

AUTOBIOGRAFICÇÕES EM SANTIAGO E NO INTENSO AGORA: O “EU” EM PERFORMANCE

Autobiografiction in Santiago and The Intense Now: the self in performance

Autobiograficción en Santiago y No Intenso Agora: el yo en performance

Roberta Veiga¹
Rafael Barbosa²

DOI: doi.org/10.31501/esf.v1i26.14254

Resumo: No cotejo entre os documentários *Santiago* (2006) e *No Intenso Agora* (2017), de João Moreira Salles, objetivamos deslocar a noção de autor ao introduzir o modo como esses filmes em sua dimensão ensaística convocam uma autobiograficção. A busca é pela forma como nessa conjugação do eu, a princípio autoral, é um eu performático que se modula em duas frentes: a *performance autorretratada* e a *performance inferencial*, que colocam em jogo o cinema como processo de elaboração da tríade eu-imagem-mundo.

Palavras-chave: Autoria no documentário. Performance. Autobiograficção. Filme-ensaio.

Abstract: Comparing the documentaries *Santiago* (2006) and *In the Intense Now* (2017), by João Moreira Salles, we seek to shift the notion of author introducing how these films, in their essayistic dimension, call for an autobiografiction. The search is for the way in which this conjugation of the self, at first authorial, is a performative self that modulates on two fronts: the *self-portrayed performance* and the *inferential performance*, which put cinema into play as a process of elaboration of the triad self-image- world.

Keywords: Documentary authorship. Performance. Autobiografiction. Essay-film.

Resumen: Al comparar los documentales *Santiago* (2006) y *No Intenso Agora* (2017), de João Moreira Salles, pretendemos cambiar la noción del autor al introducir el modo de cómo estas películas, en su dimensión ensayística, convocan una autobiograficción. La búsqueda es por la forma en como en esa conjugación del yo, a principio autoral, es un yo performativo que se modula en dos frentes: la *performance autorretratada* y la *performance inferencial*, que ponen en juego el cine como proceso de elaboración de la tríada: yo-imagen-mundo.

Palabras-clave: Autoría documental. Performance. Autobiografíaicción. Cine-ensayo.

¹ Doutora; Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG, Brasil. roveigadevolta@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-8538-1185>.

² Mestre; Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG, Brasil. rafaelbarbosa@ufmg.br | <https://orcid.org/0000-0001-5070-512X>.

1. Introdução

O filme-ensaio pode ser pensado menos como uma articulação entre imagens, mas entre frestas por onde vazam subjetividades e impressões visuais que o cineasta-autor busca processualmente, por meio de uma experiência sempre inacabada (Starobinsk, 2011, p. 16). Essa forma fílmica se potencializa em sua porosidade e “insubordinação” (ibid., p. 22), na medida em que imagens de arquivos são chamadas a ensaiar a existência de um “eu” (o próprio diretor-montador) enquanto morada das memórias, refúgio de emoções, pensamentos, desejos. Segundo Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008, p. 52), o filme-ensaio fabrica histórias que “não preexistem à filmagem, mas são produzidas por um agir do documentarista; os realizadores devem, portanto, viver uma história (sendo dela personagens), para contá-la (como cineastas)”. Logo, o sujeito realizador já se elabora como personagem no próprio gesto ensaístico. É nesse movimento que ele tanto *escreve* histórias, sendo delas um autor-narrador, quanto se *inscreve* por meio delas, como um partícipe (personagem).

Tal inscrição fílmica de si suscita questões que deslocam e problematizam a autoria no documentário, que perde lugar de autoridade e oscila entre o mundo que a câmera olha e as impressões que alimenta. Porém, como essa oscilação se dá filmicamente, ou seja, de que forma esse “eu” empenha-se em um registro que entremeia o factual e a fabulação, não sendo nem um, nem o outro, mas um entrecruzar?

A proposta é sondar essas questões – que embaralham e ressignificam as noções de autor, personagem, narrador; a tríade eu-imagem-mundo – a partir do cotejo entre os documentários *Santiago* (2006) e *No intenso agora* (2017), ambos de João Moreira Salles. São obras recentes do

diretor que dialogam frontalmente com os procedimentos do documentário ao mesmo tempo em que amaciam seu rigor de “inspeção da realidade exterior”, expandindo a inesgotável “reflexão interna” que, para Starobinsk (2011, p.20), leitor de Montaigne, define o ensaio³.

Santiago é um documentário sobre o malogro de um filme não montado. Nele, João Moreira Salles revisita a própria história por meio das lembranças do mordomo Santiago, que trabalhou para sua família por 30 anos, e oferece suas memórias ao sobrepor camadas temporais: no registro feito em 1992, mas não finalizado, e na ação daquilo que o cineasta chamou de “uma reflexão sobre o material bruto”, ao voltar às imagens 13 anos depois. O filme põe em crise a relação entre diretor e personagem, entre a imagem e as intervenções posteriores e, assim, ensaia o próprio fazer documentário⁴.

Esse movimento Salles transporta para *No intenso agora* ao combinar uma série de acontecimentos diferentes da década de 1960 (em destaque o ano de 1968) por meio de imagens de arquivo da revolta estudantil em Paris, a Primavera de Praga em meio a dominação da União Soviética e a China de 1966 sob o regime de Mao Tsé-Tung, experienciada pela mãe do diretor. Em sua dicção ensaística, o documentário interroga como aqueles que participaram desses acontecimentos – vividos com alegria e euforia – seguiram adiante depois do arrefecimento das paixões e do desencanto. O registro amador de Elisa Gonçalves permaneceu oculto por quase 40 anos. A descoberta desses arquivos da viagem da mãe dá origem ao documentário, um relato pessoal na voz do diretor sobre a natureza efémera dos momentos de grande intensidade emocional.

³ O documentário é um dispositivo voltado aos registros factuais, que se mantém nos filmes de Salles, e a dicção ensaística enseja, tal como diz Starobinski, “ler o mundo e se dá a ler”, exigindo “a mobilização simultânea de uma hermenêutica e de uma audácia aventurosa” (2011, p. 24).

⁴ Para Ilana Feldman, *Santiago* explicita e problematiza o próprio método. Esse gesto ensaístico parte da admissão de que “o sujeito moderno é, desde a origem, atravessado, trabalhado e fracionado pela ficção: sua auto-elaboração é uma autoficção, a qual, no caso do cinema, será mobilizada pela função produtiva e mediadora da câmera” (2008, p.59-60).

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

2. Eu-performance: a extimidade do autor-personagem

Consciente ou inconscientemente todo autor deixa marcas de si no ato da escrita. Quando evade e escapa ao seu domínio, este sujeito se apresenta na forma de traço, um corpo volátil. Por outro lado, quando aponta para si e se insere intencionalmente, a escrita toma aspecto de uma autobiograficção⁵ e o “eu” assume uma estrutura performada. Tal termo cifra uma narrativa que ao mesmo tempo em que se dá em ato, através de uma escrita de si no presente, demarca a consciência de um passado que precisa ser interpelado para se construir. Nesse sentido expõe a dimensão contingente (o processo de elaboração fílmica) e ao mesmo tempo projetiva da memória (sua dimensão ficcional, que se cria diante da situação que a evoca). Ou seja, aponta para a elaboração de si e o artifício que permite essa elaboração.

Se “nenhuma memória é completa ou fiável” (Doubrovsky, 2014, p. 121), a autobiograficção afasta o fantasma da “veracidade” e do “real” que o conceito de autobiografia encarna, para se aproximar da não-linearidade e da fragmentação que caracterizam tanto a imaginação quanto a

⁵ Cf. Saunders, M. (2010). *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*. UOP Oxford.

memória (o passado retramado entre esquecimentos e reminiscências). Afinal, a memória vem de “histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam [...] falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa” (ibid., pp. 121-122).

Em uma autobiograficção esse “eu” parte do desejo de desvelar-se ou de abrir-se para o outro (o espectador, uma comunidade, o mundo ou si próprio). Há uma intenção – uma intencionalidade posta em cena ou não – de fabular a sua existência com as imagens, “um tipo de ficcionalização da própria substância da experiência vivida” (Collona, 2014, p.69). Assim, ao se colocar em elaboração, esse sujeito performa⁶. A performance é o encontro entre o desejo de lançar-se na escrita e a assimilação em ato dos efeitos desse gesto. Não à toa alguns autores, como Bill Nichols e Timothy Corrigan, aproximam o ensaio de uma da ideia de performance. Eles endossam uma “apresentação performativa do eu” (Corrigan, 2015, p.10) e uma abordagem essencialmente subjetiva que dão ênfase a experiências, memórias e afetividades⁷.

Em sua forma de aparição, o eu-performance revela a inexistência de um modelo prévio de sujeito a quem ele possa copiar ou trair, como aponta Diana Klinger em estudo sobre a performance na literatura autobiográfica. “Não existe original e cópia, apenas construção simultânea (no texto e na vida) de uma figura teatral – um personagem – que é o autor” (ibid, 2008, p.20). Assim, a linearidade da trajetória de vida e o caráter naturalizado que sustentam a autobiografia estouram em

⁶ A performance aqui é pensada no limiar do ser e do aparecer, “entre o vivido e o imaginado” (Brasil, 2014, p.133), menos atrelada a encenação/fantasia, e mais a um corpo que se reinventa pela imagem.

⁷ Ao analisar dezenas de documentários, sobretudo as produções entre 1980 e 1990, Nichols (2016, pp.208-209) estabelece um paralelo entre o modo performático e o modelo ensaístico pelo tom autobiográfico encontrado em ambos, que projetam uma “perspectiva extremamente situada” do cineasta sobre o mundo.

uma rede de possíveis ficcionais que excede o sujeito que escreve com imagens, um modo de narrar que, ao mesmo tempo em que o exhibe, questiona suas formas de aparição (ibid pp. 22-26).

Mas como se dá, nas obras escolhidas, esse duplo movimento do qual nos fala Klinger? Tanto em *Santiago* quanto em *No Intenso Agora* a subjetividade autoral se escreve de múltiplas formas: no comentário do diretor, na montagem e inserção dos arquivos de família, no antecampo e no postar-se diante da câmera, bem como na incidência do fora de campo. Se tais procedimentos permitem as modulações de si, pois abarcam o testemunho da experiência vivida e as reminiscências, eles também se abrem ao trato com o mundo, no fazer próprio do cinema como registro do fora. Nesse sentido, o “eu” que performa se modula em duas categorias analíticas: uma *performance autorretratada*, que remete a autoanálise do realizador e aos modos como ele convoca a si próprio nas imagens, e uma *performance inferencial*, uma confissão sobre o mundo, uma guinada para aquilo que o cerca, e sobre o qual ele se põe a registrar.

Quando o “eu” performa as marcas no filme-documentário ganham relevo. Há uma maior consciência da escrita de si e o “eu” confessional se delinea. São os momentos em que autor-personagem traz à tona suas vivências, consternações, crenças e observações sobre os sujeitos e o mundo. Na forma de um *autorretrato*, o sujeito performa a própria existência *com* e *nas* imagens. “É tanto colocar a subjetividade em obra pela imagem quanto colocar a imagem em obra pela subjetividade”, (Veiga, 2019, p.338)⁸. Como *inferência*, esse eu que performa lança seu olhar para fora e traz a experiência para o registro. É uma escrita em primeira pessoa de sua visão do mundo, com todas as molduras que enquadram os modos desse viver. Seja em uma performance

⁸ Roberta Veiga se refere ao cinema ensaio feminista de Chantal Akerman, Naomi Kawase e Agnès Varda.

autorretratada ou inferencial o que está posto é a extimidade⁹ do sujeito, o gesto de trazer para o espaço público algo que, a princípio, pertencia ao privado, um “desvelamento da intimidade” (Colonna, 2014, p. 52).

Ao descrever as imagens nas paredes da caverna de Altamir, Jacques Lacan se espanta que uma cavidade subterrânea com poucas condições de iluminação tenha sido escolhida para os primeiros registros da arte primitiva. Imagens essas que, como prova, atestam o desejo do sujeito de se manifestar e evidenciam sua “possibilidade criadora” (ibid. p. 170). Lacan cunha o neologismo extimidade para designar essa “exterioridade íntima” (2008, p.169), vista ainda como “fratura constitutiva da intimidade” (Miller, 2010, p.17). Tal posição quebra a dicotomia interior-exterior e oferece uma alternativa à noção de mundo subjetivo e mundo objetivo (Antelo, 2009, p. 61). Extimidade não é, portanto, o simples contrário de intimidade, mas o interior aberto. Trata-se de um paradoxo em si já que “o mais íntimo está no exterior” (2010, p.14).

3. Performance autorretratada e inferencial: entre o pessoal e o político

Dos procedimentos que o cinema emprega para performance do “eu”, em *Santiago* e *No intenso agora*, dois talvez se destaquem: o uso dos arquivos de família e o comentário confessional do narrador. O primeiro como uma manifestação do passado trazida ao presente e o segundo um gesto do “presente” que interpela o passado. São sequências atreladas à experiência do João Moreira Salles como um sujeito que performa e que, portanto, evidenciam o autor como personagem de sua obra ensaística.

⁹ Essa palavra não dicionarizada ganhou com o tempo novos contornos como Cf. Sibilia, P. (2008). *Show do eu: a intimidade como espetáculo*. Nova Fronteira.

Pela voz *over* Salles põe a escrita de si em visibilidade¹⁰. *Santiago* começa com um narrador que busca atestar sua presença na história a ser contada. Sua voz pessoal (a de quem escreve) estabelece ordem aos arquivos e preenche lacunas da filmagem, operando, portanto, como elo na montagem. Ainda nas cenas iniciais, o diretor apresenta o quarto que dividia com o irmão, Pedro, e recorda que foi a mãe a última moradora da Casa da Gávea. Ela havia se mudado cinco anos antes do início das filmagens. “Morei nessa casa desde que nasci até meus vinte anos. Morávamos eu, meus irmãos, meu pai e minha mãe”, recorda o diretor. Há uma subjetividade autoral que previamente se situa no discurso. É a partir dela, que o ponto de vista do diretor, bem como o documentário se estabelecem em uma demarcação posta já nas primeiras linhas.

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

¹⁰ Em *Santiago*, camuflada na voz de Fernando Moreira Salles, irmão do diretor, quem faz a narração, embora a voz de João Salles esteja também no registro como uma voz *off* (que atua pelo antecampo).

autorretrato em curso nas imagens. Esse “eu” processual, ao dispor sobre o método, desponta-se em um percurso autoexpositivo.

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

Saí da casa da Gávea no início da minha juventude. Sem que eu percebesse, era a primeira grande mudança, o fim da infância e da adolescência, o início de outra coisa. Mais tarde e aos poucos, a juventude foi ficando para trás. Tive vontade de voltar à casa, e por isso retomei o filme. Gostaria que essa história fosse de meus pais e também de meus irmãos, Pedro, Walter e Fernando. A memória de Santiago e da casa da Gávea é nossa. Minha mãe morreu alguns anos antes de Santiago. Meu pai morreu poucos anos depois. (Santiago, 2006)

O autorretrato exposto nesse trecho se abre para dar identidade a outros – os irmãos¹¹, Walter e Fernando, a mãe, a família, a casa. A performance, da autorretratada à inferencial, se processa quando da moldura do diretor desponta os outros. Ele revela o motivo de voltar ao filme inacabado, a partir de uma crise pessoal – uma espécie de “crise da meia idade”, já que tinha pouco mais de 40 anos quando retoma a montagem –, no desejo de reaver o que havia perdido, o que ficou para trás: a infância e os pais. *Santiago*, nesse sentido, era um modo de recuperar o irrecuperável e

¹¹ Os três já haviam aparecido no filme anteriormente, no arquivo da família (cena da piscina), porém não há nenhuma referência direta a eles pela narração naquele momento.

concluir o que ficara sem fim, a partir do passado do autor que, contudo, só existe num *entre* diretor e personagem(s): eu-ele-nós; Salles, Santiago, a família e a casa.

Já em *No intenso agora*, a extimidade é intermitente. Ela cessa e recomeça em intervalos descontínuos. Do autorretrato à inferência, do dobrar-se sobre si e sobre o mundo, há alternância. Como em *Santiago*, é também nos minutos finais que a escrita de si tem mais destaque, porém, ela não segue um ritmo crescente e sim erupções pontuais. Pela retomada dos arquivos de família, Salles convoca suas memórias em ao menos cinco sequências, a maioria feita com as imagens da viagem da mãe à China, mas não só. As cenas domésticas, se isoladas dos arquivos da viagem, seguem uma estrutura mais ordenada de aparição, distribuídas na montagem em três partes: no começo, logo após a cartela do título; no meio (com pouco mais de 1h10 de filme) e no fim, único momento em que elas e as imagens na China formam um bloco ininterrupto.



Figura 1 – Transição dos arquivos de família na França (esq.) para o acervo da família Moreira Salles (dir.) em um corte seco que sugere um falso *raccord* (*No intenso agora*, João Moreira Salles, 2017).

É nesse ponto ao centro que Salles descreve a volta de sua família ao Brasil. Ao trazer as imagens do verão na França, período do ano em que o calor conduz muitas famílias à praia, o diretor ressalta que seria também um tempo de “retorno à normalidade” para 1968, mas seus pais não previram isso. As imagens amadoras mostram uma família em um passeio de barco, aportando para um piquenique. As crianças brincam na água e um homem diverte-se com seu cão na areia. Um segundo conjunto de arquivos é introduzido em uma “típica recepção” francesa, com uma família conversando no jardim. É sobre estas imagens que a voz *over* é retomada. “Maio precipitou nossa volta temporária ao Brasil”, diz o diretor-narrador antes de explicar como foi o regresso à cidade do Rio de Janeiro. “Parece que deixamos a França de carro, cruzando a fronteira da Bélgica de onde tomamos um avião para casa. [...] Na noite do dia 24, os protestos chegaram ao bairro onde morávamos. Voltamos por medo da baderna e da revolução”. Enquanto narra, o filme introduz um arquivo da família Moreira Salles, em uma transição que provoca um efeito de falso *raccord* (Figura 1), uma montagem lacunar.

A criança vestida de branco correndo na grama é uma imagem onírica que destoa do momento vivido no Brasil àquela época, marcado por grandes contestações meses antes da ditadura militar decretar o Ato Institucional Nº 5. Nesse sentido, são imagens que atendem mais à memória do narrador, ainda criança, com seis anos de idade. Ele que já no começo do filme havia declarado que, diferente da “França escura” de sua lembrança, o Brasil era “luminoso”, uma terra com “bichos e sol”, diferente de lá, onde “as portas dos edifícios eram pesadas e davam para pátios escuros”. Aqui havia férias, logo, felicidade. Prevalece, assim, a voz pessoal à voz historiadora que escava arquivos políticos. Na conturbação do Brasil prefere não entrar, opta por mostrar a si mesmo como personagem infantil. De volta a França, aí sim, dirige sua atenção a outro personagem, na Sorbonne, uma figura política: Cohn-Bendit, liderança estudantil à época, forte personagem do filme.



Figura 2 – Compilação das sequências com a Casa da Gávea, espaço que opera como memorabilia para João Moreira Salles e superfície onde o autor projeta-se em uma escrita de si (*Santiago*, João Moreira Salles, 2006).

O Brasil de 1968 em *No intenso agora* quando se aproxima de uma escrita de si é este, de um falso *raccord*, de algo que não se firma por completo ao conjunto, que expõe os limites do diretor e de seu filme. Elisa, a mãe, havia se mudado com os filhos para Paris em 1964 por temer uma represália do governo militar. Walther, o patriarca, tinha sido ministro da Fazenda no governo de João Goulart e enviou a família para Paris, enquanto conduzia os negócios no Brasil. Voltaram em 1968, no final de maio, a tempo de acompanhar a Sexta-feira Sangrenta no Rio de Janeiro, como ficou conhecido os protestos do dia 21 de junho, e de ver de perto a Passeata dos Cem Mil, que ocorreu no dia 26 do mesmo mês. Do ponto de vista da insurgência, são momentos que se aproximam do maio francês, ambos presenciados, de certa maneira, pela família do diretor, mas esse nexo não vinga no documentário. Essa relação não se estabelece e fica perdida entre a emenda, extraviada na montagem. Se o corte não abriga o contexto das imagens, há um certo aspecto formal que vincula as duas cenas. As primeiras imagens trazem pessoas se confraternizando em um jardim, entre taças e homens trajados de ternos, neste ponto Salles cita um jornalista francês para quem a “primavera foi da utopia” e o verão da “ordem e da direita”. As imagens que ilustram essa citação encontram correspondências nos arquivos da família do diretor que a sucede. Ambas reforçam um grupo conservador indiferente aos protestos das ruas.

Em *Santiago*, a exposição do autor ganha prolongamento nas imagens da Casa da Gávea (Figura 2), uma vez que ele próprio só aparece em um plano (de costas, orientando Santiago) e os arquivos domésticos são inseridos em apenas um ponto do filme (na cena em que a família Moreira Salles desfruta um momento de lazer na piscina). Retomada em *travellings* que flanam por seus salões, as imagens do casarão servem como indutoras de um “eu” que deixa avistar as marcas de sua escrita. Das fotos iniciais, que introduzem o espaço e os sujeitos que lá habitavam, ao momento em que Salles expõe o desfecho fúnebre de seus pais e de Santiago, a casa será recuperada em

diferentes pontos ao longo do documentário, sempre apontando para o passado, por vezes tocando a infância do diretor.

Em *No intenso agora* os arquivos domésticos ganham força, mas são nos diários de viagem da mãe que a performance de si se sobressai. Afinal, a mãe só o é em relação a um filho. Portanto escolher tal personagem difere da escolha de Santiago. Ainda que Santiago, como os empregados de uma vida nas ricas casas brasileiras, seja considerado “parte da família”, não é bem assim, e justamente por isso o ex-mordomo condensa o êxtimo. Ele é próximo, mas distante, familiar, mas o outro de classe que não expressa a extensão do “eu” autoral, mas o contraponto, a alteridade radical. Por isso, o filme só se faz na performance que permite a inferência a partir desse que não está no lugar de fala – o não autor/diretor, mas somente personagem: o empregado. Já a mãe sugere extensão familiar, o abrigo, a busca do autor por aquilo que nela há dele. E o autorretrato se faz ao retratá-la. Trazer os dizeres dela é “ventriloquá-la”, abrindo o filme a voz doce e macia da infância que marca toda relação materna de conforto.

Sobre os escritos dela, há um “eu” intencionalmente posto que busca a mãe, e a fabula. Salles chama pouca atenção para as imagens dos arquivos produzidas por ela e pelos companheiros de viagem. Traduz alguns cartazes e inscrições em edifícios chineses, mas logo se volta para os diários com os dizeres da mãe, ressaltando suas palavras. Em algum ponto, uma observação política de que as impressões da revolução cultural foram ficando para trás dá espaço ao que ele chama de “encantamento”. As imagens dizem isso, passam de planos apinhados de gente e do vermelho, “excessivo” aos olhos de Elisa, para paisagens, imagens bucólicas, lagos margeados por chorões, detalhes da arquitetura, esculturas, jardins e, claro, a Grande Muralha. Contudo, esse não parece ser o caminho percorrido por Salles. As imagens, nesse sentido, caem como ilustração para os comentários do diretor. Assim, a escrita se aproxima não de um aceno biográfico, um desenho

concatenado da personagem materna, gesto certamente rejeitado pelo diretor, mas de uma construção imaginária e até idealizada da mãe, sob os restos que testemunham uma experiência ditosa. O retrato que se tem, por fim, faz conhecer mais a face do autor do que a figura retratada.

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

4. Das performances de si às performances temporais

Tanto *Santiago* quanto *No intenso agora* extraem uma escrita de si da interpolação do passado com o presente. Em *Santiago*, Salles costura passado e presente buscando compreender o que se perdeu nesse intervalo temporal. Algo que fazia sentido anteriormente e que, trazido ao presente, fica em desalinho. É o que acontece com o roteiro original do documentário. Ao exhibir as páginas escritas para o projeto de 1992, o diretor usou pares opostos e seus possíveis desdobramentos (reminiscência e memória, para falar da vida, envelhecimento e obsolescência, no trato sobre a morte) para tentar organizar o material gravado. O glossário que estabelecia uma ordem para a montagem no passado perde seu nexos no presente. Ou seja, no momento da escritura há um

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

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

Em *No intenso agora*, Salles leva a interpolação temporal menos para uma observação de si mesmo, até por não ter vivido o registro da maioria daquelas situações. Se por um lado, há uma atenuação do “quem eu fui”, comparado a *Santiago*, sobrepõe-se de tal maneira um “eu” que se dá no choque com as imagens. Isso não quer dizer que o diretor não traga as memórias do seu próprio passado, como já fora exemplificado acima, mas que essa escrita mnemônica se dá no trânsito do que podemos chamar de uma micro-história, nos liames afetivos, às ilações com a História, nas

relações político-sociais. Nessa dobra temporal, um “eu” se autoinscreve de maneira pungente, que olha para o que o cerca, o afeta e que, portanto, não arranja um autorretrato, e sim uma *inferência* ou uma asserção. É um “eu” que não encolhe seu gesto autoral, mas se coloca em debate com o mundo e, ao mesmo tempo, em busca da mãe.

Ao embrenhar-se nos arquivos do maio de 68, na França, em um trajeto sobretudo pelos atos que ocorreram na capital, Salles primeiro oferece um certo ponto na história tomado pelos registros canônicos e perpétuos do evento. Posteriormente, busca escavar seu contraponto. Um gesto ciente de que toda moldura histórica tem seu extracampo. São nessas imagens pouco vistas pela documentação, esquecidas ou relegadas das páginas impressas, mesmo ocultas e invisibilidades das filmografias, que o diretor se debruça para estabelecer divergências. A desconfiança das imagens, lançadas em *Santiago*, é aqui aplicada como proposta metodológica e o eu-inferencial opera por contrastes. Se em *Santiago* um par dialético funda a performance do eu – a diferença radical entre o personagem não-autor e o personagem-cineasta –, em *No intenso agora*, os pares dialético se multiplicam, para além da relação pessoal mãe e filho, para outras visadas políticas. Tais contradições começam pela ocupação das ruas.

Salles traz para o seu ensaio a marcha a favor de De Gaulle na *Champs-Élysées*, mais numerosa (reuniu cerca de 500 mil pessoas), mas pouco documentada nos filmes da época. Uma imagem em cores, diferente de boa parte do acervo militante produzido naquele período. Em tom claramente irônico, a voz over destaca que foi uma manifestação de “roupas melhores e mais caras do que as outras marchas”. “Há muito abrigo de caxemira para proteger da friagem”, observa antes de estratificar a massa que se vê na grande avenida, composta não só da alta burguesia como de “pequenos comerciantes apavorados com a anarquia, donas de casa tradicionais, meninos de família, estudantes conservadores. Todos vieram”. A caminhada ordeira, com autoridades dentro de

um cordão de isolamento humano, se contrapõe às imagens do outro lado das manifestações, vistas anteriormente no documentário: barricadas, estudantes correndo, gritos de ordem, trabalhadores ocupando fábricas. As imagens visibilizam discrepâncias: de um lado, mãos que acenam um “V” com os dedos e bandeiras tricolores, do outro, punhos cerrados e gás lacrimogênio.

Se por um lado a estratégia dos pares dialéticos¹² abre a história para a pluralidade, por outro, ao não se filiar a uma corrente, corre o risco de perturbar a todas, ou quase. Parece ser esse o efeito esperado. “Anarquistas gostaram do filme; marxistas-leninistas, definitivamente não; trotskistas, sim; maoístas, não”, declarou o diretor acerca da recepção do filme (Salles & Debs, 2018, p. 212). De certo modo, Salles se interessa mais pelas questões que circundam as manifestações do que a insurgência propriamente dita ou a sede libertária que fizeram pulsar o maio francês. Por ser uma história contada e recontada, prefere percorrer seu entorno. Opta, assim, por verter atenção ao manejo político dos meios de comunicação e seus atores; na movimentação de Cohn-Bendit; nos encontros e reuniões estudantis, principalmente fora do palco das ruas; no luto e na face de quem os chora. Atém-se, dessa maneira, mais a fumaça do que às chamas do maio de 68.

Como dito, em *Santiago* essa forma inferencial do “eu”, posta em diálogo com o mundo, é cingida pelas relações de classe. Um “eu” que se inscreve no “diário” do filme ao narrar seu percurso, que corrobora com a metanarrativa ao deflagrar o processo de produção, que assume a inabilidade de fazer o primeiro filme e, posteriormente, performa o seu *mea-culpa*. Essa fratura nas relações passa a ser elaborada na retomada dos arquivos e, na impossibilidade de pôr-se diante de seu

¹² Essas composições em pares dialéticos são aplicadas ao longo de *No intenso agora*. Está desde o início, quando o líder operário em Saint-Nazaire comenta a experiência dos grevistas em 1967, no que, ao seu ver, produz uma memória coletiva que ficará impressa no ano. Salles opõe o depoimento do trabalhador com um pronunciamento do primeiro-ministro. Nele, De Gaulle lança a esperança pacífica de uma República mais forte, longe das crises que causaram sofrimento no passado; 1968 seria, para ele, um ano “bom e digno da França”.

personagem, tem seu encontro pelas imagens. Essa mediação pelo cinema conduz Salles a explorar as forças atuantes no campo, exacerbadas pelo tempo. Tem-se, assim, uma performance de si sobre a ética das relações estabelecida nas adjacências da micro e da macro história: na microesfera, as composições e decomposições da imagem e as formas que o sujeito pode ocupar um registro, contiguamente, na esfera ampla, as marcas atravessadas pelas relações trabalhistas e a posição dos sujeitos em um estrato social. Salles constrói essa ética das relações porque ocupa o registro e performa com os arquivos.

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

Ao se pôr em performance nos filmes, esse “eu” figura um “ser imageante”, em uma expressão tomada de empréstimo da obra de Rose Rocha (2013) ao analisar o “homem imaginário” de Edgar Morin. Isso porque o sujeito está em constante processo de reorganização das imagens do mundo e de si, um ciclo que se configura não somente em função dos estímulos externos, mas também de uma lógica interna, operada por uma ideologia, uma cultura, uma memória. Como efeito, o que se tem por fim é menos a autoria do que um *antrophos* à luz do cinema (Morin, 2014, p. 13), o documentário como expressão das singularidades do vivido e fonte de ressignificação desse viver.

Referências

- Antelo, R. (2009). Subjetividade, extimidade. *Boletim de Pesquisa Nelic* [on-line], 9, 66-77.
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2009v9n14p66/11638>
- Brasil, A. (2014). A performance: entre o vivido e o imaginado. In B. Picado, C. M. C. Mendonça & J. Cardoso Filho (Org.), *Experiência estética e performance* (pp. 131-145). Edufba.
- Collona, V. (2014). Tipologia da autoficção. In J. M. G. Noronha (Org.), *Ensaio sobre a autoficção* (pp. 39-66). Editora UFMG.
- Corrigan, T. (2015). *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker* (L. C. Borges Trad.). Papyrus.
- Didi-Huberman, G. (2012). Imagem-arquivo ou imagem-aparência. In G. Didi-Huberman, *Imagens Apesar de Tudo* (V. Brito & J. P. Cachopo Trad., pp. 119-154). KKYM.
- Doubrovsky, S. (2014). O último eu. In J. M. G. Noronha, *Ensaio sobre a autoficção* (pp. 111-126). Editora UFMG.
- Feldman, I. (2008). Na contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago, de João Moreira Salles, e Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho. *Devires* [on-line], 5(2), 57-73.
<https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/305>
- Klinger, D. (2008). Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada* [on-line], 10 (12), 11-30. <https://abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>
- Lacan, J. (2008). O amor cortês em anamorfose. In J. Lacan, *Seminário, livro 7: a ética da psicanálise 1959-1960* (pp. 169-187). Jorge Zahar.
- Lins, C., & Mesquita, C. (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Jorge Zahar.
- Miller, J. A. (2010). El objeto en el Otro. In: J. A. Miller, *Extimidad: los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller* (N. Gonzalez Trad., pp. 09-24). Paidós.

Morin, E. (2014). *O cinema ou o homem imaginário*: ensaio de antropologia sociológica (L. Loprete Trad.). É Realizações.

Nichols, B. (2016). *Introdução ao Documentário* (6ª ed.). Papyrus.

Rocha, R. M. (2017, junho) Morin e Flusser: a teoria da imagem como aventura antropológica e matemática imaginária. *Galáxia* [on-line], 25, 74-84. <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/10650>

Starobinski, J. (2011, jan./dez.). É possível definir o ensaio? *Remate de Males* [on-line], 31 (1-2), 13-24. <https://doi.org/10.20396/remate.v31i1-2.8636219>

Veiga, Roberta. (2019). Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase. In K. Holanda (Org.), *Mulheres de Cinema* (pp. 337-356). Numa.