiago como seu personagem (REZENDE; ROCHA JR., 2011, p. 372), nos momentos em que a direção lhe concedeu maior liberdade expressiva, ele teve a oportunidade de criar com sua pantomima uma *auto-mise-en-scène* em afirmação da vida e da liberdade, rejeitando a tentativa de aprisionamento em um papel de subserviência que lhe fora atribuído arbitrariamente.

Como bem observou Henrique Finco em sua análise do filme, “Santiago fabula para a câmera. Ora, a câmera é João Moreira Salles, para quem Santiago é proibido de olhar. Restam-lhe os gestos, a performance corporal – e mesmo o corpo foi restrito a uma clausura de espaços fechados. Sobraram as mãos” (FINCO, 2012, p. 143). Entre os planos de entrevista que capturam a gestualidade de Santiago, os mais emblemáticos são aqueles em que o cineasta filmou, a pedido dele, a dança de suas mãos, em *close*, sobre um fundo preto (Imagens 77 e 78). São dois longos planos de interpretação do exercício que ele executava todos os dias, como informa o narrador.



Imagens 77 e 78. À esquerda, Santiago dançando e tocando castanholas. À direita, primeiro plano da dança das mãos de Santiago. Fonte: *Santiago* (João Moreira Salles, 2007).

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

Ao vermos o diretor “esquivando-se estrategicamente, ainda que também autoritariamente, da revelação de um segredo que, possivelmente, conferiria ao ex- mordomo uma verdade e uma identidade inescapáveis”, como diz Feldman (2008, p.69), podemos concluir que a cartografia afetiva projetada para *Santiago* não abria espaço para a afirmação da homossexualidade de seu antigo mordomo, reprimindo de forma abrupta sua tentativa de revelá-la de modo explícito durante a realização de sua entrevista para o filme. Como visto anteriormente, essa interdição realizada pela direção se alinha à rememoração de um passado saudoso e patriarcal da família Moreira Salles, o qual podemos qualificar também como heterocentrado.

O termo heterocentrismo denomina toda forma de perceber e categorizar o universo das orientações sexuais a partir de uma ótica centrada em uma heterossexualidade estereotipada considerada dominante e normal não apenas como estatística, mas principalmente no sentido moralizante do termo (JESUS, 2013, p. 366).

Dessa forma de pensamento discriminatória derivam práticas heterossexistas e

homofóbicas, como a que se observa na direção de *Santiago*. Apesar disso, a sexualidade dissidente do entrevistado octogenário se insinua a todo momento em suas aparições no documentário por meio de sua sensibilidade e de sua corporalidade, adquirindo visibilidade principalmente em suas expressões gestuais, marcadas por um sentido de afetação relacionado com o exagero ou artificialidade nos trejeitos do homossexual tido como afeminado.¹¹⁵

4.3.1.2 Corporalidade e gestualidade *camp*

Enquanto personagem central para a reconstrução da memória familiar desejada pelo diretor de *Santiago*, os inúmeros planos que Santiago protagoniza no documentário de Salles com seu corpo em cena revelam sua inclinação para a encenação, a teatralidade, o artifício, o exagero e a estilização, na contramão da masculinidade hegemônica. Esse espírito de extravagância que o personagem incorpora no filme é considerado por Susan Sontag a marca da sensibilidade *camp*.

Observando a comunidade *gay* de Nova York dos anos de 1960, a autora desenvolve uma abordagem do *camp* como código pessoal e signo de identificação, que compõem uma sensibilidade “inequivocamente moderna” (SONTAG, 1987, p. 318), relacionada a uma visão de mundo estilizada e a uma experiência sobretudo estética do mundo. Tanto nas recordações pessoais de Santiago quanto nas lembranças de seu trabalho como mordomo na casa da Gávea, narradas na entrevista do filme de Salles, encontramos descrições de uma vida experimentada como uma atuação em tempo integral, de modo que o personagem encarna a ideia de que “ser é representar” e a “metáfora da vida como teatro” (Idem, p. 323), com as quais a autora descreve a tendência *camp* ao cultivo da imaginação e à teatralização da experiência.

Na performance de Santiago para o documentário, além de sua fala e de sua gestualidade, seu vestuário, a mobília e a decoração de seu apartamento expressam uma afeição pelo que é considerado antiquado, ultrapassado, fora de moda. Tomemos como

¹¹⁵ Por sua expressividade, Santiago teria servido como referência para a composição do personagem Crodoaldo Valério, mais conhecido como “Crô”, interpretado pelo ator Marcelo Serrado na novela *Fina Estampa* (Aguinaldo Silva, 2011), da Rede Globo. Reproduzindo o estereótipo do mordomo *gay* servil, Crô alcançou grande sucesso de público e protagonizou os *spin-offs* de comédia *Crô: O Filme* (Bruno Barreto, 2013) e *Crô em Família* (Cininha de Paula, 2018). Cf. ‘CRÔ’..., 2013; MERTEN, 2013.

exemplo seus artigos de colecionador, objetos *vintage* analógicos como sua velha máquina de escrever, suas adoradas madonas (reproduções de pinturas renascentistas de Rafael, Fabriano, Lippi e Giotto) (Imagem 79), além de pratos de porcelana e estatuetas. Podemos citar também seus antigos hábitos de montar arranjos florais e de tocar piano trajando o fraque reservado para os dias de grande festa, cultivados quando morava na Gávea, e aqueles mantidos depois de sua aposentadoria, como tocar castanholas, dançar com as mãos e biografar personagens históricos ilustres. Por meio da narração, somos informados ainda do gosto variado do personagem, que abrangia desde ópera, estrelas de cinema dos anos 1950 e personalidades como Hebe Camargo, o papa Inocêncio III, até os lutadores de Telecatch Montilla, programa de televisão criado originalmente na extinta TV Excelsior Rio de Janeiro, exibido entre as décadas de 1960 e 1970, o qual transmitia combates de luta-livre ao vivo.

Desse modo, o documentário destaca uma relação extremamente sentimental de Santiago com o passado, a qual Sontag identifica no *camp*. Se, por um lado, esses aspectos de sua sensibilidade contribuíram para a lembrança saudosa do passado elaborada no documentário, por outro, possibilitaram a expressão de uma sexualidade estigmatizada, cuja autoafirmação foi vetada por uma repressão heteronormativa da direção. Quando o entrevistado comenta sua fascinação pelo boxe, por exemplo, seu *hobby*, o único esporte que o interessou desde criança, Santiago expressa sua paixão pelos corpos enormes dos lutadores que via em jornais e revistas e que para ele se pareciam com gladiadores romanos.



Imagem 79. Santiago exibindo suas madonas. Fotograma de *Santiago* (João Moreira Salles, 2007).

Vale ressaltar que o *camp*, como elemento da homocultura, ou, mais especificamente,

de uma cultura gay masculina e urbana norte-americana,¹¹⁶ está no cerne da promoção de um senso estético aguçado como forma de integração social do homossexual, tanto por meio da adoção de uma postura aristocrática, quanto do culto ao refinamento e do cultivo de um “bom gosto” (SONTAG, 1987, p. 336). Nesse sentido, a adoção da estética *camp* se encontra com a estratégia de sobrevivência subalterna desenvolvida por Santiago, de enobrecimento próprio por associação ao enobrecimento da família Moreira Salles, quando a compara à nobreza italiana, como forma de expressão subjetiva e de identificação entre semelhantes, uma vez impedido de se declarar abertamente como homem *gay*. Na contramão da descrição de Sontag do *camp* como uma sensibilidade despolitizada ou apolítica, no documentário ele adquire, então, uma dimensão genuinamente política.

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

A potência do *camp* como política de resistência às normatizações sociais que marginalizam a comunidade LGBTQIA+¹¹⁷ é destacada, por exemplo, por Gilad Padva, em uma análise do filme australiano *Priscila, a Rainha do Deserto* (Stephan Elliott, 1994), o qual contribuiu para a popularização da figura das *drag queens* para além da cena *queer*. De acordo com o autor:

Camp utiliza-se de seu desvio para contestar a opressiva ordem social regulada por uma heterodominância utilizando-se de uma força de inovação e inspiração. Sua visibilidade desviante, desde suas primeiras expressões, tem sido uma política com um componente essencial advindo de uma

¹¹⁶ A esse respeito, Richard Dyer chega a afirmar que o *camp* “é praticamente o único estilo, língua e cultura que é distinta e inequivocamente do sexo masculino gay” (2002, p. 49. Tradução nossa). No original: “It is just about the only style, language and culture that is distinctively and unambiguously gay male”.

¹¹⁷ Sigla utilizada para designar pessoas com identidades de gênero e sexualidades desviantes em relação ao padrão cisheteronormativo, como lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros, *queers*, intersexuais, assexuais e outros, como não binários e pansexuais, a qual pode variar de acordo com o ponto de vista teórico-político adotado.

contrapraxis *queer*. Este desvio do consenso social e sexual é político porque o *camp* reflete um campo estético e ético que se recusa a ser visivelmente normalizado ou silenciado pelos dominantes (PADVA, 2000, p. 222. Tradução nossa).¹¹⁸

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

Não se trata de fazer da dimensão sexual a definidora de toda a existência de Santiago, considerando a homossexualidade como seu “segredo íntimo”, a sua “essência” ou “verdade interior”, reproduzindo um conjunto de práticas, normas, regras, saberes e instituições que tornaram o sexo o significante central da identidade na modernidade, o que Foucault (1994) denominou “dispositivo da sexualidade”. Essa perspectiva também não implica em negar a diferença da homossexualidade, cuja afirmação constitui o elemento político mais importante de um movimento homossexual, para o autor. Importa, sobretudo, descrevê-la como um modo de viver, encarnado pelo personagem do filme, o qual oferece a possibilidade de se inventar novos modelos de sujeito e de novas formas de relação social e afetiva.

Como podemos ver, Santiago, ao exhibir-se na circunstância da tomada para a câmera de Salles, faz de seu corpo uma plataforma de liberdade, um território livre para a experimentação de poses, gestos, atitudes e comportamentos que compõe “um rosto simulado, de uma cara postiça, voltada para a provocação, para o questionamento da rostidade hegemônica e socialmente legítima do masculino” (ALBUQUERQUE JR, 2014, p. 9-10). Como elemento de sua corporalidade, o *camp* enuncia um desafio para a constituição de novas afetividades, como diz Lopes (2002), retomando a valorização do artifício, da

¹¹⁸ No original: “Camp uses its deviancy in contesting the oppressive social order ruled by heterodominance as a momentum of innovation and inspiration. Its deviant visibility, since its earliest expressions, has been a political one as an essential component of queer counterpraxis. This deviation from the social and sexual consensus is also political because camp reflects an aesthetic and ethical refusal to be visually normalized or silenced by dominance” (PADVA, 2000, p. 222).

estetização, da aparência e da afetação como elementos fundamentais na composição da identidade performativa do sujeito contemporâneo e especialmente definidores de uma identidade homossexual.¹¹⁹

Embora o *camp* ainda possa ser associado a um “*páthos* amargo da história da exclusão dos homossexuais” (BARBOSA, 2017, p. 38), na economia de afetos que sua expressão mobiliza em *Santiago*, o orgulho do personagem sobressai à vergonha. Portanto, diríamos que o desejo de Santiago de expressar-se e de narrar-se insurge na cartografia do filme de Salles, apesar das censuras do diretor à livre expressão do entrevistado subalternizado, por meio de seu corpo como palco de uma encenação *camp*. Em um esforço de tradução desse termo para o português, podemos falar de uma encenação bicha ou fresca, como propõe Jocimar Dias Júnior (2020), para nos referirmos a uma expressão possível do desejo ardente de Santiago que, nas imagens do seu corpo em cena, afronta o pudor heteronormativo, insistindo em queimar sob o mármore frio de uma direção austera. Assim, parafraseando o que diz Lopes sobre o *camp* (LOPES, 2002, p.112), concluímos que, em *Santiago*, a bichice, ou a frescura, se tornou política como forma de subverter as tentativas de silenciamento e invisibilização da sexualidade de seu protagonista, ou, para usar uma palavra do próprio Santiago, para escapar ao esforço do documentário por “embalsamá-lo”.

4.3.2 Lançamentos de pedras: o gesto, o corpo e a cidade

“E das mãos que saíam gestos/ de pura transformação/ Entre o real e o sonho/ seremos nós a vertigem”, dizem os versos finais do poema *Canção* (1951), do escritor português surrealista Alexandre O’Neill. No arquivo imagético de “Maio de 68”, entre uma miríade de gestos de transformação como os descritos pelo autor, está inventariado o do lançador de pedras. Conforme reproduzido em *No Intenso Agora*, pela sua força enunciativa, esse gesto parece corresponder também a uma forma visual de comunicação poética apropriada à narração da experiência revolucionária, tal como preconiza Tari. Refletiremos a seguir como sua imagem foi utilizada no documentário de Salles como um tropo organizador da cartografia do circuito dos afetos revolucionários em foco no filme, ultrapassando os sentidos

¹¹⁹ Considerando a repercussão do *camp* no quadro das comunidades de solidariedade transnacionais, o autor propõe lançar um olhar *queer* em direção ao *camp* distinto da tradição norte-americana, no contexto de uma estética *queer* na América Latina (LOPES, 2017, p. 50-59).

propostos pela sua montagem.

Em uma pausa significativa para o documentário, após destacar o “encantamento” de Elisa em sua viagem à China como uma abertura para a beleza do mundo, aos vinte e sete minutos, o fluxo de imagens de arquivo se detém em um breve plano americano em preto e branco do dia 6 de maio de 1968, o qual focaliza um jovem anônimo no Boulevard Saint-Germain, em Paris, arremessando impetuosamente uma pedra do calçamento contra as forças policiais parisienses, fora do quadro (Imagem 80). Essa imagem, apropriada como um tropo fundamental para o imaginário revolucionário expresso no documentário de Salles, nos dará importantes pistas para compreender a construção poético-visual da cartografia de “Maio de 68” em *No Intenso Agora*.



Imagem 80. Fotograma de filme de arquivo francês. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).

Após sua primeira exibição no documentário, o plano em detalhe do arremesso é repetido com velocidade reduzida, aumentando a dramaticidade da imagem e favorecendo a atenção aos seus detalhes, para uma análise pormenorizada, quadro a quadro (Imagens 81 a 83), a partir da qual o narrador lhe atribui a qualidade de síntese visual do processo histórico que se desenrolou nas semanas de intensa mobilização popular de maio de 1968, na França. A voz *over* fragmenta e descreve analiticamente esse processo em três etapas, as quais estariam adequadamente representadas nessa imagem, que se resumiriam no aumento da tensão social e política, seguido da liberação de energia na explosão das revoltas, redundando em um retrocesso político.



Imagens 81 a 83. Fotogramas do lançador de pedras. Narração em voz *over*: “Maio em Paris. Do acervo de gestos de 68, esse é o mais marcante. O corpo vergado pra trás, o braço em estilingue, a energia represada a um segundo da descarga, o giro de atleta olímpico. E quase sempre: o recuo.” Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).

Em uma interessante análise dos cartazes promocionais de *No Intenso Agora*, produtos fundamentais entre as estratégias publicitárias cinematográficas, o jornalista Gabriel Araújo observa que a divisão dessa imagem do lançador em três *frames*, os quais compõem o principal cartaz de divulgação do filme (Imagem 84), indica o *modus operandi* de seu diretor, “uma ótica que guiará toda a narrativa do documentário: o movimento, perseguido de perto pela imediaticidade” (ARAÚJO, 2018). Podemos considerar que o arco narrativo do filme se espelha nessa estrutura temporal tripartite estabelecida a partir dessas imagens, em um movimento que contempla experiências individuais e coletivas de alegria e felicidade, bem como a intensificação da euforia revolucionária, passando pelo extravasamento das pulsões nos motins e revoltas, e se encerra com considerações sobre as reações conservadoras, o retrocesso político, as perdas humanas e o alvorecer de uma certa melancolia, a qual identificamos a uma saudade do futuro. Apesar da divisão formal do documentário em duas partes, essa estrutura tripla descreve melhor o seu *modus operandi*, como diz Araújo, considerando que a primeira parte abrange a crescente tensão da narrativa até o clímax, enquanto, na segunda, são realizados os balanços de tais experiências históricas.

Esse plano do filme de arquivo francês presente no cartaz de *No Intenso Agora* e incorporado ao documentário também está entre as imagens de arquivo que integram o afamado *O Fundo do Ar é Vermelho*, de Chris Marker. Editado com um filtro azul e inserido na primeira parte do filme, denominada “Mãos frágeis”, esse plano foi utilizado pelo diretor francês em uma montagem diversa da realizada no filme de Salles, fazendo suceder ao arremesso citado outras cinco imagens semelhantes, sem a ênfase no recuo do gesto do lançador. Em uma citação do antológico filme de Marker, a imagem em questão é seguida de outras análogas em uma longa sequência montada para o documentário brasileiro, a qual foi excluída de sua edição final. Inserida nos extras do seu DVD com o título “Paralelepípedos”,

essa sequência apresenta uma tipologia dos estilos de arremesso dos manifestantes de “Maio de 68” proposta pelo narrador (Imagens 85 a 112).

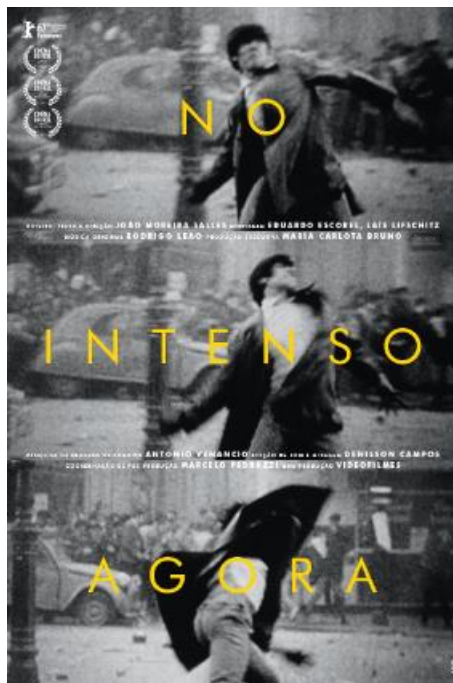


Imagem 84. Cartaz oficial de divulgação de *No Intenso Agora*. O cartaz utiliza os três *frames* da imagem do lançador. Fonte: Site Oficial *No Intenso Agora*.

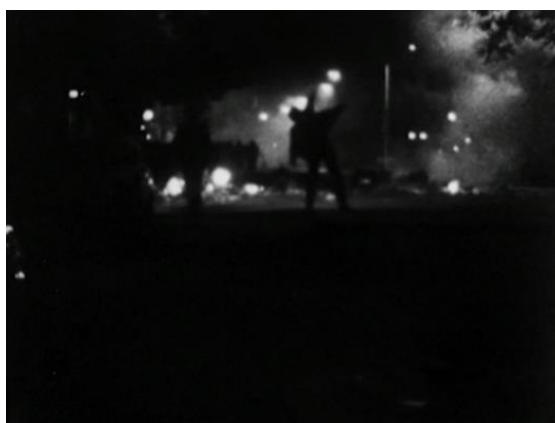
Para Didi-Huberman (2017a, p. 18), a estilização de momentos passados de esperança política e insurrecionista, como promovida pelo glossário das formas de lançamento elaborado na sequência excluída na edição final de *No Intenso Agora*, anestesiaria de certo modo a dimensão prática e política dos levantes. Contudo, destacamos que a sequência “Paralelepípedos”, ainda que neutralizasse parte do *páthos* violento dos atos documentados, foi excluída da versão final do filme. Essa decisão evidencia uma reação a uma montagem de imagens cujo sentido poderia ter causado uma perturbação na reavaliação do “Maio de 68” proposta em *No Intenso Agora*: a sucessão de lançamentos sugere uma potência de insurreição dos levantes, enquanto fenômeno coletivo, que foi atenuada pela exibição de apenas um lançamento, do qual o narrador destaca o recuo. Essa estratégia pode ser avaliada comparando-se o uso do plano feito pelo cineasta francês com o realizado na produção de Salles, tal como demonstra Migliorin (2018, p. 182), ao criticar o isolamento da imagem para a elaboração de conclusões metafóricas.



Imagens 85 e 86: Fotogramas da sequência adicional “Paralelepípedos”: “estilo clássico” e “de baixo pra cima”. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).



Imagens 87 e 88: Fotogramas da sequência adicional “Paralelepípedos”: “a meia altura” e “sem estilo”. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).



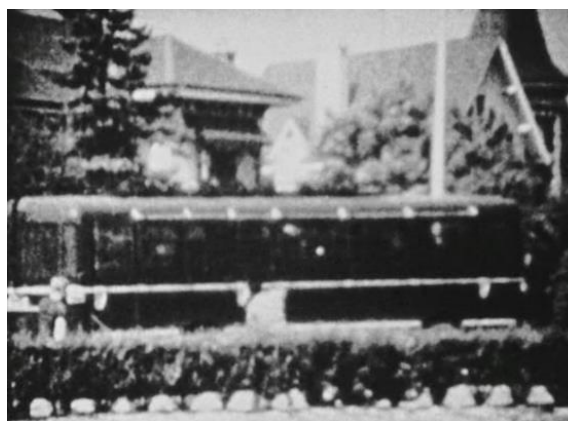
Imagens 89 e 90: Fotogramas da sequência adicional “Paralelepípedos”: “lançamento diurno” e “noturno simples” Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).



Imagens 91 e 92: Fotogramas da sequência adicional “Paralelepípedos”: “noturno contra barreira de fogo” e “noturno contra barreira de fumaça”. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).



Imagens 93 e 94: Fotogramas da sequência adicional “Paralelepípedos”: “*outdoor*” e “protegido por marquise”. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).



Imagens 95 e 96: Fotogramas da sequência adicional “Paralelepípedos”: “lançamento contra objetos semoventes”. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).



Imagens 97 e 98: Fotogramas da sequência adicional “Paralelepípedos”: “lançamento simples” e “lançamento duplo”. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).



Imagens 99 e 100: Fotogramas da sequência adicional “Paralelepípedos”: “lançamento coletivo” e “estilo saque e voleio”. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).



Imagens 101 e 102: Fotogramas da sequência adicional “Paralelepípedos”: “toma lá dá cá” e “rock ‘n roll’”. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).



Imagens 103 e 104: Fotogramas da sequência adicional “Paralelepípedos”: “vigoroso” e “cauteloso”.
Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).



Imagens 105 e 106: Fotogramas da sequência adicional “Paralelepípedos”: “no qual se mantém uma distância prudente do alvo”. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).



Imagens 107 e 108: Fotogramas da sequência adicional “Paralelepípedos”: “estilo sorrateiro ou malandro” e “categoria telhado”. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).



Imagens 109 e 110: Fotogramas da sequência adicional “Paralelepípedos”: “com movimento coordenado de perna” e “lançamento sem convicção”. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).



Imagens 111 e 112: Fotogramas da sequência adicional “Paralelepípedos”: “e, por fim, lançamento ‘dane-se a disciplina militar’ ou ‘já não aguento acatar ordens’”. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).

Podemos considerar que na montagem com a imagem isolada do lançador, ao individualizar sua ação, perde-se relativamente sua força emancipatória, uma vez que a potência desse gesto é maior quando sucedida por outros atos de insurreição, como podemos ver no filme de Marker e na sequência “Paralelepípedos”. Afinal, “no levante é com outros corpos que um corpo participa”, como diz Judith Butler (2017a, p. 24).

A menção ao filme de Marker permite identificar algumas das tradições visuais as quais *No Intenso Agora* articula quando mobiliza ícones que se tornaram referências da história e da historicidade do “Maio de 1968”. Um passeio por sua iconografia permite perceber que “a pedra atirada”, “o lançador de pedras” ou “o lançador” é uma imagem comum, entre tantos registros visuais produzidos por fotógrafos, cineastas e cinegrafista que mostram jovens manifestantes aglomerados em protestos, com paus e pedras nas mãos, ocupando as principais avenidas das cidades. Nas semanas de mais intensa mobilização popular de maio, as vias se encontravam com seu calçamento arrancado, obstruídas por barricadas com carros revirados em chamas, para afastar as forças policiais e proteger os

insurgentes, contrariando os esforços da prefeitura empreendidos no sentido de impossibilitar a ocorrência de protestos, a construção de barricadas e a erupção de distúrbios sociais nas ruas de Paris que remontam à haussmannização¹²⁰ (BENJAMIN, 2009, p. 64). Segundo o historiador Alexandre Sumpf:

Além das considerações relativas às técnicas de guerrilha urbana, o uso de paralelepípedos e barricadas também se baseia em uma tradição e imaginação política bastante significativas, que se refere às revoluções parisienses, especialmente as do século XIX. Afinal, desvia um objeto de sua funcionalidade principal, garantindo a irrupção da desordem, do inesperado, da raiva no coração da realidade, assim reinventada (SUMPFF, 2018. Tradução nossa).¹²¹

A discussão de Sumpf sobre as barricadas se alinha à de Didi-Huberman (2017a, p. 207), para o qual elas compõem a “arquitetura provisória dos levantes”, e mais ainda à de Rancière (2017, p. 67), que as define como “uma desordem dos lugares e de seus usos”, antes de constituírem um dispositivo militar. Investigando essa tradição e imaginação política dos levantes parisienses da qual fazem parte o uso de paralelepípedos e barricadas, encontramos entre as imagens análogas mais conhecidas sobre o tema dos lançadores de pedra uma foto feita por Gilles Caron, no mesmo dia do plano utilizado em *No Intenso Agora*, de outro jovem insurgente, na rua Saint-Jacques (Imagem 113), e um pôster impresso em serigrafia pelo ateliê popular com o slogan “*La beauté est dans la rue*” (“A beleza está na rua”), com a efigie frontal de uma mulher, destacando a presença feminina nos movimentos de protesto de “Maio de 68” (Imagem 114).

O jovem parisiense do plano-sequência reproduzido em *No Intenso Agora* se encontra também em uma fotografia de Bruno Barbey¹²² (Imagem 115), capturado provavelmente no mesmo instante, de um ângulo muito próximo ao da outra imagem, em cobertura dos eventos realizada para a prestigiada cooperativa francesa Magnum Photos. A foto em plano geral revela outros elementos do cenário em que se situava o lançador, como os demais

¹²⁰ Profunda reforma urbana realizada em Paris por Georges-Eugène Haussmann, conhecido como barão Haussmann, durante o período no qual foi prefeito da cidade, entre 1853-1870. Sobre seu ideal urbanístico e a tradição das barricadas, cf. BENJAMIN, 2009, p. 63-65.

¹²¹ No original: “Au-delà des considérations concernant les techniques de guérilla urbaine, le recours aux pavés et aux barricades puise aussi dans une tradition et un imaginaire politique assez significatifs qui renvoie aux révolutions parisiennes, notamment celles du XIXe siècle. Enfin, il détourne un objet de sa fonctionnalité première, assurant l’irruption du désordre, de l’inattendu, de la colère au cœur du réel ainsi réinventé” (SUMPFF, 2018).

¹²² Quando o fotógrafo esteve no Rio de Janeiro, em viagem pelo Brasil, em 1966, ele retratou a família Moreira Salles e a casa da Gávea em uma série de fotos, a pedido de Walther, entre as quais aparecem Salles e seus irmãos Pedro e Walter, ainda crianças. Cf. MAGNUM PHOTOS, s/d.

manifestantes que o cercavam, e mostra mais nitidamente a fachada do bar La Rhumerie, um dos pontos de reunião dos manifestantes parisienses, em pleno Boulevard Saint-Germain.

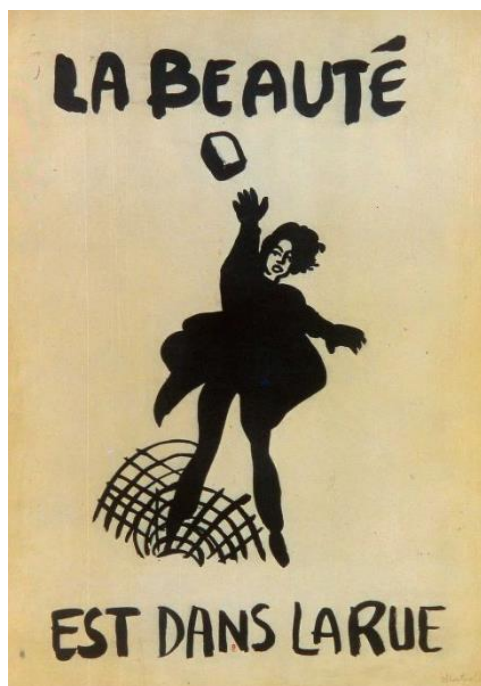


Imagem 113. Gilles Caron. *O lançador de pedra, rua Saint-Jacques, Paris, 6 de maio de 1968*. Fonte: Fundação Gilles Caron. Imagem 114. Pôster *A beleza está na rua*. Fonte: BnF, Departamento de Gravuras e Fotografia.



Imagem 115. Bruno Barbey. *Estudantes atirando projéteis contra a polícia. Boulevard Saint-Germain, 6º distrito. Paris, França. 6 de maio de 1968*. Fonte: Magnum Photos.

Essa imagem, ao revelar o grupo de manifestantes que circundava o lançador, caracteriza o levante como fenômeno coletivo, inscrevendo o gesto em um conjunto de manifestações de protesto. Tais imagens compõem uma cartografia do lançamento como um

gesto político realizado por corpos insurgentes no espaço urbano. Tomando essas espacialidades como cenários do gesto do lançador, podemos traçar um percurso desde a superfície dos corpos, descrevendo a morfologia dos movimentos do corpo humano, bem como dos fluxos de desejos, afetos e intensidades que o atravessam em direção à cidade na realização do lançamento. Nas cenas de levante produzidas pelos corpos insurgentes, o gesto do lançador reconfigura o espaço da cidade, ao deslocar as pedras do calçamento de seu lugar e de seu uso originais, e ressignifica o espaço público por meio de sua apropriação coletiva. Como um lugar de reunião de pessoas, a cidade oferece aos corpos a possibilidade de se contagiar, de se comover, e, assim, de insurgir contra a ordem estabelecida.¹²³

4.3.2.1 Uma coreografia das revoltas

Do outro lado das barricadas, agentes das forças repressivas do Estado francês reproduziam o mesmo gesto de atirar pedras em ataque aos manifestantes.¹²⁴ “*Le Grand Turc*” (o Grande Turco), como foi apelidado pela mídia francesa o fotojornalista turco Gökşin Sipahioğlu, fundador da agência fotográfica de Paris Sipa Press, retratou, durante os confrontos de 6 de maio de 1968, um agente das CRS atirando uma pedra do pavimento contra uma multidão de estudantes que avançava no cruzamento do Boulevard Saint-Michel com o Boulevard Saint-Germain (Imagem 116).

Todavia, devido à sua potência simbólica, a forma visual do corpo em tensão dos lançadores de pedras se tornaria “um ícone da revolta moderna”, segundo a denominação de Michel Poivert (2016, p. 295). Ao se debruçar sobre a extensa fotorreportagem realizada por Caron sobre as revoltas de “Maio de 1968” em Paris, o historiador analisa como um fotojornalista a serviço da fotografia de imprensa pode criar figuras simbólicas. O próprio Caron daria continuidade a esse trabalho ao realizar uma fotorreportagem sobre as lutas entre

¹²³ As relações físicas, intensivas, afetivas e de contaminação entre corpos insurgentes e o espaço urbano constituem uma “corpografia”, no sentido de cartografias corporais, de acordo com o termo formulado pelo arquiteto urbanista Alain Guez para denominar as modalidades de inscrição da cidade no corpo de seus habitantes. No Brasil, Paola Berenstein Jacques e Fabiana Dultra Britto aprofundaram a discussão desse conceito a partir de uma aproximação dos campos da arquitetura e da dança. Cf. BRITTO; JACQUES, 2012.

¹²⁴ É importante ressaltar que além da repressão estatal a movimentos democráticos, existem também sublevações populares reacionárias e levantes antidemocráticos, como aponta Judith Butler em seu texto no livro-catálogo da exposição “Levantes”, de Didi-Huberman. Cf. BUTLER, 2017a, p. 23-36.

protestantes e católicos na Irlanda do Norte, em 1969, e em sua cobertura das revoltas antissoviéticas em Praga, no mesmo ano, sistematizando sua interpretação simbólica da figura do jovem lançador de pedras, considerando-o uma espécie de dançarino de uma “coreografia da revolta”. De acordo com o autor, essa figura se tornaria “um arquétipo da luta urbana” (POIVERT, 2013).¹²⁵



Imagem 116. Gökşin Sipahioğlu. Paris, 6 de Maio de 1968. Fonte: Público.

Ao discutir a centralidade do gesto nas pesquisas de Aby Warburg no domínio da imagem, Agamben o descreve como um “cristal de memória histórica”, sobre o qual artistas e filósofos se debruçaram ao longo da história da arte indicando sua polarização dinâmica:

De fato, toda imagem é animada por uma polaridade antinômica: de um lado, ela é a reificação e a anulação de um gesto (é a *imago* como máscara de cera mortuária ou como símbolo), do outro, ela conserva-lhe intacta a *dynamis* (como nos instantâneos de Muybridge ou em qualquer fotografia esportiva). O primeiro polo corresponde às lembranças que são retomadas pela memória voluntária, o segundo, à imagem que lampeja como um raio na epifania da memória involuntária. E, enquanto o primeiro vive num mágico isolamento, o segundo sempre remete para além de si mesmo, a um todo do qual faz parte (AGAMBEN, 2013. Tradução nossa).¹²⁶

Na perspectiva de Warburg, a imagem não é concebida como entidade a-histórica, mas

¹²⁵ As coreografias dissensuais realizadas no espaço urbano contemporâneo são analisadas por André Lepecki a partir do conceito de “coreo-política”. Cf. LEPECKI, 2011.

¹²⁶ Para a transcrição deste trecho, particularmente, fizemos a tradução diretamente do texto no idioma original, para nos atermos aos conceitos utilizados pelo autor. No original: “De fait, toute image est animée d’une polarité antinomique: elle est d’une part réification et annulation d’un geste (il s’agit alors de l’*imago* comme masque de cire mortuaire ou comme symbole), dont elle conserve d’autre part la *dynamis* intacte (ainsi dans les instantanés de Muybridge ou dans n’importe quelle photographie sportive). Le premier pôle correspond au souvenir dont s’empare la mémoire volontaire; le second, à l’image qui jaillit comme un éclair dans l’épiphany de la mémoire involontaire. Et tandis que la première vit dans un isolement magique, la seconde renvoie toujours au-delà d’elle-même, vers un tout dont elle fait partie” (AGAMBEN, 2013).

como realidade histórica e parte de processos heterogêneos de transmissão, recepção e polarização culturais, podendo incorporar valores expressivos inspirados em períodos históricos distantes. No caso da linguagem gestual reproduzida em uma obra de arte, os gestos são considerados pelo autor como “engramas da experiência emotiva”, os quais “sobrevivem como patrimônio hereditário da memória” (WARBURG, 2009, p. 126). Para Warburg,

Com frequência reforçada pela linguagem da fala que se dirige também ao ouvido com o auxílio de inscrições, a linguagem figurativa do gesto é, graças ao ímpeto indestrutível de sua cunhagem expressiva, forçada a reviver, nas obras arquitetônicas (como, por exemplo, arcos de triunfo e teatros) e plásticas (do sarcófago à moeda), experiências de comoção humana em toda a sua polaridade trágica: do sofrimento trágico à atitude vitoriosa ativa (Ibid. p. 130).

De uma perspectiva não linear da história da arte, mas descontínua e heterócrona, o historiador da arte e da cultura alemão descreve a “linguagem passional dos gestos” (WARBURG, 2012, p. 71) a partir de duas características principais: a continuidade de uma herança pagã antiga na memória cultural do ocidente, a qual denomina como *Nachleben*, palavra alemã traduzida frequentemente como “vida póstuma” (AGAMBEN, 2009) ou “sobrevivência” (DIDI-HUBERMAN, 2013); e a combinação indivisível de uma forma, no caso, de uma fórmula iconográfica, e de um conteúdo, sua carga emotiva, para a qual cunhou o neologismo *Pathosformel*, traduzido como “fórmula de *páthos*”, indicando a recorrência de tal fenômeno. Enquanto um conceito em torno do qual gravitam os sentidos de potência, paixão e ação, o *páthos* da Antiguidade ao qual Warburg se refere corresponde às forças inconscientes residuais, ou energias psíquicas primordiais conservadas, produtoras de formas ou representações pictóricas e esculturais do corpo humano em movimento.

Georges Didi-Huberman atribui a Warburg a descoberta do papel constitutivo das sobrevivências na dinâmica da imaginação ocidental e das funções políticas dos agenciamentos memorialísticos (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 62).¹²⁷ Tomando como objeto situações de levante, e os gestos que a palavra supõe, considerados como momentos de

¹²⁷ Para a transcrição deste trecho, particularmente, fizemos a tradução diretamente do texto no idioma original, para nos atermos aos conceitos utilizados pelo autor. No original: “De fait, toute image est animée d’une polarité antinomique: elle est d’une part réification et annulation d’un geste (il s’agit alors de l’imago comme masque de cire mortuaire ou comme symbole), dont elle conserve d’autre part la dynamis intacte (ainsi dans les instantanés de Muybridge ou dans n’importe quelle photographie sportive). Le premier pôle correspond au souvenir dont s’empare la mémoire volontaire; le second, à l’image qui jaillit comme un éclair dans l’épiphanie de la mémoire involontaire. Et tandis que la première vit dans un isolement magique, la seconde renvoie toujours au-delà d’elle-même, vers un tout dont elle fait partie” (AGAMBEN, 2013).

emergência de conflitos, antagonismos, agonias e afetos no mundo da história política e social, o autor propõe uma antropologia da imaginação política baseada nos gestos de insurreição, colocando em questão a própria noção de desejo de insurreição (DIDI-HUBERMAN, 2017a; 2018).¹²⁸

Partindo do princípio freudiano de que o desejo é imperecível, Didi-Huberman considera a força que o faz resistir ao tempo, pelo trabalho da memória, como potência revolucionária, a própria força que nos levanta, o que das revoltas sobrevive e se transmite, mesmo quando fracassam. Nesse sentido, o autor propõe o questionamento: “como as imagens tantas vezes se valem de nossas memórias para dar forma a nossos desejos de emancipação?”¹²⁹ (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p. 14. Tradução nossa). Sua própria obra nos oferece pistas para elucidar essa questão, como na afirmação de que

uma imagem – seja mental, literária ou plástica –, além de representar alguém ou significar algo, *manifesta um desejo*. Mas um desejo, como todo desejo, é *confuso na memória*. Dessa forma, as imagens se manifestam: elas se levantam, elas às vezes também nos levantam. Elas evidenciam que a política é, antes de tudo, um campo de subjetivação e imaginação, de desejo e memória. Mesmo que façam na forma de um sintoma, como acontece com frequência, isso não impede que, no fundo, as imagens sejam políticas e por essa mesma razão que, voluntariamente ou não, elas *tomem posição* entre mil e uma coisas possíveis: uma reminiscência e um esquecimento, um desejo e uma recusa, um lugar público e um espaço privado, um raciocínio e uma fantasia, uma emoção solidária e um gesto solitário, um saber e um não saber... (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p. 165. Grifos do autor).

Para analisar a relação entre gesto e emoção a partir da imagem, Didi-Huberman retoma a ideia bergsoniana de que as emoções são gestos ativos: “uma *emoção* não seria uma *e-moção*, quer dizer, uma *moção*, um movimento que consiste em nos pôr para fora (e-,ex) de

¹²⁸ Entre outubro de 2016 e janeiro de 2017 foi realizada em Paris, na Galeria Nacional do museu Jeu de Paume, a exposição “*Soulèvements*” [“Levantes”], com curadoria de Georges Didi-Huberman. Baseada em seu trabalho teórico e na perspectiva sobre a dimensão política das imagens, da arte e da memória desenvolvida pelo filósofo e historiador da arte francês, essa grande exposição concretizou sua pesquisa em torno do tema dos levantes, apresentando um conjunto heterogêneo de mais de duzentas obras antigas e contemporâneas, entre gravuras, instalações, pinturas, esculturas, fotografias, documentos, vídeos e filmes, como uma proposta de memorialização iconográfica das lutas populares. Além da exposição original realizada em Paris, de 2017 a 2018, ano do cinquentenário de 1968, Didi-Huberman levou sua mostra para várias instituições internacionais, passando por Barcelona, Buenos Aires, São Paulo, Cidade do México e Montreal, integrando em cada edição obras de artistas locais, como oportunidades de reformulação heurística dos aspectos político, histórico e estético dos levantes. A página *online* da exposição “*Soulèvements*” no Museu Jeu de Paume, assim como seu catálogo original, estão disponíveis no link: <http://soulevements.jeudepaume.org/exposition/>. Último acesso em 18 fev. 2021. Sobre a exposição realizada em São Paulo, ver DIDI-HUBERMAN, 2017a.

¹²⁹ No original: “comment les images puisent-elles si souvent dans nos mémoires pour donner forme à nos désirs d’émancipation?” (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p. 14).

nós mesmos?” (DIDI-HUBERMAN, 2016b, p. 25-26. Grifos do autor). Em sua descrição fenomenológica da emoção não como um estado de passividade, mas como um movimento afetivo e transformador de ordem social, o autor se volta para as emoções expressas em formas coletivas, sinais corporais reconhecidos por uma coletividade: os gestos, símbolos de expressões inteligíveis que formam uma linguagem e uma simbologia. Desse modo, considera que

[...] as emoções passam por gestos que fazemos sem nos dar conta de que vêm de muito longe no tempo. Esses gestos são como fósseis em movimento. Eles têm uma história muito longa – e muito inconsciente. Eles *sobrevivem em nós*, ainda que sejamos incapazes de observá-los em nós mesmos (DIDI-HUBERMAN, 2016b, p. 32. Grifo do autor).

Didi-Huberman sugere analisar as imagens como cristais que concentram esses gestos antigos, “expressões da memória coletiva que atravessam a história” (DIDI-HUBERMAN, 2016b, p. 34). Capazes de transmitir os gestos mais imemoriais, no mesmo processo histórico as imagens também podem transformá-los, assim como as emoções que os acompanham. Portanto, em sua elaboração de uma teoria do anacronismo da imagem, o autor desenvolve uma sintomatologia, ou seja, uma crítica orientada para os sintomas do tempo, a dinâmica das pulsações estruturais, de instâncias que atuam umas sobre as outras na tensão e na polaridade, “esse complexo movimento serpenteante, essa intricação não resolutiva, essa não-síntese” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 243).

Nesse sentido, Didi-Huberman se apropria do conceito benjaminiano de “imagens dialéticas”, o qual corresponde às imagens que carregam marcas históricas como *médium* para a visibilidade do tempo, bem como reinterpreta o conceito warburgiano de *Nachleben* como um modelo de tempo próprio das imagens, um tempo fantasmagórico de sobrevivências, o qual rompe com as concepções sobre o sentido da história. Quanto ao conceito de *Pathosformel*, o autor o traduz do ponto de vista freudiano do retorno do reprimido, a partir do qual concebe as “fórmulas de *páthos*” como acontecimentos que surgem de sedimentações inconscientes. A esse respeito, Didi-Huberman ressalta que

O desvelamento das “fórmulas de *páthos*” não é evidente. Não basta identificar algumas analogias entre diferentes representações de um mesmo tipo de gestualidade para fazer emergir sua ligação genealógica e compreender o processo de “marca corporal de tempo sobrevivente”. As fontes e bases teóricas da *Pathosformel* são numerosas. Pressupõem, no mínimo, uma articulação significativa de três pontos de vista, eu diria até que de três tomadas de posição: filosófica (para problematizar o próprio

termo “páthos” e “fórmula”), histórica (para fazer emergir a genealogia dos objetos) e antropológica (para dar conta das relações culturais que esses objetos estabelecem) (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 177).

Em *No Intenso Agora*, a descrição da imagem em movimento do lançador de pedras apresentada pelo narrador, em voz *over*, comparando o arremesso a um “giro de atleta olímpico”, aponta para um aspecto fundamental da linguagem visível do gesto: o *páthos* do corpo em um movimento circular. Tendo em vista o processo trans-histórico de migração de antigas formas de movimento expressivo concebido por Warburg, identificamos as inscrições mais antigas desse *páthos* na estatuária grega dos atletas olímpicos, das quais a imagem de arquivo exibida no documentário se aproxima ainda mais quando tem sua velocidade de exposição desacelerada.

Como diz Didi-Huberman, os filamentos genealógicos de uma imagem são múltiplos, entrelaçados, fibrosos, reticulares, rizomáticos, aparentes e subterrâneos, fossilizados e em constante germinação, de modo que a genealogia das imagens pode ser concebida como sintomatologia (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 154). Seguindo os critérios indicados pelo autor para a identificação de uma “fórmula de *páthos*”, o ponto de vista histórico, no sentido de uma genealogia desse movimento, pode ser desenvolvido a partir de sua correspondência com o gesto do atleta grego lançador de peso, dardo ou disco.

Tomemos como exemplo o lançador de discos de Míron, o *Discóbolo* (450-460 a. C.), que constitui uma de suas expressões canônicas (Imagem 117). Assim, compreendida como presença cristalizada da “fórmula de *páthos*” do corpo em um movimento circular, sua ressurgência em imagem fílmica, a cena do arremesso reproduzida em *No Intenso Agora* caracteriza-se como uma imagem sobrevivente, segundo o conceito elaborado por Didi-Huberman, inspirado em Warburg. As imagens sobreviventes configuram uma espécie de memória inconsciente das produções culturais ocidentais, um substrato do qual irrompem no presente apresentando-se sob novas formas.

De acordo com Arnold Hauser (1995), o *Discóbolo* representa a primeira vez, desde o Paleolítico, em que o valor do “movimento pregnante” é plenamente reconhecido na história da arte, valorizando o esforço do escultor em conferir vitalidade e espontaneidade à sua obra. O autor ressalta a atenção de Míron, nessa escultura, para a representação do movimento, do esforço repentino e da postura carregada de dinamismo, a qual lhe permitiu reter a impressão do movimento fugidio na representação do instante imediatamente anterior ao lançamento do

disco; o momento mais fugaz, tenso e agudo.

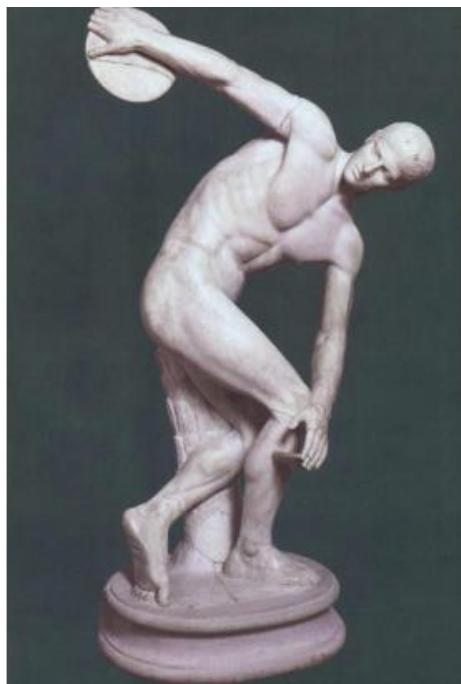


Imagem 117. Míron. *Discóbolo*, 450-460 a.C. Coleção Museo Nazionale Romano, Roma. Fonte: ECO, 2010, p. 44.

Em sua análise dos ideais de beleza dos artistas gregos da Antiguidade clássica, Umberto Eco (2010, p. 45) esclarece que Míron representa uma tradição de escultores como Fídias e Praxíteles, a qual foi responsável pela criação de um certo equilíbrio entre a representação realista da beleza, em especial das formas humanas, e a adesão a um cânone análogo às regras da composição musical. Esse tipo de escultura não idealizava o belo de um corpo abstrato, mas buscava encontrá-lo na harmonia entre a beleza das formas e a bondade da alma, a qual traduziria o conceito de *kalokagathia*. Formas estáticas simples, como o *Discóbolo*, de Míron, que representam o equilíbrio e o repouso de um fragmento de ação ou movimento, seriam uma expressão adequada desse ideal de beleza, saúde e força física.

O lançamento de discos retratado por Míron é considerado pelo helenista Fábio Lessa (2018, p. 138) como uma das modalidades não hípicas mais democráticas entre a prática de esportes hegemônica na Antiguidade clássica, predominantemente masculina e de caráter aristocrático, por permitir um acesso amplo e diversificado ao seu aprendizado. Muito apreciado entre os helenos, tendo a *Ilíada* como seu testemunho mais antigo, esse esporte exigia do atleta ritmo, precisão e força, além de uma disciplina técnica que se expressava na harmonia dos movimentos, como se observa nas cerâmicas selecionadas pelo autor para desenvolver sua análise comparativa (Imagens 118 a 120).



Imagens 118 a 120. Pinturas em cerâmica. 1. Localização: Paris, Musée du Louvre. Data: aprox. 525-475 a. C. Fonte: LESSA, 2018, p. 138. 2. Localização: Atenas, Agora Museum. Data: aprox. 500-450 a. C. Fonte: LESSA, 2018, p. 140. 3. Localização: Nápoles, Museo Archeologico Nazionale. Data: aprox. 500-450 a. C. Fonte: LESSA, 2018, p. 142.

As pinturas em cerâmica de atletas lançadores de discos mostram momentos distintos do gesto do arremesso, os quais compõem o movimento circular descrito em sua realização.¹³⁰ De acordo com Lessa (2018, p. 140), os corpos masculinos representados nesses artefatos se aproximam do modelo apolíneo predominante nas imagens desportivas, veiculado majoritariamente pelas cerâmicas áticas. Suas formas e músculos simétricos, com traços bem delineados, correspondem ao padrão estético da beleza helênica, o qual ressaltava os corpos *tesos e nus*.¹³¹

Segundo o conceito de *kalokagathia*, a esse ideal de beleza ateniense correspondia uma noção de virtude que deveria orientar a vida cívica na *pólis*. Mas, além de destacar a projeção do corpo atlético apolíneo no corpo cívico ateniense por meio da prática esportiva, Lessa atribui um significado metafórico ao lançamento de discos, associando o formato circular do disco e dos movimentos realizados para o seu lançamento às formas circulares e semicirculares que simbolizavam a *pólis* e a democracia, como o teatro grego. Considerando o círculo como a forma geométrica que possibilitava a concretização da ação pública do cidadão, Lessa descreve o *Discóbolo*, de Miron, como o ícone da democracia ateniense: “Pelo disco – equipamento circular – e pelos movimentos circulares, o discóbolo acabou por metaforicamente aglutinar os ideais da forma de governo ateniense e da dinâmica da *pólis*”

¹³⁰ Essas reproduções do tema do lançamento de discos, entre outras, podem também ser consultadas na página *online* do Centro de Pesquisa em Arte Clássica da Universidade de Oxford. Disponível em: <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/browse.asp?PageSearch=true>. Último acesso em 24 mar. 2020.

¹³¹ Embora o corpo masculino branco e jovem tenha se tornado a imagem hegemônica dessa forma gestual, perpetuando historicamente o ideal estético helênico, diferentes corpos podem performá-lo com igual, ou maior, intensidade. Na cena política internacional contemporânea, podemos observar diversas performances de lançadores nas imagens das intifadas analisadas por Muhamad Husein (2019), episódios nos quais os manifestantes, independentemente de sexo, idade ou condição física, enfrentam atiradores de fuzis e metralhadoras, até mesmo tanques, com pedras, estilingues, fundas e coquetéis *molotov*.

(LESSA, 2018, p. 152). Desse modo, a tópica figurativa do lançador atende também ao critério antropológico preconizado por Didi-Huberman, do ponto de vista das relações culturais estabelecidas com sua imagem, as quais podem ser atualizadas em cada recorrência.

Na cultura visual ocidental, podemos identificar no *Davi* (1623-1624) de Gian Lorenzo Bernini (Imagem 121) mais uma personificação do *páthos* do corpo em um movimento circular, dessa vez, “furioso e enérgico” [“*rageur et énergique*”], segundo a descrição de Jean-Louis Declais, “preparando-se para lançar sua pedra girando como um discóbolo”¹³² (DECLAIS, 1999, p. 141. Tradução nossa). Ao esculpir o personagem bíblico do mito de Davi e Golias, a pedido do cardeal Scipione Borghese, para compor a decoração da Galeria Borghese, Bernini, um dos maiores expoentes do que ficou conhecido como barroco italiano, representou o jovem herói judeu em uma escultura em mármore branco, de tamanho natural, no instante que antecede o lançamento da pedra que derrubará o gigante filisteu e possibilitará sua decapitação.



Imagem 121. Bernini. *Davi*, 1623-1624. Coleção do cardeal Scipione Borghese. Fonte: Galleria Borghese.

A pose de lançador foi raramente retratada nas esculturas produzidas pós-Antiguidade. Entretanto, em um trabalho muito dinâmico e expressivo, por meio de elementos como a expressão facial contraída, os braços estirados empunhando uma funda, as sobrancelhas franzidas e os lábios mordidos, Bernini revisitou esse *topos* iconográfico, destacando a tensão de Davi na iminência do ataque, petrificando o gesto derradeiro, diferentemente de outras

¹³² No original: “s’apprête à lancer sa pierre en tournoyant comme un discobole” (DECLAIS, 1999, p. 141).

célebres representações do tema como a de Michelangelo, que o retratou se preparando para a batalha, e as de Verrochio e de Donatello, que o mostram já vitorioso (BORGHESE GALLERY, s/d).

Merece destaque entre as releituras do lançador o grafite feito pelo artista de rua britânico Banksy, *O atirador de flores* ou *O amor está no ar* (Imagem 122). Trata-se de um de seus estênceis mais conhecidos, originalmente produzido em um muro na Cisjordânia, em Jerusalém, no qual, no lugar de uma pedra ou coquetel *molotov*, como se poderia esperar, o lançador mascarado, em preto e branco, segura um buquê de flores coloridas, conotando uma defesa da não violência.



Imagem 122. Banksy, *Flower Thrower* ou *Love is in the air* (Jerusalém, s/d). Fonte: BANKSY, 2005, p. 42.

Em uma releitura brasileira desse grafite, produzida pelo grupo paulistano Armamento Visual, a gaúcha Espertirina Martins, anarquista, ativista feminista e militante do movimento operário em Porto Alegre e no Rio de Janeiro no século XX, figura como a lançadora (Imagem 123). Tina Martins, como era conhecida, teria escondido explosivos em um buquê de flores para lança-los contra a brigada militar de Porto Alegre durante um protesto operário realizado na cidade em 1917 (FREITAS, 2019, p. 148-152).¹³³

¹³³ Sua história também é narrada pelo *rapper* Genival Oliveira Gonçalves, GOG, na música *O Buquê de Espertirina* (2015).



Imagem 123. Grafite de Tina Martins, do grupo Armamento Visual (Belo Horizonte, 2016). Fonte: FREITAS, 2019, p. 151.

O grafite retrata Tina na mesma posição do atirador de flores de Banksy, com um vestido de noiva e um buquê de flores coloridas, o qual contém uma bomba, questionando o papel social tradicionalmente atribuído às mulheres enquanto esposas e destacando sua atividade militante. A intervenção do artista traz ainda a provocação: “Você conhece Banksy mas não conhece Esperintirina [sic]!!”, dirigida à colonização do nosso imaginário e ao apagamento das personagens femininas da nossa história.

No Brasil de 1968, o personagem do lançador de pedras protagoniza a imagem descrita por Mauad e Lisovsky (2021, p. 12) como “a mais icônica das fotografias de repressão aos estudantes pela polícia nos tempos da ditadura”, a foto *Caça ao estudante*, de Evandro Teixeira, produzida durante a chamada “sexta-feira sangrenta”. Trata-se do episódio de repressão policial ao movimento estudantil ocorrido em 21 de junho na Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, próximo à embaixada dos Estados Unidos. Nesse caso, o instantâneo flagrou o momento no qual o lançador está em queda, prestes a ser abatido por agentes da polícia militar que o perseguiram com cassetetes em punho, mas continua com o braço direito erguido, segurando uma pedra (Imagem 124).

Como bem observaram os autores, nessa imagem o *páthos* se sobrepõe à informação e à representação, referindo-se ao grito mudo da vítima anônima, ao visível esforço de um de seus perseguidores e à expressão de surpresa do outro (Ibid, p. 14); e, reforçamos, à permanência da forma do lançador na iminência de atingir o solo. “Um signo de derrota e uma promessa de resistência” (Ibid., p. 22), segundo a síntese de Mauad e Lisovsky da ambiguidade de sentidos que atravessa essa célebre imagem.



Imagem 124. *Caça ao estudante, Sexta-Feira Sangrenta*, publicada no Jornal do Brasil, p. 1, 22 jun. 1968. Fonte: Arquivo Evandro Teixeira/Instituto Moreira Salles.

Mais recentemente, o *páthos* do corpo em um movimento circular reemergiu no espaço público visual através da mídia internacional e viralizou no espaço virtual das redes sociais digitais mundo afora com a imagem de um jovem palestino em ação contra forças israelenses na Faixa de Gaza, capturada pelo fotojornalista Mustafa Hassouna em 22 de outubro de 2018, para a rede de notícias turca Andalou Agency (Imagem 125). A fotografia instantânea mostra frontalmente A'ed Abu Amro, de vinte e dois anos, com o torso nu, empunhando a bandeira palestina na mão direita enquanto, na esquerda, gira uma funda, com uma cortina de fumaça negra atrás, em uma manifestação pública de protesto realizada na cidade de Beit Lahiya, para suspender o bloqueio marítimo israelense na Faixa de Gaza.



Imagem 125. Mustafa Hassouna, 2018. *13th attempt to break the Gaza blockade by sea*. Fonte: Andalou Agency.

A publicização da foto de Hassouna trouxe novamente à tona ícones do imaginário

político revolucionário ocidental. Em sua cobertura midiática global, a imagem foi prontamente comparada à obra de Delacroix, *A liberdade guiando o povo*, por agências de notícias como a BBC e a Al Jazeera, partindo da associação evidente entre ambas sugerida pela presença da bandeira trêmula e da exibição do peito desnudo do protagonista em meio a um cenário de conflito insurrecional. O analista político palestino-americano Yousef Munayyer, diretor-executivo da Campanha Americana para os Direitos Palestinos, por sua vez, compartilhou a imagem em sua conta pessoal no Twitter, com a legenda “Quando um Michelangelo com uma câmera captura Davi lutando contra Goliath em ação”¹³⁴ (MUNAYYER, 2018. Tradução nossa), recolocando o simbolismo bíblico em circulação com o referido “*pathos* do herói guerreiro” (WARBURG, 2012, p. 70).

Na ocasião do lançamento de *No Intenso Agora*, em 2017, a imagem do lançador de pedras, historicamente marcada por sua intermitência e fragilidade, pelo intervalo de suas aparições, desaparecimentos e reaparições incessantes, como diria Didi-Huberman sobre as “imagens-vaga-lumes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 86; p. 133), estabeleceu um diálogo mais direto com uma cena do filme *Paris é Uma Festa – Um Filme em 18 Ondas*, do diretor francês Sylvain George. Lançado no mesmo ano e apresentado ao lado do filme de Salles nos festivais de cinema documentário em Paris, Buenos Aires e no Brasil, esse aclamado documentário experimental dedicado a Andrea Tonacci, morto em 2016, o qual traz no título uma referência irônica a um livro póstumo de Ernst Hemingway,¹³⁵ retrata as paisagens urbanas de Paris desde os graves atentados terroristas ocorridos no final de 2015 até a crise dos refugiados em 2016.

Em meio às inúmeras imagens de mobilizações públicas presentes no documentário de George, que dialogam com aquelas exibidas no filme de Salles, a ação de um manifestante durante os movimentos de protesto contra a reforma trabalhista na França, em 2016, encarna a “fórmula de *páthos*” do corpo em um movimento circular (Imagem 126). Nessa imagem, vemos reproduzida em plano médio, contra a luz, a silhueta do gesto de levante realizado na praça pública em maio de 1968 contra a força repressiva do Estado francês, na mesma cidade, por tantos outros jovens, como o personagem da cena destacada em *No Intenso Agora*. Por meio dessa economia visual de formas e símbolos, os corpos individuais insurretos

¹³⁴ No original: “When a Michelangelo with a camera captures David fighting Goliath in action” (MUNAYYER, 2018).

¹³⁵ O livro *Paris é Uma Festa*, escrito por Hemingway entre 1957 e 1960 como um relato de suas memórias felizes na Paris da década de 1920, foi lançado em 1964 a partir da edição de seus manuscritos por Mary Hemingway, viúva do escritor.

representam uma coletividade sublevada, acionando na memória cultural e histórica gestos de revolta e desejos de emancipação social e política.



Imagem 126. Lançador em protesto contra a reforma trabalhista na França, em 2016. de Fonte: *Paris é Uma Festa – Um Filme em 18 Ondas* (Sylvain George, 2017).

Na sobrevivência de um “*pathos* teatral e heroico” (WARBURG, 2012., p. 69) que advém como imagem, no documentário de Salles, como no de George, sua expressão é investida pela ordem simbólica, fazendo do movimento circular do corpo um gesto revolucionário, em sua concepção moderna, segundo a qual o conceito de revolução está “indissociavelmente ligado à ideia de que o curso da história de repente se inicia de novo, de que está para se desenrolar uma história totalmente nova, uma história jamais narrada ou conhecida antes” (ARENDDT, 2011, p. 56). Essa potência de novidade descrita pelo *páthos* seria adquirida na repetição do gesto, quando ele se transfigura de múltiplas formas, ou seja, na imitação de sua fórmula iconográfica em cada novo lançamento, no qual ela é atualizada de forma diferencial.

4.3.2.2 Imagens que inflamam desejos de emancipação social

Entre as imagens permanentemente capturadas no espaço público e reinscritas nas narrativas de levantes, como o punho em riste ou a mão segurando uma bandeira, o lançador de pedras assume a centralidade no circuito dos afetos de *No Intenso Agora*, e é a partir dele que são agenciadas diferentes imagens, de temporalidades diversas, para a construção de uma

figurabilidade cinematográfica dos movimentos políticos ocorridos em diferentes partes do mundo no final da década de 1960. Como um tropo, a imagem do lançador opera no filme de Salles como articulador para a compreensão dos demais eventos históricos abordados, sintetizando os processos de concentração de energia, explosão e retrocesso como etapas que se sucedem invariavelmente. Mais especificamente, o tropo do lançador constitui uma metáfora que estabelece a similaridade na diferença, atribui sentido de equivalência ou identidade entre experiências históricas distintas (WHITE, 1994, p. 92).

Por meio desse recurso, ao descrever os acontecimentos em curso no final da década de 1960 em diferentes partes do mundo, o documentário indica o que deve ser tomado como seu ícone. Mas além de estabelecer uma forma tripartida a qual sugere uma interpretação simplista para esses eventos, o uso da imagem do lançador, com a exposição do corpo masculino branco e jovem, reforça o paradigma da resistência viril, uma ideia de heroísmo revolucionário associada ao vigor masculino, além de ressaltar a ação individual em detrimento da mobilização social. Esse recurso reitera a visualidade hegemônica elaborada para as manifestações políticas, a qual oblitera outros corpos e inclusive sua representação coletiva. Afinal, o uso generalizante de uma imagem reduz a diversidade das experiências históricas ao denominador comum da representação (ZACARIAS, 2020, p. 133).

Por outro lado, do ponto de vista ressaltado por Didi-Huberman (2021, p. 447) segundo o qual as imagens transmitem a sobrevivência dos gestos revolucionários, podemos surpreender a passagem do afeto à ação nos corpos e nos gestos insurgentes, como no lançamento de pedra exibido em *No Intenso Agora*. Isso não significa que o gesto sintetiza uma emoção, mas que faz “transbordar o seu sentido” (Ibid., p. 345). Na medida em que a “fórmula de *páthos*” de um discóbolo da Antiguidade vem investir a urgência de um fenômeno político contemporâneo, ao qual estão associadas representações de emoções ligadas ao *páthos* revolucionário, como sintoma ou retorno do recalcado (Ibid., p. 244), o *páthos* se apresenta como “o fato mais elementar do qual resulta um devir”, como o definiu Deleuze (1976, p. 52). Assim, o *páthos* põe a história em êxtase, explode o tempo cronológico, homogêneo e vazio e revela a coexistência de temporalidades heterogêneas, inserindo o anacronismo na (re)montagem da temporalidade, motivo pelo qual Didi-Huberman o descreve como “virtude revolucionária fundamental” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 445-446).

Desse modo, a identificação de uma “fórmula de *páthos*” no movimento do lançador

satisfaz igualmente o critério filosófico recomendado por Didi-Huberman, no sentido de favorecer a problematização dos próprios conceitos de fórmula e *páthos*. Podemos considerar que haveria na forma gestual do lançamento de pedras cristalizada em imagens de levantes, como nas imagens de arquivo mobilizadas na produção de *No Intenso Agora*, a presença de um *páthos* revolucionário, voltado para a novidade e a liberdade, como diria Hannah Arendt, referindo-se à “experiência da capacidade humana de dar início a algo novo” (ARENDR, 2011, p. 63).

O gesto também é, portanto, um ato performático, uma memória performada ou a performance de uma memória sobrevivente. Se atentarmos à performatividade específica do corpo, como chama a atenção Judith Butler (2018), ela abrange tanto a fala quanto as reivindicações da ação corporal, do gesto, do movimento, da congregação, da persistência e da exposição a uma possível violência. Podemos, então, identificar na forma corporizada do lançador de pedras, conforme exibida no filme de Salles, além de uma ação performativa, um exercício do direito de aparecer, “uma demanda corporal por um conjunto de vidas mais vivíveis” (BUTLER, 2018, cap. 1). De acordo com a autora,

a performatividade do animal humano acontece por meio do gesto, da atitude, dos modos de mobilidade, do som, da imagem e dos vários meios expressivos que não podem ser reduzidos às formas públicas de fala verbal. Esse ideal republicano ainda precisa abrir caminho para um entendimento mais amplo da democracia sensata. A maneira como nos reunimos nas ruas, cantamos ou dizemos palavras de ordem, ou mesmo ficamos em silêncio pode ser, é, parte da dimensão performativa da política, situando a fala como um ato corporal entre outros. Então os corpos certamente agem quando falam, mas a fala não é a única maneira pela qual os corpos agem – e certamente não é a única maneira pela qual agem politicamente (BUTLER, 2018, cap. 6).

De modo semelhante, Didi-Huberman afirma sobre os corpos em levante: “[...] é como se os corpos protestantes, ao *serem expostos*, se abrissem para o mundo e quisessem abrir o próprio mundo com o gesto de seus braços agitados, seus braços estendidos para a frente”¹³⁶ (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 14. Grifo do autor. Tradução nossa). As imagens dos filmes de Salles e George, em especial, reforçam o direcionamento prospectivo do gesto dos lançadores de pedras ao apresentá-lo lateralmente, sendo executado da esquerda para a direita, reproduzindo o padrão linear do sistema de escrita e leitura ocidental (BERNARDO, 2019).

¹³⁶ No original: “[...] it is as if the protesting bodies, by *being exposed*, opened themselves up to the world and want to open the world itself by the gesture of their waving arms, their arms thrown out in front” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 14. Grifo do autor).

Combinada à orientação fisiológica vertical e para a frente do corpo humano (ELSAESSER, 2018, p. 57), essa convenção estabelece horizontalmente um sentido temporal de causalidade, o qual, mobilizado para a interpretação das imagens em questão, projeta a expectativa da continuidade de seu movimento no espaço invisível do fora de campo, ou seja, de seu potencial desdobramento, do prolongamento indefinido de sua duração.

Em vista do caráter da imagem como operador temporal de sobrevivências, como propôs Didi-Huberman, na esteira do pensamento de Warburg e Benjamin, relativamente à sua “potência política relativa a nosso passado como à nossa ‘atualidade integral’, logo, a nosso futuro” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 119), a montagem cinematográfica com tais imagens visuais, como realizada em *No Intenso Agora*, apresenta um potencial insurgente ao reinscrever no presente as histórias das lutas populares, reinventar nossas esperanças políticas e engendrar novas formas de imaginar o futuro, emancipado das múltiplas amnésias históricas (JAMESON, 2000, p. 186). Como sugere Mauad (2014, p. 132): “Talvez, nas imagens poéticas que acampam nos protestos mundo afora, se elaborem novas formas de conceber a ordem do tempo, em que o passado possa ter um futuro e o futuro não faça tábula rasa de seu passado”.

Composto de tais imagens “ardentes”, que recorrem a memórias de movimentos políticos históricos para dar uma forma sensível a desejos de emancipação social, *No Intenso Agora* constitui um atlas no sentido de um saber visual sobre as revoltas urbanas do passado, como apontamos inicialmente, e também por evocar o titã que se levantou contra a tirania dos deuses; o que se rebelou contra Zeus, segundo Hesíodo. Enquanto metáfora estruturante do levante, de um corpo que se levanta, Atlas também é um dos que caíram no confronto pelo poder, mas obteve sucesso na transmissão da força de um saber. Segundo a reflexão de Didi-Huberman (2017a), os levantes, como eventos discursivos, têm repercussões afetivas, possuem capacidade de contágio até quando fracassam, quando então podem se tornar emblemáticos e incitar novos levantes, uma vez que sua potência não se encerra em sua vitória ou derrota factuais.

Portanto, o filme de Salles constrói uma cartografia multifacetada e transmidiática de levantes do passado que pretende desmistificá-los, conforme a atitude historiadora proposta pelo diretor de analisar o material histórico e se posicionar em relação a ele, embora o faça a partir de referenciais conservadores e termine por reiterar alguns de seus ícones. Ainda assim, com as imagens que exhibe, *No Intenso Agora* engaja um desejo de reconstrução do

horizonte político de uma perspectiva democrática. Como expressão da saudade de um futuro que não chegou a existir, o documentário se caracteriza por uma ambivalência afetiva, uma vez que denota tristeza e desalento pela constatação de um presente esvaziado de futuro, mas também comporta alegria diante das lembranças do passado. Entre a memória do passado e a imaginação do futuro, o sentimento saudoso produz no filme uma distância em relação ao passado, abordado também como trabalho de luto e como forma de homenagear os mortos.

Considerações finais

Mármore contra fogo: para nos guiar nestas palavras conclusivas, convocamos essa rica imagem, evocada por João Moreira Salles (2009) para se referir à “rigidez da câmera” e aos “enquadramentos severos” adotados nas primeiras filmagens de *Santiago* como forma de “estancar a expansão natural” de seu personagem, ou melhor, de censurar sua encenação afeminada. Como figuração dos embates travados pelo diretor e sua equipe com as imagens de arquivo incorporadas aos documentários em análise nesta tese, tal imagem encarna o modelo do subalterno proposto por Mitchell, o qual revela a dialética entre poder e desejo nas relações com as imagens por sua alteridade: “Se o poder das imagens é como o poder dos fracos, isso poderia explicar por que seu desejo é tão forte: para compensar sua impotência (MITCHELL, 2014, p. 171).”

Como formas de mediar nossa relação com o mundo, as imagens queimam, elas ardem em contato com o real, como sugeriu Didi-Huberman (2012), referindo-se à sua capacidade de tocar nossos sentidos, de movimentar nossas emoções e provocar nossos afetos. Seu *páthos* produz em nós movimentos internos e subjetivos que transpõem o pensamento, a esfera da pura racionalidade, até nos contagiar, nos apaixonar, ao oferecer parcas iluminações do real, ao transmitir algo dessa dimensão da experiência que nos escapa, a qual nosso imaginário não abarca em sua completude e ultrapassa nossas tentativas de compreensão, domínio ou controle.

Abrasivas pois também são polissêmicas, as imagens resistem aos esforços de simplificação e apaziguamento de seus sentidos, produzindo curtos-circuitos com os discursos que tentam aprisioná-las, dominá-las ou imobilizá-las, apoderando-se delas como o fizeram os documentários de Salles em momentos de um devaneio petrificante, animados por uma fantasia da vontade de poder como a que Bachelard (1991, p. 19) denomina “complexo de Medusa”. No entanto, as imagens, como os documentos audiovisuais de arquivo que dão corpo a *Santiago* (2007) e *No Intenso Agora* (2017), resistem à petrificação medusante, extravasando os limites da narração, edição e montagem no calor de sua aparição.

Por sua natureza ígnea, essas imagens demandam uma análise igualmente ardente, a qual procuramos desenvolver exercitando nossa sensibilidade aos movimentos de sua chama flamejante, às suas errâncias e aos desvios de suas formas e sentidos, desnaturalizando-as e

contemplando-as no fluxo de seu vir-a-ser, nos permitindo entrar em seu devir e intuir suas contradições, seus gestos críticos. Antes de inquirir seus significados, procuramos saber o que elas produzem, interessando-nos mais pelas suas ações e intervenções no mundo que pela sua representação. Para além da abordagem da visualidade das imagens, de seus traços icônicos e sígnicos e de suas condições de emergência, tais imagens exigem a apreciação de um olhar atento ao emaranhado de suas temporalidades, que se abra ao nomadismo de seus desejos, que interroge o que elas “realmente querem” (MITCHELL, 2014). Ao assumir esse ponto de vista sobre as imagens fílmicas, realçamos a materialidade dos documentários em questão, seu caráter intensivo e sua natureza temporal, a provisoriedade de seus sentidos, bem como do conhecimento construído com eles, na forma de um saber não totalizante, mas aberto e passível de novas formulações.

A partir de nossa análise fílmica dos documentários de Salles, traçamos um percurso reflexivo que desenha múltiplas cartografias. Na primeira parte, deslindando a espiral da trajetória profissional do cineasta, enveredamos pelos trajetos percorridos na realização do projeto de *Santiago* e posteriormente reconstruídos por meio da remontagem e edição de seu arquivo fílmico, e pelo itinerário coberto com os documentos audiovisuais dos eventos abordados em *No Intenso Agora*. Na segunda parte, nos debruçamos sobre a cartografia anatômica composta pelos corpos e gestos expostos nas imagens de arquivo incorporadas aos documentários, destacando seus aspectos latentes, evitados ou negligenciados pelos narradores de cada produção.

Fazendo uso de uma metodologia cartográfica em nossa análise dos ensaios documentais de Salles, refletimos sobre o uso de metáforas, categorias e conceitos espaciais para a crítica de objetos fílmicos e imagéticos, bem como sobre os espaços da produção cinematográfica e das imagens de arquivo como práticas políticas. Como disse Foucault, questionando a desqualificação histórica do espaço, a primazia do tempo em detrimento do espaço, “a descrição espacializante dos fatos discursivos desemboca na análise dos efeitos de poder que lhe estão ligados” (FOUCAULT, 1979, p. 159). Ao considerar os processos históricos em curso em diferentes esferas, o autor destacou a agência humana no ordenamento, implementação e distribuição dos espaços, demonstrando que o espaço não é simplesmente o *locus* da história, mas condição fundamental para a compreensão da historicidade.

No desenvolvimento de nossa análise, ao investigarmos os usos e apropriações de

imagens de arquivo realizados em *Santiago* e *No Intenso Agora*, descrevemos a produção de cartografias afetivas multifacetadas e transmidiáticas, compostas por tempos e espaços heterogêneos, atravessadas por diferentes afetos, alegres e felizes, como também saudosos de tempos idealizados, os quais expressam a elaboração lutuosa de perdas pessoais do cineasta e do sepultamento de esperanças coletivas. A partir da identificação do olhar heterocentrado, identitário e patriarcal que orienta os caminhos de rememoração do passado e de construção histórica desenhados por essas cartografias, problematizamos os processos de inscrição da subjetividade do diretor em ambos os filmes, a elaboração de sua *persona* como documentarista, a construção de sua perspectiva histórica e os modos como memórias e afetos irrompem nas imagens trabalhadas pelo diretor, tomando de assalto os sentidos previstos para elas.

Em nossa imersão na obra do cineasta, nos confrontamos com variadas formas do cinema se integrar ao espaço, tanto público quanto privado, no plano extra fílmico como no intrafílmico da representação, da descrição ou da narração, considerando-se as espacialidades construídas por meio de uma encenação, ficcional ou não, como chama a atenção Santiago Júnior (2016b). Entre as noções de espaço agenciadas nos documentários de Salles, analisamos a casa, o antecampo e a cinefilia como elementos definidores da estrutura de *Santiago*. Em nossa análise interna de *No Intenso Agora*, por sua vez, problematizamos desde a mobilização de conceitos como paisagem, atmosfera e janela para a descrição de suas imagens de arquivo, além dos usos e enquadramentos do espaço público dos cortejos fúnebres, estendendo nossa discussão ao domínio dos festivais de cinema. Em ambos os casos, contemplamos a dimensão da crítica cinematográfica como interlocutora em nossa apreciação das obras, enquanto proponente de leituras, além de indicativa do alcance e da repercussão dos filmes.

Apresentamos, então, os diferentes espaços que compõem as cartografias dos filmes de Salles como figuras de enunciação subjetiva. Agenciadas em narrativas de trânsito e deslocamento como *Santiago* e *No Intenso Agora*, tais espacialidades se produzem em interseções entre as dimensões da identidade e da alteridade, do indivíduo e da sociedade, da esfera pública e da privada, de memórias pessoais e de histórias coletivas, de experiências de perda e de trabalhos de luto, cruzando, enfim, os níveis pessoal e político. Em *Santiago* predominam os espaços íntimos e privativos (a casa da Gávea e o apartamento do personagem título), enquanto *No Intenso Agora* é constituído de espaços abertos e públicos, com imagens de arquivo de tomadas externas, sobretudo de ruas, avenidas e praças.

A narrativa dos espaços públicos e privados, conforme construída nas produções de Salles, se relaciona com as lembranças e os afetos mobilizados na tessitura de sua cartografia. Como no binômio da casa e da rua, fundamental na sociedade brasileira, segundo Roberto DaMatta (1997), esses domínios apresentam diferentes códigos, éticas e temporalidades. No primeiro filme, observamos o predomínio da temporalidade característica do espaço doméstico: “o tempo da pessoa e da biografia individual com sua fragilidade e contundente finitude”; no último, é preponderante “o mistério da história e da continuidade da sociedade”, como na descrição de DaMatta (1997, p. 30) do tempo da rua. Ambos os espaços, enquanto esferas de significação social, fazem “mais do que separar contextos e configurar atitudes”; como diz o antropólogo, eles compreendem “visões de mundo ou éticas particulares” (Ibid., p. 33).

Desse modo, nossa pesquisa a partir dos documentários *Santiago* e *No Intenso Agora* se encaminha para uma reflexão histórica com o cinema, dialogando com seus tempos e suas linguagens, do ponto de vista do regime contemporâneo das imagens, problematizando questões referentes ao tempo e ao espaço, à imagem, ao arquivo, à memória, aos afetos, ao corpo, as quais configuram as experiências de ambas as produções. Dessa perspectiva, analisamos a constituição da casa da Gávea, presente por meio de imagens de arquivo em ambos os filmes de Salles, como um espaço de saudade, uma “heterotopia pacificada e doméstica carregada de narrativas de beleza, prazer e inocência”, como diria Imorde (2016, p. 203) a respeito do produto da reciclagem da imagem estereotipada de famílias felizes em lares perfeitos. Todavia, destacando o caráter generificado da casa como espaço masculinizado e das memórias elaboradas em torno de sua imagem, pudemos apresentar uma contribuição para uma outra história de *Santiago* e de seu protagonista, o argentino que dá nome ao filme, ao enfrentar criticamente o apagamento de sua homossexualidade no documentário, politizando sua experiência homossexual e incorporando questões de classe.

Ressaltamos a afetação de Santiago, sua performance *camp*, como forma de visibilizar sua homossexualidade e *queerizar*, ou melhor, enviadescer a história do filme (uma história tão branca, cisgênera, heterocentrada e elitista), para que a história não continue sendo do interesse apenas dos heterossexuais, em resposta à provocação da protagonista do romance de Silviano Santiago, *Stella Manhattan* (1985, p. 231). Ao invés de reproduzir discursos hegemônicos, a história deve ser instrumentalizada para desconstruí-los, contemplando experiências marginalizadas, como de gênero e sexualidade dissidentes. Ademais, como destaca Lopes (2006, p. 393), “a experiência *gay* nada tem de redutora, classificadora, se

assim o quisermos, é um mistério insondável, um ponto de partida, uma pergunta mais do que uma resposta”. Reconhecer o afronte de Santiago a um comportamento masculino hegemônico em suas micropráticas cotidianas e na sua gestualidade permite perceber seu engajamento em exercícios de liberdade, a partir dos quais seu corpo deixa de ser apenas o espaço da opressão de classe e objeto de uma fala única, a do narrador do filme. Em outras palavras, essa perspectiva possibilita observar a agência do sujeito em relação à atribuição do papel de empregado servil na construção do seu personagem pelo olhar patronal.

A partir da análise de *Santiago*, vimos também que a alegoria da casa familiar como ruína nacional constitui um tropo recorrente na tradição cinematográfica brasileira e na nossa cultura política. Como adverte DaMatta (1997, p. 38), “o simbolismo da casa e pela casa é extenso em nossa sociedade”. Essa ideia, que pode ser observada em referências comuns em nosso vocabulário ao local de trabalho ou até mesmo ao país como um todo como nossa própria casa, é incorporada à produção das imagens da casa natal do cineasta, a qual assume no filme um sentido totalizante, metaforizando a família, a cidade e o país. De modo geral, em *Santiago*, essas instâncias englobam um sentido de comunidade idealizado, o qual teria se perdido no passado, levando consigo grandes promessas de futuro.

De nosso estudo de *No Intenso Agora*, destacamos a narrativa de experiências coletivas de revolta produzida a partir de imagens e relatos de memória, consideradas em sua amplitude e intensidade como eventos excepcionais. O debate público sobre os levantes da década de 1960, em especial “Maio de 68”, no qual o filme se insere, é geralmente inflamado por remeter a experiências históricas sensíveis para certos segmentos sociais, tornando-se disputa entre a elegia e a crítica, qualificadas negativamente de discurso panfletário ou argumento reacionário pelos que demarcam suas posições em lados opostos da militância. Oscar Wilde afirmou que “um mapa-múndi que não inclua a Utopia não é digno de consulta, pois deixa de fora as terras que a humanidade está sempre apontando” (WILDE, 1891. Tradução nossa). Analisando *No Intenso Agora* como um atlas cinematográfico de eventos políticos ocorridos no final da década de 1960, consideramos que, se o filme não apresenta utopia, mas em vez disso dá testemunho de seu sepultamento, sua cartografia se abre para heterotopias com a rememoração saudosa de futuros possíveis em outros tempos, engajando as dimensões ética e política da memória.

Para nós que sobrevivemos à longa pandemia de COVID-19 que assolou o mundo entre 2019 e 2021, em isolamento social, e vivemos ainda sob sua espreita, o tema da

ocupação do espaço público e das aglomerações em ebulição abordado no documentário é dos mais sensíveis. Tendo em vista a necessidade de encarar o presente distópico que habitamos, de recrudescimento de autoritarismos e fascismos, podemos encontrar no documentário memórias de gestos, símbolos e palavras de levante que, no passado, desenharam formas de ação possíveis. Transmitidas por meio das imagens de arquivo remontadas em *No Intenso Agora*, essas experiências podem vir a expandir nossa imaginação política e ampliar nosso horizonte de expectativas, contribuindo para a construção de futuros plurais. Nesse sentido, o afronte da bicha ao pudor heteronormativo do diretor nas filmagens de *Santiago* também nos serve como imagem do enfrentamento que devemos opor ao olhar de Medusa das LGBTQIA+fobias e dos novos fascismos, que querem nos petrificar apagando as cores de nossas diferenças, e frente aos quais devemos manter acesas as chamas de nossos desejos libertários, para alimentarem as lutas por uma política democrática radical.

Vimos, assim, que uma reflexão sobre memória e história, bem como em relação ao próprio cinema, é elaborada tanto em *Santiago* quanto em *No Intenso Agora*. Podemos dizer que ambos são filmes sobre memórias e sobre memórias do próprio cinema ou do cinema como memória, e, nesse sentido, é oportuno reiterar a defesa irrestrita do cinema brasileiro. Como alertou Eduardo Morettin (2021), a Cinemateca Brasileira, instituição responsável pela preservação e difusão da produção audiovisual nacional, detentora do maior acervo cinematográfico da América do Sul, esteve abandonada, sem profissionais técnicos, durante a maior parte do governo Bolsonaro, retomando recentemente suas atividades, embora possua obras preservadas sob risco de degradação permanente. A Ancine (Agência Nacional do Cinema), por sua vez, também está em crise, tendo sido ameaçada de extinção pelo presidente em 2021, a instituição continua sendo diretamente atacada, prejudicando a produção cinematográfica brasileira, o lançamento e a circulação de filmes nacionais. Como resultado dessa política de destruição do cinema nacional, pela primeira vez desde 2001, a edição do Festival de Cannes de 2022 não contou com nenhum filme novo brasileiro. Salles, por seu turno, se encontra entre a minoria privilegiada que pode resistir ao desmonte das políticas públicas voltadas para a produção audiovisual no Brasil. Assim, sua produtora e o Instituto Moreira Salles devem investir na criação de oportunidades para que outros olhares encontrem projeção no cinema nacional.

Em uma entrevista concedida ao crítico Amir Labaki (SALLES, 2022), o cineasta afirmou que entretém a possibilidade de realizar um documentário com as imagens produzidas no período que passou na Amazônia paraense, durante pesquisa feita para a série

de reportagens “Arrabalde”, publicada na revista *piauí*, entre 2020 e 2021, e lançada em livro, em 2022, pela Companhia das Letras. Além disso, Salles também manifestou interesse em realizar um filme sobre a candidatura presidencial de Lula em 2022, em diálogo com *Entreatos*. Desse modo, a cartografia desenhada nesta pesquisa a partir de seus últimos trabalhos pode vir a assumir outros contornos com eventuais produções futuras, das quais podemos apenas apontar tendências e especular sobre caminhos possíveis.

Portanto, enfrentar o desafio de realizar um trabalho de pesquisa transdisciplinar voltado para as problemáticas da imagem, da memória e do espaço envolvidas na produção documental mais recente de João Moreira Salles implicou considerar a dimensão sensível, afetiva, do inconsciente, do desejo e das pulsões que a constitui. Isso significa admitir o caráter obtuso das imagens fílmicas, sua opacidade, abrindo mão da pretensão de apreender o seu sentido absoluto, de encerrá-las em determinados conceitos, dar conta de sua totalidade ou dominar todas as suas superfícies e conhecer sua verdade. Na medida em que as imagens remetem também a memórias inconscientes, não apenas em sua dimensão individual, mas coletiva, histórica, a um inconsciente da história, nos surpreendemos em nossa análise com eventos ocorridos no passado que se tornaram inconscientes para a história, mas foram materializados em imagens, como os gestos, preciosos sintomas de processos históricos e suportes para o acesso a camadas recalcadas da nossa memória e história coletivas, enquanto sociedade, cultura, civilização.

A partir da intensa relação estabelecida neste trabalho com os filmes de Salles, nos esforçamos por mostrar que as imagens que os constituem são verdadeiros acontecimentos, enquanto formas em devir, em constante movimento, e, por isso, ao invés de pensá-las como formas fixas, acabadas, imobilizadas, estáticas, buscamos nos acercar de seus processos históricos de mutação, transformação e metamorfose, identificando em que aspectos diferem até quando se repetem, produzindo uma novidade ou acenando para um futuro. Cruzando as fronteiras entre os saberes constituídos sobre os temas levantados, arriscamos desenvolver uma abordagem própria desse cinema da memória, que abraze as portas do edifício de mármore da historiografia para o contato com as brasas das imagens, lembranças e paixões que reconstruímos ao longo desta pesquisa.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: Dossiê Aby Warburg. Organização Cezar Bartholomeu. **Revista Arte e Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.

_____. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.4, p. 09-14, jan.2008. Publicado originalmente em: AGAMBEN, Giorgio. **Mezzi senza Fine. Note sulla politica**. Torino: Bollati Boringhieri, 1996. p. 45-53. Traduzido por Vinícius Nicastro Honesko. Revisado por Fernando L. Nicastro Honesko.

_____. O autor como gesto. In: **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007. (Coleção Marxismo e Literatura). p. 55-64.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. 1968: O levante das palavras. In: Edward de Alencar Castelo Branco. (Org.). **História, cinema e outras imagens juvenis**. 1ed. Teresina: EDUFPI, 2009, v. 1, p. 85-92.

_____. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5 ed. São Paulo: Cortez Editora, 2011.

_____. A invenção do patriarcalismo. In: **Nordestino: a invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (1920-1940)**. 2ª ed. São Paulo: Intermeios, 2013a. p. 125-136.

_____. O descarado, a cara-metade, o rosto: Michel Foucault e a análise de discurso do movimento homossexual. **Cadernos Discursivos**, Catalão-GO, v. 1 n. 1, p. 1 - 20, 2014.

_____. Os tempos de uma saudade: as reflexões sobre a noção de tempo no saudosismo português. In: SALOMON, Marlon (Org.) **Heterocronias: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos**. Goiânia: Ricochete, 2018. p. 84-112.

_____. Pedagogias da saudade: a formação histórica de consciências e sensibilidades saudosistas. A vida e o trabalho do poeta e professor português António Corrêa d’Oliveira. **Revista História Hoje**, v.2, n.4, p.149-174, 2013b.

ALMEIDA, Rafael de; OLIVEIRA, Paulo Passos de. Santiago: a solidão sob o prisma do filme-ensaio. **Galáxia** (São Paulo, *online*), n. 38, mai-ago., 2018, p. 114-126.

ALVIM, Luíza; COSTA, Jean. Arquivos, filmes de família e autobiografia em *Santiago* (2007), de João Moreira Salles. **Doc On-line**, n. 19, mar. 2016, pp. 321-337.

AMORIM, Rose Mary Guerra. **O governo JK e a revista Manchete: a criação do mito dos anos dourados**. Dissertação (mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro: [s.n] 2008.

ANDERSON, Ben. Affective atmospheres. **Emotion, Space and Society** 2 (2009) 77–81.

ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella. NAXARA, Márcia. (orgs.). **Memória e ressentimento: indagações sobre uma questão**

sensível. 2ª ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2004. p. 15-26.

ARAUJO, Valdei Lopes de; KLEN, Bruna Stutz; PEREIRA, Mateus Henrique de Faria. **Do Fake ao Fato:** (des)atualizando Bolsonaro. Vitória: Milfontes, 2020.

ARENDDT, Hannah. O significado de Revolução. In: _____. **Sobre a Revolução.** Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 47-91.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico:** dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

ARTHUSO, Raul Lemos. **Cinema independente e radicalismo acanhado:** ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro. 2016. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ARTIÈRES, Philippe. O desconhecido da Sorbonne: sobre os historiadores e “os anos” 68. **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, vol. 21, nº 42, jul.-dez. 2008, p. 133-144.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação:** formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: SP: Editora da Unicamp, 2011.

AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas.** São Paulo: Papyrus Editora, 2004a.

_____. **O olho interminável:** cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004b.

AVELLAR, José Carlos. João Moreira Salles. In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.) **Cine documental en América Latina.** Madrid: Cátedra, 2003. p. 245-253.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos:** ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **A poética do espaço.** São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores).

_____. **A Psicanálise do Fogo.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **La tierra y los ensueños de la voluntad.** México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia:** invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. O corpo no cinema. In: COURTINE, Jean-Jacques (dir.). **História do corpo v. 3: Asmutações do olhar:** O século XX. 3ª edição. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 481-507.

BAMBA, Mahomed. “Zizek em The pervert’s guide to cinema: um caso de leitura fílmica performativa e de ‘recepção criativa’”. **XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine**, v. 1, São Paulo: Socine, 2012. 250-262.

BANKSY. **Wall and Piece**. Century: Londres, 2005.

BARBOSA, André Antônio. **Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

BARBOSA, Cristiano. Documentarista-cartógrafo: filmar o que se procura, não o que se sabe. **Olhares & Trilhas**, v. 17, n. 2, 2015, p. 9-27.

_____. **O espaço em devir no documentário**: cartografia dos encontros entre cinema escola. Tese de Doutorado, Unicamp, Campinas, 2017.

BAZIN, André. **O cinema. Ensaios**. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1991.

BEIGUELMAN, Giselle. A pandemia das imagens: retóricas visuais e biopolíticas do mundo covídico. **Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.**, São Paulo, 23(3), 549-563, set. 2020.

BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In: ALLOA, Emmanuel. **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 115-137.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX <Exposé de 1939>. In: **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 53-67.

_____. **Magia e técnica, arte e política** – Obras escolhidas. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BLANK, Thais. **Da tomada à retomada**: origem e migração do cinema doméstico brasileiro. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

BLANK, Thais; LINS, Consuelo. **Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo**. Revista Significação, V. 39, N. 37, 2012.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. ALLOA, Emmanuel. **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 23-38.

BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. **História da Historiografia**. Ouro preto, n. 23, abril 2017. p. 153-165.

BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: PICADO, Benjamin; MENDONÇA, Carlos M. C.; CARSODO FILHO, Jorge (Orgs.). **Experiência estética e Performance**. Salvador: Edufba, 2014.

_____. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. **Famecos**, Porto Alegre, v. 20, n. 3, pp. 578-602, set/dez. 2013a.

_____. *Mise-en-abyme* da cultura: a exposição do “antecampo” em *Pi’õnhitsi e Mokoi TekoáPetei Jeguatá*. **Significação**, v. 40, nº 40, 2013b, p. 245-267.

BREGALDA, Afonso Campos. **Ousar lutar, ousar vencer**: Carlos Lamarca - da caserna à luta armada (1960-1971). 2018. 188 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

BRESCIANI, Maria Stella. História e Historiografia das cidades, um percurso. In: Marcos Freitas (org.). **Historiografia Brasileira em Perspectiva**. Contexto, 1998, p. 237-258.

BRITTO, Fabiana e JACQUES, Paola. Corpo e cidade – coimplicações em processo. **Rev. UFMG**, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, jan./dez., 2012. p.142-155.

BRUM, Eliane. **Brasil, construtor de ruínas**: Um olhar sobre o Brasil, de Lula a Bolsonaro. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2019.

BRYSON, Norman. **Tradition and desire**: From David to Delacroix. New York-Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1984.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa da assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. E-book (não paginado).

_____. “Levante”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). **Levantes**. Tradução: Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco, Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc, 2017. p. 23-36.

CAMPO, Monica Brincalepe. O Desafio: filme reflexão no pós-1964. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Orgs). **História e Cinema**: dimensões históricas do audiovisual. 2ª ed. São Paulo: Alameda, 2011.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

CARDOSO, Irene. A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança. **Tempo Social**, v. 17, n. 2, 2005, pp. 93-107.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. Gênero e cultura material: uma introdução bibliográfica. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo. N. Sér. v. 8/9. 2003, p. 293-324.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

CERTEAU, Michel de. Caminhadas pela cidade. In: **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 169-191.

_____. Histórias de Corpos. **Revista Projeto História**. Tradução Márcia Mansor D’Alessio. v. 25. 2012.

- CONLEY, Tom. **Cartographic cinema**. University Of Minnesota Press: Minnesota, 2007. Disponível em: ebookcentral.proquest.com. Último acesso em 14 jan. 2021.
- COSTA, Jurandir Freire. **Ordem médica e norma familiar**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1997.
- DAVIS, Fred. Nostalgia, Identity and the Current Nostalgia Wave, **Journal of Popular Culture**, 11:2 (1997: Fall).
- DECLAIS, Jean-Louis. **David raconté par les musulmans**. Les éditions du CERF. França, 1999.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-tempo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2009.
- _____. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Editora Rio, 1976.
- DELEUZE, Gilles, PARNET Claire. **Diálogos**. São Paulo: Ed. Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. Maio de 68 não ocorreu. **Revista Trágica**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 119-121, 2015.
- DENNISON, Stephanie. **Remapping Brazilian film culture in the twenty-first century**. Londres: Routledge, 2019.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIAS JÚNIOR, Jocimar. Notas sobre a frescura, o trabalho bicha e a fanchonice. **Rebeca**, Ano 9, n. 2, jul./dez. 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. Atlas – Como levar o mundo nas costas? **Sopro**, 41, dez. 2010.
- _____. Conflicts of gestures, conflicts of images. **The Nordic Journal of Aesthetics**, v. 27, n. 55-56, p. 8-22, 2018a.
- _____. (Org.). **Levantes**. Tradução: Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P.Bosco, Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017a.
- _____. Olhos Livres da História. **Ícone**, Recife PGCOM/UFPE, v. 16, ed. 2, p. 161-172, 3nov. 2018b.
- _____. **Povo em lágrimas, povo em armas**. Trad. Hortencia Lencastre. São Paulo, SP: N-1edições, 2021.

_____. Povos expostos, povos figurantes. **Vista – Revista de Cultura Visual**, nº 1, 2017b, p. 16-31.

_____. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 206-219, 30 nov. 2012.

_____. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016b.

_____. **Remontagens do tempo sofrido.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018c.

_____. **Sobrevivência dos Vaga-lumes.** Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. (dir.) **Soulèvements.** Paris, Jeu de Paume: Gallimard, 2016a. E-book.

DIELEKE, Edgardo; NOUZEILLES, Gabriel A. The Spiral of the Snail: Searching for the Documentary – An Interview with Joao Moreira Salles, **Journal of Latin American Cultural Studies**: Travesia, 2008, 17:2, 139-153.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p. 456-475.

DRAPER, Jack A. **Saudade in Brazilian Cinema**: The History of na Emotion on Film. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

DUARTE FILHO, Ricardo. **Dândis, drags e bichas pintosas**: o camp no cinema queer brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

DURKHEIM, Émile. **O suicídio**: estudo de sociologia. Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção tópicos).

DUTRA, Maria Luiza; MENEZES, Walter Arruda de. Instituto Moreira Salles – Rio de Janeiro: Projeto e Obra de Restauro, Reforma e Adaptação. **Anais do III Seminário DO.CO.MO.MO Brasil**, dez. 2019. Disponível em: http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/Maria_dutra.pdf. Último acesso em 12 nov. 2019.

DYER, Richard. It's beeing so camp as keeps us going. In: **The Culture of Queers**. London and New York: Routledge, 2002. p. 49-62.

ECO, Umberto (Org.). **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

EIRAS, Rafael G. M.; LEMOS, Ana Paula S.; OLIVEIRA, Joaquim H. C. de. “No Intenso Agora” e o presente na História. **Concinnitas**, v. 21, n. 38, Rio de Janeiro, mai. 2020.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

FELDMAN, Ilana. Na contramão do confessional: o ensaísmo em *Santiago*, de João Moreira Salles, e *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho. **Devires – Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, out., 2008.

_____. “O êxito do fracasso: notas sobre o documentário brasileiro contemporâneo / The Success of Failure: notes on contemporary Brazilian cinema”. In: BRASIL, André (Org.) **Teia2002 – 2012**. Belo Horizonte: Teia, 2012 (edição bilíngue português-inglês), p.289-305.

_____. “Santiago” sob suspeita. **Trópico**, 29, 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/30938255/Santiago_sob_suspeita_Tr%C3%B3pico_2007. Último acesso em 21 mar. 2022.

FINCO, Henrique. **Imagem tensa e performance como testemunho em filmes documentários no Brasil**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, SC, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. Apresentação de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. A cultura de si. In: **História da Sexualidade III: O Cuidado de Si**. 8 ed. São Paulo, Edições Graal, 1985. p. 43-73.

_____. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Lisboa: Relógio D’Água, 1994.

_____. **Microfísica do poder**. 8ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 1992.

_____. Uma estética da existência. In: **Ditos e Escritos: Ética, Sexualidade e Política**. Vol. 5. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 288-293.

FRANCO, Diego Morais Vieira. **No intenso agora: ensaio sobre o cinema de arquivo**. 2019. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2019.

FREITAS, Nathália de. **Grafitas feministas: espaço de luta e resistência na arte urbana (2000-2018)**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2019.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos (1900)**. Obras Completas. Vol. 4. Trad. Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. “Luto e melancolia” [1917 [1915]]. In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

_____. “O inconsciente (1915)”. In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de**

metapsicologiae outros textos (1914-1916). Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRIEDBERG, Anne. **The virtual window: from Alberti to Microsoft**. Cambridge: MITPress, 2009.

FUX, Jacques; SANTOS, Darlan R. dos. As muitas artes de *Santiago*, de João Moreira Salles. **Anuário de Literatura**, v. 17, n. 1, p. 156-171, 2012.

GABRIELE, Camila V. B. El biopoder patriarcapitalista y la destrucción de la masculinidad. La resistencia em clave femenina y feminista. **Acheronta: Revista de Investigación en filosofía**, n. 3, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Dizer o Tempo. In: **Sete Aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 67-78.

GOULART, Chrystianne. “**Janela**” – **elemento do ambiente construído**. Uma abordagem psicológica da relação ‘homem-janela’. 1997. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em Engenharia de Produção, 1997.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Vendo o passado: representação e escrita da história. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.15. n.2.p. 11-30. jul-dez. 2007.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In:TADEU, Tomaz (Org e trad.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 33-118.

HARTOG, François. Tempo e patrimônio. **Varia História**, Belo Horizonte, vol. 22, nº 36: p.261-273, Jul/Dez 2006.

HAUSER, Arnold. Classicismo e democracia. In: **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. E-book (não paginado).

HEIJDEN, van der, Tim. “Technostalgia of the present: from technologies of memory to a memory of technologies”. **European Journal of Media Studies**, 4 (2), 2015, p. 103-121.

HUSEIN, Muhamad Subhi Mahmud Hasan. **A Intifada como gesto**. 2019. Tese (Doutorado). Universidade do Sul de Santa Catarina, Pós-graduação em Ciências da Linguagem, 2019.

IMORDE, Joseph. Em casa: a cultura visual da privacidade. In: SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco; COSTA, Eduardo Augusto (Org.). **Cultura Visual e História**. 1 ed. São Paulo: Alameda, 2016. p. 201-218.

IMPETT, Leonardo; SÜSTRUNK, Sabine. Pose and Pathosformel in Aby Warburg’s Bilderatlas. In: **European Conference on Computer Vision** (pp. 888-902). Springer International Publishing, 2016.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis, RJ, Vozes, 2015.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2000.

JESUS, Jaqueline Gomes de. O conceito de heterocentrismo: um conjunto de crenças enviesadas e sua permanência. **Psico-USF**, Bragança Paulista, v. 18, n. 3, p. 363-372, set/dez 2013.

KANGUSSU, I. “Sobre o filme No intenso agora”. In: **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. XII, n. 23 (jul-dez/2018), pp. 314-322.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões**. São Paulo: Boitempo, 2009.

KNACK, Diego. O estabelecimento de um tribunal de exceção contra supostos corruptos: o sistema CGI (1968-1978). In: DAHÁS, Nashla; RIBERTI, Larissa J.; JOFFILY, Mariana (Orgs.) **1968: perspectivas desde o tempo presente**. São Paulo, SP: Letra e Voz, 2020.

KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: arte, história, imagem. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 151-168, 2008.

KOSELLECK, Reinhart. Critérios históricos do conceito moderno de revolução. In: **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. p. 61-77.

LABAKI, Amir. O caso dos irmãos Salles. In: **É tudo verdade: reflexões sobre a cultura do documentário**. São Paulo: Francis, 2005. p. 112-113.

LACERDA JUNIOR, Luiz Francisco Buarque de. **Cinema Gay Brasileiro: Políticas de Representação e Além**. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2015.

LAGNY Michele. Escrita fílmica e leitura da história. **Cadernos de antropologia da imagem**, n. 10, Rio de Janeiro, UERJ, 2000.

_____. Imagens audiovisuais e história do tempo presente. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 23 – 44, jan/jun. 2012.

LAURETTI, Patrícia, **A voz over no documentário de João Moreira Salles: um estudo de "China - O Império do Centro" a "Santiago"**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2016.

LEÃO, Daniel Velasco. **Sons de Salles e Santiago: análise dos elementos sonoros de Santiago – reflexões sobre o material bruto**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2013.

LEÃO, Tânia; VALLEJO, Aida. Introdução: Festivais de cinema e os seus contextos socioculturais. **Aniki**, vol. 8, n. 1, 2021, pp. 80-100.

- LEFORT, Claude; CASTORIADIS, Cornelius; MORIN, Edgar. **Maio de 68: A brecha**. São Paulo: Autonomia Literária, 2018.
- LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. **Ilha R**. Antropologia, Florianópolis, v. 13, n. 12, p.41-60, 28 dez. 2011.
- LESSA, Fábio de Souza. **Atletas na Grécia Antiga: da competição à excelência**. 1 ed. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2018.
- LESSA, Rodrigo Oliveira. As imagens da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro. **Revista Angolana de Sociologia**, n. 12, 2013, pp. 103-113.
- LIMA, Lorena F. **As entrevistas nas reportagens e nos documentários de João Moreira Salles**. Monografia (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013, 85p.
- LINDEPERG, Sylvie. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista concedida a Jean-Louis Comolli. In: **Catálogo Forum.doc**. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2010. p. 318-145.
- LOPES, Denilson. Afetos: Estudos Queer e Artifício na América Latina. **E-Compós** (Brasília), v. 19, p. 1-16, 2016.
- _____. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, Fernando. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 379-394.
- _____. Para além de Carmen Miranda: o Camp vive. **Publicação Digital Seminário Internacional Flipping: Revisitando Pop**. MAM, São Paulo, 2017. p. 50-59.
- _____. Terceiro manifesto *Camp*. In: **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Riode Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 89-120.
- LOURENÇO, Júlio César. **Imagens da elite: a trajetória do Documentalista João Moreira Salles dentro do Campo Cinematográfico Brasileiro (1987-2007)**. Tese (Doutorado em Sociologia) – UFPR, Curitiba, 2016.
- LUCCHESI, Anita. Histórias no ciberespaço: viagens sem mapas, sem referências e sem parapeiros no território incógnito da web. **Cadernos do Tempo Presente**, São Cristóvão, n.6, 2012.
- MACHADO, Patrícia; BLANK, Thais. Eduardo Escorel e a política dos arquivos: notas sobre a trajetória de imagens de um cortejo fúnebre no Brasil de 1968. **Revista Brasileira de História da Mídia** (RBHM) - v.3, n.2, jul./2014 - dez./2014. p. 193-197.
- MACHADO, Patrícia Furtado Mendes Machado. **Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira**. Rio de Janeiro, 2016. Tese. (Doutorado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

_____. O que podem as imagens? Uma análise da tomada de registros testemunhais demanifestações de rua no Brasil em 2013. **Revista Eco Pós**, v. 20, nº 2, 2017, p. 53-73.

MAGALHÃES, Luiz Antonio Mousinho; SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da. Leituras de *Santiago* a partir da crítica cinematográfica. **Rebeca**, Socine, ano 4, ed. 8, jul-dez, 2015.

MAGER, Juliana Muylaert. A Contribuição do Festival *É Tudo Verdade* ao Cânone do Documentário Brasileiro. **Aniki**, vol. 8, n. 1, 2021, pp. 219-244.

MASCARELLO, Fernando. “Notas para uma teoria do espectador nômade”. **Novos Olhares**, São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP, n. 7, 1. sem. 2001, 4-20.

MATOS, Cláudia Neiva de. Camp? Cauby! entre o conceito e o encanto. **matraga**, Rio de Janeiro, v.27, n.49, p.156-188, jan./abr. 2020.

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

MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine**. Campinas, SP: [s.n.], 2006. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

MAUAD, Ana Maria. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 61, p. 105-132, jul./dez. 2014.

_____. Fotografia Pública e a experiência histórica contemporânea, possibilidades metodológicas. In: SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco; COSTA, Eduardo Augusto (Org.). **Cultura Visual e História**. 1 ed. São Paulo: Alameda, 2016a. p. 173-198.

_____. Imagens que faltam, imagens que sobram: práticas visuais e cotidiano em regimes de exceção 1960-1980. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 43, n. 2, p. 397-413, maio-ago. 2017.

_____. Isso não é uma janela: uma fotografia e sua história. p. 13-23. In: SCHIAVINATTO, Iara Lis; MENESES, Patrícia (Orgs.). **A imagem como experimento: debates contemporâneos sobre o olhar**. Vitória: Editora Milfontes, 2020.

_____. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.13. n.1.p. 133-174. jan. - jun. 2005.

_____. Por uma história fotográfica dos acontecimentos contemporâneos, Rio de Janeiro, 30 de junho de 1987. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 8, n. 17, p. 90 - 133. jan./abr. 2016b.

_____. Usos do passado e história pública: a trajetória do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (1982-2017). **História Crítica**, n. ° 68 (2018): 27-45.

MAUAD, Ana Maria; LISSOVSKY, Maurício. As mil e uma mortes de um estudante: foto-ícones e história fotográfica. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol 34, nº 72, p.4-29, Janeiro-Abril 2021.

MCCLINTOCK, Anne. **Couro Imperial: gênero e raça no embate colonial**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2010.

MENESES, Ulpiano T. B. A fotografia como documento: Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. **Tempo**, n. 14, 2002, p. 131-151.

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

MIGLIORIN, Cezar. *No intenso agora*, de João Moreira Salles ou como domesticar o acontecimento. **Revista Eco Pós**, Dossiê 50 anos de 1968, v. 21, n.1, 2018, p. 176-184.

MINOIS, Georges. **História do suicídio**. A sociedade ocidental perante a morte voluntária. Trad. Serafim Ferreira. Lisboa: Teorema, 1998.

MITCHELL, William J. T. O que as imagens realmente querem? ALLOA, Emmanuel. **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 165-189.

MORETTIN, Eduardo. **Cinematoteca Brasileira: o sequestro e a destruição de nossa memória audiovisual**. Reciiis – Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde, Rio de Janeiro, v. 15, n. 3, p. 553-560, jul.-set. 2021.

MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Orgs.). **New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política**. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **Realist Cinema as World Cinema: Non-cinema, Intermemorial Passages**, TotalCinema. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.

NAGIME, Mateus. **Em Busca das Origens de um Cinema Queer no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). São Carlos, 2016.

NASCIMENTO, Flávia Brito do; SILVA; Joana Mello de Carvalho e; LIRA, José Tavares Correia de; RUBINO, Silvana Barbosa. Espaço doméstico: encontros possíveis entre gênero e cultura material. In: NASCIMENTO, Flávia Brito do; SILVA; Joana Mello de Carvalho e; LIRA, José Tavares Correia de; RUBINO, Silvana Barbosa (Orgs.). **Domesticidade, gênero e cultura material**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021. p. 27-48.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, São Paulo: Papius, 2005.

NIEMEYER, Katharina. **Media and nostalgia**. Yearning for the past, present and future. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**, nº 10, pp. 07-28, 1993.

_____. L'événement monstre. **Communications**, 18, p. 162-172, 1972.

NUNES JÚNIOR, Edson Mendes; FERREIRA, Luan Cardoso. A disputa do imaginário e a esquerda: pela reconstrução de um imaginário revolucionário. **Marx e o Marxismo**, v.8, n.15, jul/dez 2020.

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

OLIVEIRA, Érika Bauer. **A construção do afeto nos filmes “Nelson Freire” e “Santiago”, de João Moreira Salles**. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Comunicação. Universidade de Brasília: Brasília, 2013.

OSÓRIO, Luiz Camillo. “No intenso agora: entre o passado e o futuro”. In: **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. XII, n. 23 (jul-dez/2018), pp. 323-333.

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.

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

PELBART, Peter Pál; FERNANDES, Ricardo Muniz (Orgs.). **Pandemia Crítica – Outono e Inverno 2020**. São Paulo, SP: N-1 edições, 2021.

PEREIRA, Miguel. A representação da política no documentário brasileiro. In: MIGLIORIN, Cezar. (Org.). **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 27-42.

PESSOA, Patrick. “Sísifo infeliz *No intenso agora*”. In: **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. XII, n. 23 (jul-dez/2018), pp. 334-344.

PIASSI, Vinícius. Cinema e cartografia: aproximações a partir da filmografia de João Moreira Salles. In: **Anais do XIV Encontro Estadual de História da ANPUH-PE**, set. 2022.

_____. Ícones visuais e poética revolucionária: reflexões sobre a iconografia de “Maio de 68”. In: **Anais do XVII Encontro Regional de História da ANPUH-PR**, nov. 2020.

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

_____. Política e estética *camp* em “Santiago” (João Moreira Salles, 2007). In: MOTTA, Márcia Maria Menendes (Org.). **Anais do 31º Simpósio Nacional de História: história, verdade e tecnologia**. 1. ed. São Paulo: ANPUH-Brasil, 2021b.

PINTO, Carlos Eduardo. A razão agoniza em uma casa vazia. **Revista Prumo**, [S.l.], v. 5, n. 8, mar. 2020.

PINTO, Ivonete. No intenso agora e a memória que falta. **Orson - Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPEL**, v. 12, p. 169-178, 2017.

POIVERT, Michel. Fotografia e democracia: o fotojornalismo na França nos anos 1960, uma crise moral. In: SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco; COSTA, Eduardo Augusto (Org.). **Cultura Visual e História**. 1 ed. São Paulo: Alameda, 2016. p. 291-299.

_____. Gilles Caron. **Le Conflit intérieur**. Lausanne, Musée de l'Élysée / Arles, Photosynthèses, 2013, p. 236-237.

PRANDI, Reginaldo. Exu, de mensageiro a diabo. **Revista USP**, n. 50, p. 46-63, 2001.

QUEIROZ, Airton. A morte do Edson Luís (28/3/1968). In: FERRER, Eliete (Org.). **68 a geração que queria mudar o mundo: relatos**. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia, 2011. p 161-163.

RAMONEDA, Josep. **Depois da paixão política**. Trad. Cláudia Rossi. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A mise-en-scène* do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. **Rebeca**, Socine, ano 1, n. 1, 2012, p. 16-53.

_____. A Retomada: nação inviável, narcisismo às avessas e má consciência. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. (Org.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. V. 2. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. p. 410-471.

RANCIÈRE, Jacques. **A noite dos proletários: arquivos do sonho operário**. Tradução Marilda Pedreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **Courts voyages au pays du Peuple**. Paris, Seuil, 1990.

_____. **Nas Margens do Político**. Trad. V. Brito e J. P. Cachopo, Lisboa, KKYM, 2014.

_____. Um levante pode esconder outro. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). **Levantes**. Tradução: Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco, Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc, 2017. p. 63-70.

RANGEL, Marcelo de Mello. História e *Stimmung* a partir de Walter Benjamin: sobre algumas possibilidades ético-políticas da historiografia. **Cadernos Walter Benjamin**, v.17, p. 165-178, 2016.

REBECHI JÚNIOR, Arlindo. Eryk Rocha, João Moreira Salles e os arquivos audiovisuais. **Anais de Textos Completos do XXII Encontro SOCINE**. Tema: 50 anos do maio de 68. São Paulo: SOCINE, 2018. p. 168-174.

REIS, Adair Gonçalves. Sardinha no Calabouço. In: FERRER, Eliete (Org.). **68 a geração que queria mudar o mundo**: relatos. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia, 2011. p. 164-165.

REZENDE, Girlene; ROCHA JÚNIOR, Alberto da. Metáfora, tradução e transdisciplinaridade em *Santiago* de João Moreira Salles. In: **Anais do II SINALEL** – Simpósio Nacional de Letras e Linguística: linguagem, história e memória. UFG: Catalão, 2011.

RICOEUR, Paul. **O bom uso das feridas da memória**. Publicado originalmente em: Les résistances sur le Plateau Vivarais-Lignon (1938-1945); Témoins, témoignages et lieux de mémoires. Les oubliés de l’histoire parlent, Editions du Roure, 2005. Disponível em: www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/o_bom_uso_das_feridas_da_memoria. Último acesso em 02 fev. 2022.

ROBIN, Régine. **A Memória Saturada**. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

RODRIGUES, Laécio Ricardo. A imaginação no poder? O maio de 1968 em três documentários. In: RODRIGUES, Laécio Ricardo. (Org.). **Pensar o documentário**: textos para um debate. Recife: Ed. UFPE, 2020. p. 229-269.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e fim do indivíduo. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SALIBA, Elias Thomé. As imagens canônicas e a História. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007. p. 85-96.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: **O imaginário e poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005, p. 67-70.

_____. “De *Santiago a No Intenso Agora*”. [Entrevista cedida a] Sylvie Debs. **Cinémad’Amérique latine**, 26, 2018a. p.205-213.

_____. E agora, João? **Revista Filme Cultura**, nº 56, jun. 2012.

_____. “No Intenso Agora”. [Entrevista cedida a] Edgardo Dieleke. **Las Naves**, n. 5, 2015.p. 78-102.

_____. Prefácio. In: DA-RIN, Sílvio. **Espelho Partido**: Tradição e Transformação do Documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

_____. Prefácio. In: LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007b. p. 7-10.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. **ANAIS DO MUSEU**

PAULISTA São Paulo, Nova Série, vol. 27, 2019, p. 1-51. e08, São Paulo, v. 27, ed. e08, p. 1-51, 29/04 2019a.

_____. Antropofagia, passado prático e usos do passado em *Como era gostoso o meu francês* (1971) de Nelson Pereira dos Santos. **História da Historiografia**, Outro Pret, n. 20, abr.2016a, pp. 157-175.

_____. Dimensões historiográficas da virada visual ou o que pode fazer o historiador quando faz histórias com imagens?. **Revista Tempo e Argumento**, [S.l.], v. 11, n. 28, p. 402 - 444, out. 2019b.

_____. Dos lugares de memória ao patrimônio: emergência e transformação da 'problemática dos lugares'. **Projeto História**, São Paulo, n. 52, pp. 245-279, Jan.- Abr. 2015.

_____. Historiofotia, tropologia e história: além das noções de imagem nos escritos de Hayden White. **História** (São Paulo) v.33, n.2, p. 489-513, jul./dez. 2014.

_____. O passado como questão, a tradição como mediação: cinema, espaço público e o regime civil-militar. In: SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco; COSTA, Eduardo Augusto (Org.). **Cultura Visual e História**. 1 ed. São Paulo: Alameda, 2016b. p. 233-254.

_____. Problematizando cinema e cultura visual: Infiltrados na Klan e as fotografias de linchamento. In: SCHIAVINATTO, Iara Lis; MENESES, Patrícia (Orgs.). **A imagem como experimento: debates contemporâneos sobre o olhar**. Vitória: Editora Milfontes, 2020. p. 37-49.

SANTIAGO, Silviano. **Stella Manhattan**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SANTOS, Eloisa. Os jardins da residência Moreira Salles: o projeto original de Burle Marx ea restauração de Isabel Duprat. **Paisagem Ambiente: ensaios**, n. 24, São Paulo, 2007. p. 227-238.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos e metodológicos da Geografia**. São Paulo: HUCITEC, 1988.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira da história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloísa M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SEGATO, Rita Laura. **O Édipo brasileiro: a dupla negação de gênero e raça**. Série Antropologia (400), Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2006.

SEIXAS, Jacy Alves. Halbwachs e a memória-reconstrução do passado: memória coletiva e história. **História**, São Paulo: Ed. UNESP, v. 20, 2001, p. 93-108.

_____. Os campos (in)elásticos da memória: reflexões sobre a memória histórica. In: BRESCIANI, Maria Stella; BREPOHL, Marion. (Orgs.). **Razão e paixão na política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002. p 59-77

_____. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella. NAXARA, Márcia. (orgs.). **Memória e ressentimento: indagações sobre uma questão sensível**. 2ª ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2004. p. 37-58.

SELIPRANDY, Fernando. **Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul**. 2018. 377 p. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SERAFIM, Vanda; FIALHO, Laís Azevedo. De garoto de recados a detentor dos segredos do mundo: a representação de Exu em *Deuses de dois mundos*, a trilogia épica dos orixás (Brasil – século XXI). **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais; jan./ jun. 2022 Vol.19 Ano XIX nº 1, p. 473-493.

SHAVIRO, Steven. **O corpo cinemático**. São Paulo: Paulus, 2015.

SILVA, Joana Mello de Carvalho; FERREIRA, Pedro B. Os sentidos do morar em três atos: representação, conforto e privacidade. **Pós**, Rev. Programa Pós-Grad. Arquit. Urban. FAUUSP. São Paulo, v. 24, n. 44, p. 68-87, set-dez 2017.

SILVA, Mariana Duccini Junqueira da. A enunciação melancólica em 'No intenso agora': Neutralização das potências insurgentes em imagens da história. **Alceu** (PUCRJ), v. 20, p. 17-32, 2019.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

SILVA, Suéllen. **Artur e Santiago: relações entre jornalismo narrativo e cinema-documentário**. 2014. 151fl. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

SILVA, Suéllen R; MOUSINHO, Luiz A. Santiago: uma reflexão sobre o cinema documentário. **Doc On-line**, n. 15, dezembro 2013, www.doc.ubi.pt, pp. 449- 468.

SIMMEL, George. A ponte e a porta. **Revista Política e Trabalho**. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba. Trad. Simone Maldonado. n. 12, set. 1996.

_____. A ruína. In: FORTUNA, Carlos (Org.). **Simmel: a ruína**. Trad. Antônio Sousa Ribeiro. Imprensa da Universidade de Coimbra: Coimbra, 2019.

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

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

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e Invasores**: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo, 2016. 207 p. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

SOUZA, Eneida Maria. **Janelas indiscretas**: Ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**: da escravidão à Lava Jato. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

SPULDAR PINTO, Rafael. **Personagem e autoria no documentário de João Moreira Salles**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, PUCRS. Porto Alegre, 2006.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

STRECKER, Marcos. **Na estrada**: o cinema de Walter Salles. São Paulo: PubliFolha, 2010.

TARÌ, Marcello. Prefácio à edição brasileira. In: **Um piano nas barricadas**: por uma história da Autonomia, Itália 1970. N-1 edições: São Paulo, 2019.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

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

_____. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinemamundial**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2006. p. 253-287.

_____. Filme-ensaio e formas de inscrição da subjetividade. **Doc On-line**, n. 26, nov. 2019.p. 25-35.

_____. **O ensaio no cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.

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

TUPIASSÚ, Lúcia. João Moreira Salles, de “Santiago”. **XXXII Intercom**, Curitiba, set.2009, p.1-12.

VELIZ, Mariano. Política doméstica en el cine latino americano contemporáneo. **Materia Artística**, Rosário, n. 1, 2015, p. 228-245.

VIEIRA, Daniel de Souza Leão. Da história é o olho a geografia: paisagem política e cultura visual nos países baixos do século XVII. **sÆculum - REVISTA DE HISTÓRIA** [28]; João Pessoa, jan./jun. 2013.

WARBURG, Aby. Dürer e a antiguidade italiana. **Cadernos Benjaminianos**, n. 5, Belo

Horizonte, jan.-jun. 2012, pp. 66-72.

_____. Mnemosyne. In: Dossiê Aby Warburg. Organização Cezar Bartholomeu. **Revista Arte e Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, anoXVI, número 19, 2009.

WHITE, Hayden. Historiography and historiophoty. **The American historical review**, Chicago, v. 93, n. 5, dec 1988, p. 1193-1199.

_____. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EDUSP, 1992.

_____. O passado prático. **Artcultura**, [s.l.], v. 20, n. 37, p.9-19, 12 dez. 2018.

_____. **Trópicos do discurso**: ensaios de crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 1994.

XAVIER, Ismail. Entrevista concedida a Eugênio Puppo e Arthur Autran. In: PUPPO, Eugênio (Org.). **Catálogo da mostra A Montagem no Cinema realizada no Centro Cultural Banco do Brasil**, 2006. p. 37-40.

ZACARIAS, Gabriel Ferreira. Cultura Visual e Política. In: SCHIAVINATTO, Iara Lis; MENESES, Patrícia (Orgs.). **A imagem como experimento**: debates contemporâneos sobre o olhar. Vitória: Editora Milfontes, 2020. p. 125-138.

Páginas da internet consultadas

AGAMBEN, Giorgio. “Notes sur le geste”. **Le magazine**, Jeu de Paume, 5.04.2013. Traduit de l’italien par Daniel Loayza. Ce texte a été initialement publié en 1991 dans le numéro 1 de la revue Trafic (hiver 1991, p.33-34). Disponível em: <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/04/giorgio-agamben-notes-sur-le-geste/>. Último acesso em: 28 jan. 2020.

ALACACI, Ahmet Salih. Andalou Agency’s photo of Gaza protester goes viral. **Andalou Agency**, 26 out. 2018. Disponível em: <https://www.aa.com.tr/en/middle-east/anadolu-agencys-photo-of-gaza-protester-goes-viral/1293913>. Último acesso em 6 jul. 2020.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Da terra ao corpo: passos da historiografia dos espaços. Aula de encerramento – Curso de Iniciação à teoria da História e à História da Historiografia. Departamento de História CERES UFRN, **YouTube**, 08 dez. 2021a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tNTxHPCaFyg>. Último acesso em 29dez. 2021.

_____. Uma Clío saudosa: os desafios contemporâneos para o discurso historiográfico. Mesada abertura – A modernidade e as folhas que caem no fim do verão. Semana de História UFU 2021. **YouTube**, 13 set. 2021b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LruC9v7CCAY>. Último acesso em 20 dez. 2021b.

ALMEIDA, Carlos Helí de. João Moreira Salles narra o auge e o fim das utopias em doc com tintas autobiográficas. *Cultura. O Globo*, 14 fev. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/joao-moreira-salles-narra-auge-o-fim-das-utopias-em-doc-com-tintas-autobiograficas-20920855>>. Último acesso: 29 ago. 2019.

ARAÚJO, Gabriel. Chacoalhando uma imagem congelada. *Revista Fale de Cinema*, 10 abr. 2018. Disponível em: <https://medium.com/fale-de-cinema/chacoalhando-uma-imagem-congelada-9a8060ecd050>. Último acesso em 4 nov. 2019.

ARAÚJO, Inácio. Salles usa mordomo como espelho e faz um ótimo filme sobre si mesmo. *Folha de São Paulo Ilustrada*. São Paulo, 24 de agosto de 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2408200709.htm>. Último acesso em 13 out. 2021.

ARAÚJO, Laís. Biografia: os escritos de Santiago. *Revista Continente*, 1 dez. 2014. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/168/biografia--os-escritos-de-santiago>. Último acesso em 31 mar. 2020.

BANCO DE CONTEÚDOS CULTURAIS. *BCC*. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/>. Último acesso em 04 out. 2022.

BARBEY, Bruno. Fotógrafo Bruno Barbey regressa a Maio de 68. *El País*. Fotografia, 21abr. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/18/album/1524051270_015115.html#foto_gal_1. Último acesso em 13 abr. 2020.

BELL, Chris. Gaza protest image likened to famous Delacroix painting. *BBC News*, 25 out. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/blogs-trending-45975650>. Último acesso em 6 jul. 2020.

BERNARDO, Gustavo. Como se lê uma imagem? *Revista Eletrônica do Vestibular UERJ*, Rio de Janeiro, Ano 12, n. 32, 2019. Disponível em: https://www.revista.vestibular.uerj.br/coluna/coluna.php?seq_coluna=78. Último acesso em 13 jul. 2020.

BNF. *Mai 68*, Expositions. Disponível em: <http://www.expositions.bnf.fr/mai68/index.htm>. Último acesso em 27 abr. 2020.

CAETANO, Daniel. [Sem título]. *Revista Contracampo*. s/d. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/88/critsantiago.htm>. Último acesso em 16 dez. 2021.

CALIL, Carlos Augusto. O tofu de Ozu. *Cinema, Ilustríssima, Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 ago. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0108201006.htm>. Último acesso em 27 mar. 2020.

CAMELO, Thiago. O filme e o filme de João Moreira Salles. *Overmundo*. Publicado em: 11 de dezembro de 2006. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-filme-e-o-filme-de-joao-moreirasalles>. Último acesso em 16 dez. 2021.

CAMPBELL, Alexandre. Jorge Saldanha, Quem é quem no cinema. **Filme B**, s/d. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/editor-de-som-tecnico-de-som/jorge-saldanha>. Último acesso em 14 dez. 2021.

_____. Livia Serpa, Quem é quem no cinema. **Filme B**, s/d. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/montador/livia-serpa>. Último acesso em 14 dez. 2021.

_____. Maurício Andrade Ramos, Quem é quem no cinema. **Filme B**, s/d. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/produtor/mauricio-andrade-ramos>. Último acesso em 14 dez. 2021.

CARNEIRO, Paulo. Jornalismo exhibe fotos marcantes da história do país. **Associação Brasileira de Imprensa**, 28 out. 2020. Disponível em: <http://www.abi.org.br/jornalismo-politico-exibe-fotos-marcantes-da-historia-do-pais/>. Último acesso em 10 jan. 2022.

CASTTELO, Lucas de. Lições de UX em uma maçaneta, **médium**, 17. Set. 2021. Disponível em: <https://medium.com/@lucasdecasttelo/li%C3%A7%C3%B5es-de-ux-em-uma-ma%C3%A7aneta-a80fc14dc1da?source=rss> ----- -1. Último acesso em 12 jul. 2022.

CAVA, Bruno. Melancolia e furor em João Moreira Salles. **Kinodeleuze**, 7 dez. 2017. Disponível em: <https://medium.com/kinodeleuze/melancolia-e-furor-em-jo%C3%A3o-moreira-salles-e44b2180564a>. Último acesso em 8 nov. 2019.

CODHOS (Collectif des centres de documentation en histoire ouvrière et sociale). Jean-Pierre Rey: un regard sur Mai 68. Disponível em: <http://www.mai-68.fr/galerie/cat.php?idcat=2>. Último acesso em 17 abr. 2020.

COELHO, Marcelo. Eles não usavam Rolex. **Folha de São Paulo**, 17 out. 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1710200725.htm>. Último acesso 17 dez. 2021.

COLI, Jorge. O culpado não é o mordomo. **Folha de São Paulo**, 11 nov. 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1111200702.htm>. Último acesso 20 dez. 2021.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 29 mar. 1968. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1968_22999.pdf. Último acesso em 28 mar. 2022.

‘CRÔ’, COM MARCELO SERRADO, TERÁ PEGADA DOS IRMÃOS COEN, DIZ DIRETOR. **G1**, 06 mai. 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2013/05/filme-cro-com-marcelo-serrado-e-lancado-em-evento-em-sao-paulo.html>. Último acesso em 09 dez. 2021.

DECRETO Nº 44279 DE 01 DE MARÇO DE 2018. Legislação Municipal do Rio de Janeiro/RJ. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2018/4427/44279/decreto-n-44279-2018-determina-o-tombamento-definitivo-e-cria-area-de-entorno-de-bem-tombado-da-residencia-walter-moreira-salles-situada-na-rua-marques-de-sao-vicente-n-476-gavea-vi-r-a?r=p>. Último acesso em 18 nov. 2021.

DEMONSTRATIONS OF MAY 1968: The Day Of The Great Clash. **Getty Images**. Disponível em: <https://www.gettyimages.ae/detail/news-photo/demonstrations-of-may-1968-the-day-of-the-great-clash-lundi-news-photo/162758112?adppopup=true>. Último acesso em 29 mai. 2020.

DIB, André. Abraccine organiza ranking dos 100 melhores filmes brasileiros. **Abraccine**, 27 nov. 2015. Disponível em: <https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>. Último acesso em 14 dez. 2021.

EDSON LUÍS DE LIMA SOUTO. Biografias da resistência, Memórias da Ditadura. s. d. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/edson-luis-de-lima-souto/>. Último acesso em 5 nov. 2019.

EDUARDO ESCOREL. Memória do Cinema Documentário Brasileiro: histórias de vida. **FGV CPDOC**, s/d. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/eduardo-escorel>. Último acesso em 14 dez. 2021.

ESCOREL, Eduardo. (Des)importância da montagem. **Portal Brasileiro de Cinema**, s/d. Disponível em: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/montagem/ensaios/04_02.php. Último acesso em 26 jan. 2021.

_____. Um dia há cinquenta anos – cortejo e enterro de Edson Luís. **piauí**, 29 mar. 2018. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/um-dia-ha-cinquenta-anos-cortejo-e-enterro-de-edson-luis/>. Último acesso em 1 set. 2020.

FAROCKI, Harun. **Harun Farocki**, Der Ausdruck der Hände. s/d. Disponível em: <https://www.harunfarocki.de/de/filme/1990er/1997/der-ausdruck-der-haende.html>. Último acesso em 25 fev. 2021.

FERREIRA, Ricardo. Arte a metro quadrado: um roteiro pela azulejaria do Rio. **O Globo**, 25 jan. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rioshow/arte-metro-quadrado-um-roteiro-pela-azulejaria-do-rio-23398961>. Último acesso em 27 jul. 2020.

FINK, Camila. Relações de poder no fazer cinematográfico. **Caleidoscópio**, Ensaios, ago. 2008. Disponível em: http://cinecaidoscopio.com.br/relacoes_de_poder_no_fazer_cinematografico.html Último acesso em 20 dez. 2021.

FRANÇA, Renata Reinhofer. Arquitetura Cifrada: a Casa da Gávea de Walther Moreira Salles. **Arquitextos**, São Paulo, ano 09, n. 104.05, Vitruvius, jan. 2009. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.104/84>. Último acesso em 20 nov. 2019.

FUNDAÇÃO GILLES CARON. Gilles Caron, Boutique. Disponível em: <https://shop.fondationgillescaron.com/>. Último acesso em 14 abr. 2020.

GALLERIA BORGHESE. David. Disponível em: <https://galleriaborghese.beniculturali.it/opere/david/>. Último acesso em 13 mai. 2020.

GILBERTO GIL. Conteúdo, Músicas, Toda Saudade. Disponível em:

<https://gilbertogil.com.br/conteudo/musicas/?busca=toda+saudade>. Último acesso em 16 mar. 2022.

GODEFROY, Jérôme. L'icône de mai 68: Daniel Cohn-Bendit et le policier casqué.

Medium, 4 mai. 2018. Disponível em:

<https://medium.com/@jeromegodefroy/lic%C3%B4ne-de-mai-68-daniel-cohn-bendit-et-le-policier-casqu%C3%A9-ea230c13b77b>. Último acesso em 27 jan. 2021.

GONÇALO, Pablo. Os fantasmas da história tocados por luvas de pelica. **Revista Cinética**, 19 jan. 2018. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/os-fantasmas-da-historia-tocados-por-luvas-de-pelica/>. Último acesso em: 4 nov. 2019.

GREENHALGH, Laura. Empresário, diplomata, mecenas. E uma só vida. **O Estado de São Paulo**. Política, p. 1-2, 28 mai. 2012. Disponível em:

<<http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,empresario-diplomata-mecenas-e-uma-so-vida,878980>>. Último acesso em 20 nov. 2019.

HAVLIN, Laura. Beyond the Myth: The Legacy of May '68. **Magnum Photos**. Politics, 30 abr. 2018. Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/politics/the-legacy-of-may-68/>. Último acesso em 13 abr. 2020.

'ICONIC' image of Palestinian protester in Gaza goes viral. **Al Jazeera News**, 24 out. 2018.

Disponível em: <https://www.aljazeera.com/news/2018/10/image-palestinian-protester-gaza-viral-181024113924724.html>. Último acesso em 6 jul. 2020.

INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL. **AL** Disponível em: <https://www.ina.fr/>.

Último acesso em 04 out. 2022.

JEU DE PAUME. **Soulevements**, L'exposition. Disponível em:

<http://soulevements.jeudepaume.org/exposition/>. Último acesso em 18 fev. 2021.

"L'IMAGINATION AU POUVOIR", une interview de Daniel Cohn-Bendit par Jean-Paul Sartre (1968). **L'obs**, 23 out. 2008. Disponível em: <https://www.nouvelobs.com/politique/le-congres-du-ps/20081023.obs7477/l-imagination-au-pouvoir-une-interview-de-daniel-cohn-bendit-par-jean-paul-sartre-1968.html>. Último acesso em 8 nov. 2022.

LEBLANC, Audrey. Devenir la "Marianne de Mai 68". Processus d'iconisation et histoire par le photojournalisme. **L'Harmattan**, pp.145-167, 2017. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01622358/document>. Último acesso em 27 jan. 2021.

_____. The Color of May 1968. *Études photographiques*, 26 | novembre 2010.

Disponível em: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3456>. Último acesso em 2 jun. 2020.

LEBLANC, Audrey; VERSAVEL, Dominique (ed.). *Ícônes de Mai 68. Les images ont une histoire*. Paris, Bibliothèque nationale de France, 2018. Disponível em:

https://www.bnf.fr/sites/default/files/2019-01/dp_icons_mai_68.pdf. Último acesso em 16 abr. 2020.

LÍSIAS, Ricardo. A poética da pedrada. **Revista Continente**, ed. 207, mar. 2018. Disponível

em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/207/a-poetica-da-pedrada>. Último acesso em 9 mar. 2020.

LISSOVSKY, Maurício. “As elaborações sobre as memórias da ditadura não amadureceram”. [Entrevista concedida a] Bruno Albertim. **Revista Continente**, 09 abr. 2019. Disponível em: www.revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/-as-elaboracoes-sobre-a-memoria-da-ditadura-nao-amadureceram-. Último acesso em 10 jan. 2022.

MAGNUM PHOTOS. Catalogue, Bruno Barbey – Brazil, s/d. Disponível em: <https://pro.magnumphotos.com/Catalogue/Bruno-Barbey/1966/BRAZIL-NN112724.html>. Último acesso em 13 abr. 2020.

_____. Josef Koudelka: The 1968 Prague Invasion. Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/josef-koudelka-invasion-prague-68/>. Último acesso em 5 ago. 2020.

MAIA, Marta. João, o bilionário ilustrado. **Outras Palavras**, Poéticas, 09 out. 2020. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/joao-o-bilionario-ilustrado/>. Último acesso em 07 jan. 2022.

MARKER, Chris. Immemory by Chris Marker. **Notes from the Era of Imperfect Memory**, 13 ago. 2020. Disponível em: <https://chrismarker.org/chris-marker/immemory-by-chris-marker/#easy-footnote-1-1122>. Último acesso em 16 nov. 2021.

MATEUS, Isabel Cristina. No Intenso Agora deste Maio. **Revista Caliban**, 06 maio 2018. Disponível em: <https://revistacaliban.net/no-intenso-agora-deste-maio-9ae8ceecad77>. Último acesso em 04 jan. 2022.

MATTOS, Carlos Alberto. Irmãos Salles, parcerias e bifurcações. **carmattos**, Blog de Carlos Alberto Mattos, 18 dez. 2017. Disponível em: <https://carmattos.com/2017/12/18/irmaos-salles-parcerias-e-bifurcacoes/>. Último acesso em 08 jun. 2021.

MEDEIROS, Paulo de. Uma raiva tão surda. **Memoirs**, 1 dez. 2018. p. 1-6. Disponível em: https://memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4_RESULTS_AND_IMPACT/4.3_NEWSLETTER/MEMOIRS_newsletter_29_PM_pt.pdf. Último acesso em 19 mar. 2020.

MERTEN, Luiz Carlos. “Crô” de Marcelo Serrado nasceu do documentário “Santiago”. **Hoje Em Dia**, 29 nov. 2013. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/primeiro-plano/cr%C3%B4-de-marcelo-serrado-nasceu-do-document%C3%A1rio-santiago-1.224948>. Último acesso em 08 dez. 2021.

MIGLIORIN, Cezar. “Santiago”, de João Moreira Salles (Brasil, 2007): entre o saber e a experiência. **Revista Cinética**, 2015. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/santiagocezar.htm>. Último acesso em 20 dez. 2021.

MILANI, Robledo. Santiago. **Papo de Cinema**, Filmes. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/santiago/>. Último acesso 20 dez. 2021.

MUNAYYER, Yousef. Postagem do Twitter. 24 out. 2018, 9h33min. Disponível em: https://twitter.com/YousefMunayyer/status/1055074784994869248?ref_src=twsrc%5Etfw%7

[Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1055074784994869248%7Ctwgr%5E&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.aljazeera.com%2Fnews%2F2018%2F10%2Fimage-palestinian-protester-gaza-viral-181024113924724.html](https://www.aljazeera.com/news/2018/10/2/image-palestinian-protester-gaza-viral-181024113924724.html). Último acesso em 6 jul. 2020.

NANCY, Jean-Luc Nancy. Entrez dans la danse, **Cahiers du Cinema**, 23 out. 2021. Disponível em: <https://www.cahiersducinema.com/2021/08/23/entrez-dans-la-danse/?fbclid=IwAR0Vgnt6fG50NYATEJbJbtbw4i9QKLdO1Nf0fWUAJxHgEL3IGjwLlb6XKD4>. Último acesso em 03 set. 2021.

NASCIMENTO, Guilherme. As alegres travessuras de Till Eulenspiegel, op. 28. **Orquestra Filarmônica de Minas Gerais**. s. d. Disponível em: <https://www.filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/as-alegres-travessuras-de-till-eulenspiegel-op-28/>. Último acesso em 13 jul. 2020.

NO INTENSO AGORA. Cartazes. Disponível em: <https://www.nointensoagora.com.br/fotos/>. Último acesso em 14 abr. 2020.

O'NEILL, Alexandre. Canção. In: Tempo de Fantasmas, 1951. Disponível em: <https://alexandreoneill.bnportugal.gov.pt/cancao/>. Último acesso em 02 mai. 2022.

PAULA, Sérgio Goes de. Uma brasileira na China de Mao. Por dentro dos acervos. **Instituto Moreira Salles**, 28 nov. 2017. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/uma-brasileira-na-china-de-mao/>. Último acesso: 10 jul. 2020.

PAZINI, Nathalia; GRANDINO, Fernanda. Restauo de painel de azulejos de Roberto Burle Marx. **Vitruvius**, Rio de Janeiro, 25 jul. 2012. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/jornal/news/read/1379>. Último acesso em 30 mar. 2020.

PINHEIRO, Flávio. Sobre a Casa da Gávea. **IMS Rio – Casa e jardim**. Disponível em: <https://ims.com.br/2019/09/25/ims-rio-casa-e-jardim-sobre-a-casa-da-gavea/>. Último acesso em 12 jul. 2022.

POIRIER, Agnes. City Guides: Paris 1968 walking tour. *The Guardian*, 15 abril 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/audio/2008/apr/15/city.guides.paris.1968>. Último acesso em 11 nov. 2018.

POIVERT, Michel. Chorégraphie de la Révolte. **School Gallery Olivier Castaing**. Disponível em: <http://www.schoolgallery.fr/portfolio/choregraphie-de-revolte/>. Último acesso em 27 abr. 2020.

_____. Gilles Caron: Chorégraphie de la révolte. **Gilles Caron: Paris 1968**. Paris, Mairie deParis, 2018. Disponível em: <https://www.collection-bachelot.com/sites/artpradier/files/2018/12/Exposition-Gilles-Caron-Paris-1968.pdf>. Último acesso em 2 jun. 2020.

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

QUEIRÓS, Luís Miguel. Maio de 68: da fotografia como fábrica de imagens icônicas. **Público**. Cultura, 15 jun. 2018. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/06/15/culturaipilon/noticia/maio-de-68da-fotografia-como-fabrica-de-imagens-icônicas-1834024>. Último acesso em 15 abr. 2020.

_____. O Maio de 68 visto do outro lado da barricada. **Público**. História, 30 ago. 2018. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/08/30/culturaipilon/noticia/o-maio-de-68-visto-do-outro-lado-da-barricada-1842386>. Último acesso em 14 abr. 2020.

ROSA, João Guimarães. Aí está Minas: a mineiridade. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, ed. 279 (2), 25 ago. 1957. p. 27-31. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=19550>. Último acesso em 14 dez. 2021.

SALLES, João Moreira. #VariaHistoria 27 - VH & Projeto República - Série Diálogos Interdisciplinares - Joao M. Salles. [Entrevista cedida a] Regina Horta Duarte. **Revista Varia Historia**. 12 jul. 2016. 1 vídeo (12min49s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y1Fkowk8ih0>. Último acesso em 16 fev. 2021.

_____. Cineastas do Real. [Entrevista cedida a] Amir Labaki. Canal Brasil, **Spotify**. 26 jan.2022. [Foi ao ar originalmente em 2015] Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2Hxgs55oPSopwaVoeDd2oz>. Último acesso em: 26 jan. 2022.

_____. “Como viver depois da intensidade”. [Entrevista cedida a] Ivan Nunes. **Revista Instituto Humanitas UNISINOS On-line**. 11 mar. 2018b. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/576851-como-viver-depois-da-intensidade>. Último acesso em 17 out. 2019.

_____. Entrevista com João Moreira Salles. [Entrevista concedida a] Silvana Arantes. **Folhade São Paulo**, 13 ago. 2007a. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1308200714.htm>. Último acesso em 01 fev. 2021.

_____. Especial 1 – Lula diz não querer ver “Entreatos” para manter liberdade dada à produção, diz Salles. [Entrevista concedida a] Alessandra Bastos e Spensy Pimentel. **Agência Brasil**, 7 dez. 2004. Disponível em: <http://memoria.etc.com.br/agenciabrasil/noticia/2004-12-07/especial-1-lula-diz-nao-querer-ver-entreatos-para-manter-liberdade-dada-producao-diz-salles>. Último acesso em 09 fev. 2022.

_____. “Fiz o filme para me curar”. [Entrevista concedida a] Armando Antenore. **Revista Bravo!**, 1 ago. 2008. Disponível em: <http://www.armandoantenore.com.br/entrevistas/joao-moreira-salles-fiz-o-filme-para-me-curar>. Último acesso em 24 jun. 2020.

_____. “Maio de 68, Junho de 2013”. [Entrevista cedida a] Morris Kachani. **O Estado de São Paulo**, 21 nov. 2017a. Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/blogs/inconsciente-coletivo/maio-de-68-junho-de-2013/>. Também disponível na íntegra em: <http://www.ihu.unisinos.br/186-noticias/noticias-2017/574026-maio-de-68-junho-de-2013>. Último acesso em 31 out. 2019.

_____. “O apego ao movimento de 1968 é desmesurado e conservador”. [Entrevista cedida a] Flávia Marreiro. **El País Brasil**, 9 nov. 2017b. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/186-noticias/noticias-2017/566412-o-apego-ao-movimento-de-1968-e-desmesurado-e-conservador-entrevista-com-joao-moreira-salles>. Último acesso em: 11 nov. 2019.

_____. “O que sobra depois da paixão?” [Entrevista cedida a] Samária Andrade. **Revista Revestrés**, 3 ago. 2018c. Disponível em: <http://www.revistarevestres.com.br/entrevista/o-que-sobra-depois-da-paixao/>. Último acesso em 4 nov. 2019.

_____. “O real como metáfora do mundo”. [Entrevista cedida a] O POVO. **O Povo**, 22 jan. 2018d. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2018/01/leia-na-integra-a-entrevista-com-o-cineasta-joao-moreira-salles.html>. Último acesso em 30 dez. 2021.

_____. “Santiago: uma entrevista com João Moreira Salles”. [Entrevista concedida a] Luiz Zanin. **Estadão**, 07 abril 2009. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/title-519/>. Último acesso em 29 dez. 2021.

SALLES, João Moreira; LABAKI, Amir. +3 Questões sobre documentário. [Entrevista concedida a] +mais, **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 mar. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0403200102.htm>. Último acesso em 17 jan. 2022.

SILVEIRA, Juliana Panini. Santiago (João Moreira Salles, 2007). **Rua**, 14 ago. 2008. Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/santiago-joao-moreira-salles-2007/>. Último acesso em 17 dez. 2021.

SOBRE O IMS. **Instituto Moreira Salles**. Disponível em: <https://ims.com.br/sobre-o-ims/>. Último acesso em 12 nov. 2019.

SOUZA, Alana Moraes. Maio de 68 não foi superado, nem derrotado. Entrevista cedida a Vitor Necchi. **Revista Instituto Humanitas UNISINOS On-line**. 7 mai. 2018. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7265-maio-de-68-nao-foi-superado-nem-derrotado>. Último acesso em 8 nov. 2019.

SUMPF, Alexandre. Mai 1968: les barricades. *Histoire par l'image, mai. 2018*. Disponível em: <https://histoire-image.org/fr/etudes/mai-1968-barricades>. Último acesso em 28 jan. 2021.

TIME. 100 Photos. Invasion of Prague. **Time**. Disponível em: <http://100photos.time.com/photos/josef-koudelka-invasion-prague#photograph>. Último acesso em 5 ago. 2020.

UM PERCURSO pela casa e pelos jardins. **IMS RIO**, 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/2020/09/18/um-percurso-pela-casa-e-pelos-jardins-ims-rio/>. Último acesso em 05 jan. 2022.

WALTHER Moreira Salles: 1951-1960. IMS, s/d. Disponível em: <https://ims.com.br/2017/06/11/cronologia-de-walther-moreira-salles-1951-1960/>. Último acesso em 17 nov. 2022.

WARBURG. Banco Comparativo de Imagens. **Unicamp**. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/>. Último acesso em 25 abr. 2020.

WILDE, Oscar. **The Soul of Man under Socialism**, 1891. Disponível em: <https://www.marxists.org/reference/archive/wilde-oscar/soul-man/>. Último acesso em 02 mai. 2022.

WISNIK, Guilherme. Casa Walther Moreira Salles. Quadro a Quadro. **Blog IMS**, 6 mai. 2011. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/casa-walther-moreira-salles-por-guilherme-wisnik/>. Último acesso em 12 nov. 2019.

ZACARIAS, Gabriel Ferreira. No intenso outrora. **Le Monde Diplomatique Brasil**, 13 mar. 2018. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/no-intenso-agora2/>. Último acesso em: 6 nov. 2019.