

# Deslocamentos e realocações das imagens de arquivo

Rafael de Souza Barbosa

UFMG, Brasil

---

**Rafael de Souza Barbosa**

Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, na linha de pesquisa em Cinema. Jornalista com especialização em Gestão Estratégica da Comunicação e Roteiro para Cinema e Televisão.

---

## Resumo

Como traços, as imagens de arquivo não carregam a história em si, mas abrigam sinais dos tempos. São, portanto, rastros, vestígios do passado que guardam uma pulsão de futuro e que atualizam sua “sobrevivência”, espécie de sobrevivência, em constantes movimentos de elaboração e reelaboração. A partir do cotejo entre os documentários *Santiago* (2006) e *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles, buscamos explorar como se dá essa arqueologia das imagens de arquivo. Um processo que aponta tanto para o caráter não uniforme e falho da escrita com os arquivos – seus anacronismos – quanto para a porosidade de suas lembranças. Partimos do arquivo como objeto, da arqueologia como método e do ensaio como forma para entender como esses filmes promovem a dobra do passado no presente.

**Palavras-chave:** Documentário, imagem de arquivo, filme-ensaio, memória, João Moreira Salles

## Abstract

As traces, archival footage do not carry the history itself, but harbor signs of the times. They are, therefore, residues of the past that keep a drive for the future and update a kind of “survival” in constant movements of elaboration and re-elaboration. Based on the comparison between the documentaries *Santiago* (2006) and *In the intense now* (2017), by João Moreira Salles, we seek to explore how this archeology of images takes place. A process that points both to the non-uniform and flawed character of writing with the archives – its anachronisms – and to the porosity of its memories. We start from the archive as an object, from archeology as a method and the essay as a way to understand how these films promote the fold of the past with the present.

**Keywords:** Documentary, Essay film, Found footage, João Moreira Salles.

## Introdução

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

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

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

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

Tal reflexão nos conduz à ideia de arquivo como algo que sobrevive ao influxo do tempo, portanto, um objeto dessa escavação. Por vias gerais, a definição de arquivo como um “conjunto de documentos” é habitual à pesquisa do verbete em dicionários, que especificam seu “valor cultural, estratégico, histórico, informativo” ou sua importância para “instituições civis ou governamentais”. Um acervo que contém registrada a história (ou fragmentos) “de um país, cidade, família, instituição etc., e que podem ser usados como material de pesquisa ou fonte de consulta”<sup>1</sup>.

Foi observando as páginas de duas enciclopédias que Ricoeur (1997, 196-197) elencou três características comuns a eles: a noção de documento, a sua relação institucional e o propósito de conservação (a arquivagem tem o objetivo de preservar os documentos).

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

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

Esse preâmbulo nos direciona aos objetos desta pesquisa: os documentários *Santiago* (2006) e *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles. Metodologicamente, a proposta deste estudo fundamenta-se no cotejo como estratégia de análise, estabelecendo suas interlocuções, suas aproximações, mas também seus distanciamentos. Buscaremos explorar como a arqueologia das imagens se constitui nos filmes e, assim, examinar como essa figura do trapeiro-narrador vai, segundo o filósofo Didi-Huberman, “tentar remendar no tecido de tudo aquilo que já sabe para produzir, se possível, uma história repensada do acontecimento em questão” (2012b, 130). Uma escavação que aponta tanto para o caráter não uniforme e falho da escrita com os arquivos, seus anacronismos, quanto para a porosidade de suas memórias, visto que, como nos lembra o autor, os arquivos exigem “sua permanente reconstrução” mediante ao cruzamento com outros recortes e operações incessantes de montagem (*ibid*, 131). Entendemos que esse encontro é um convite à reflexão sobre as imagens em sua forma pragmática, mas também arqueológica.

Em *Santiago* e *No intenso agora*, João Moreira Salles expõe não só o ato de revirar os documentos, mas suas indagações sobre eles. Esses questionamentos

---

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

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

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

Como trapeiro-narrador, Salles inscreve a inquietação do passado na sua lida com o presente e busca, ao revisitar as imagens de arquivo – de preferência os registros familiares e amadores – abrir a história para a pluralidade. É por meio desse material que a voz do diretor percorre à procura de rastros e restos desse passado que “não foi feito para a história”<sup>2</sup> – como os diários da mãe e o testemunho de seu ex-mordomo – ou “filmado com urgência”<sup>3</sup> pela imposição da ação presente, como as imagens captadas no fim da Primavera de Praga ou na agitação do maio de 1968. E o faz tocado por um questionamento que lhe é próprio (a relação de classe que transpõe a imagem, em um caso, e a intensidade do momento, no outro) e que, portanto, verte esses mesmos arquivos para outro caminho, a princípio.

Esta tarefa de trapeiro talvez se manifeste mais em *No intenso agora* (até pela própria ação política do movimento e seu acervo imagético), onde a memória íntima, familiar, se abre para as manifestações sociais e dialoga com o mundo em ebulição. Diferente de *Santiago*, no qual os restos de um filme inacabado, de sua própria autoria e que compõem uma história pessoal, se estendem para a história do cinema e a natureza do documentário, na qual a dimensão maior é uma política das imagens que se quer aberta ao outro (a seguir os preceitos postulados por Eduardo Coutinho). É pelos arquivos e sua retomada, das pequenas histórias aos grandes acontecimentos, que o diretor opera o ofício de trapeiro e elabora sua arqueologia das imagens. Ele as coloca em análise e, com isso, perturba o presente. Perturba porque ao escavar o passado encontra vestígios em tempos atuais.

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

Com base na fenomenologia de Arlette Farge, Didi-Huberman analisa os chamados “fundos de arquivo” e a sua natureza lacunar. Para eles, “o arquivo não é um stock de que se retiram coisas por prazer, ele é constantemente uma falta” ou mesmo a “impotência de não saber o que fazer com eles” (2012b, 130). Tentar fazer uma arqueologia é sempre “arriscar-se a pôr, uns junto a outros, traços das coisas sobreviventes” (Didi-Huberman 2012a, 211). Em poucas palavras, o

---

2. NO INTENSO..., 2017.

3. *Ibid.*

filósofo francês bem resume o desafio da escavação, sobretudo em uma leitura que atravessa as imagens. Ao arqueólogo cabe o risco de operar com a matéria fragmentada e heterogênea.

Como traços, as imagens não carregam a história em si, mas trazem sinais dos tempos. São, portanto, rastros, vestígios de algo do passado que guardam uma pulsão de futuro e que permitem sua “sobrevivência”, uma sobrevivida, em constantes processos de elaboração e reelaboração. Esse “pôr uns com os outros”, que o autor discorre, deixa em evidência o trabalho de montagem<sup>4</sup>. Para Didi-Huberman, esse processo “escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto” (2012a, 212).

Sem a montagem, as imagens de arquivo permaneceriam indecifráveis. É de sua natureza a necessidade do confronto com outros elementos – outras imagens, textos, depoimentos. As imagens “não nos dizem nada, nos mentem ou são obscuras como hieróglifos” até o momento em que alguém se dê o trabalho de fazer sua leitura, ou seja, “analisá-las, descompô-las, remontá-las, interpretá-las” (Didi-Huberman 2008, 44 *apud* Cursino e Lins 2010, 94).

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

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

*Santiago* surge a partir da clareza do cineasta de trabalhar não mais com um filme e sim com um arquivo. Um material bruto, como diz a cartela do documentário. “*Santiago* é um filme que só se torna possível quando eu começo a olhar para o material de Santiago como um material de arquivo e a interrogar esse material”<sup>5</sup>, diz. Salles cita Eduardo Coutinho como uma importante referência que o conduziu nesta compreensão<sup>6</sup>. Neste ponto em específico, há uma aproximação com o documentário *Cabra Marcado para Morrer* (Brasil, 1984), no qual Coutinho também revisita um filme próprio inacabado, interrompido pelo golpe militar, e retomado 17 anos depois. *Cabra...* é um filme de arquivo que flerta com o ensaio<sup>7</sup>, que abre na tela seu processo de feitura, expõe em campo sua equipe e seus percalços, busca pelo não dito e conjuga o tempo pela memória, entre “balanços afetivos e versões pessoais dos acontecimentos passados” (Mesquita 2016, 55). Já o tom farsesco de *Santiago*, adquirido na retomada dos materiais, é mais próximo de *Jogo de Cena* (Brasil, 2007), cuja dinâmica estabelecida aponta para o que é posto em cena e deixa o espectador em estado de alerta, de

4. A montagem que Georges Didi-Huberman se refere não é propriamente a cinematográfica, embora o processo guarde semelhanças à edição de um filme. O cinema seria quase a materialização dessa escrita mnêmica e historiográfica. Ao pesquisar sobre os registros da repressão no Brasil, Anita Leandro fundamenta o papel da montagem para as imagens de arquivo: “ela é o lugar, ao mesmo tempo, do corte e da colagem, do intervalo e da ligação entre os fatos” (2015, 3). Em diálogo com Didi-Huberman, a autora expõe que atualmente “o cinema de arquivos reverza com a historiografia dos historiadores mais engajados, em suas narrativas, na ressurreição dos mortos e na restauração das ruínas. Na montagem, por meio do intervalo, o documentário histórico extrai das imagens que restaram a vitalidade narrativa de um passado que ainda sobrevive, apesar de *tudo*” (*ibid*, 5).

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

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

7. Cf. Hamburger 2017, 81

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

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

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

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

Aquilo que, de início, excede ao filme é posto em cena, como as imagens que antecedem a ordem de “câmera” vinda do diretor. Nelas ouvimos a conversa entre a equipe (por vezes em uma tela preta, pois a gravação do áudio precede o registro da imagem) e a negociação de Santiago, ou a tentativa de sair das amarras da entrevista em que é submetido, para uma atuação propositiva, uma coparticipação. Ele se empenha, sem sucesso, em inserir temas que lhe são caros ou que julga pertinente para contar a sua história, mas *Santiago* não é propriamente um filme sobre Santiago, e sim um jogo de relações no qual entrevistado e entrevistador são ambos personagens. Em uma das cenas, enquanto o ex-mordomo gesticula e graceja à espera da ordem de gravação, o narrador comenta:

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

Os restos do filme estão nas vozes que surgem do antecampo; nas imagens do roteiro de montagem, um objeto de produção que se restringe, geralmente, ao que seria o universo extracampo, e que é intencionalmente levado para dentro da cena (como a compilação de algumas expressões ditas por Santiago nas entrevistas; o “dicionário analógico”, espécie de glossário que o diretor elaborou com palavras que lhe remete ao personagem; e a organização do conteúdo em “temas contrastantes”, como vida x morte); está também no único trecho da

montagem original (que intercala o depoimento de Santiago com *inserts* de um trem elétrico, filmado de modo a exibir os códigos internos da edição, como o *time code* e número do VT); e nas repetições, nas diversas imagens em que Santiago refaz seu depoimento (FIG.1).



**Figura 1** – Tomadas 6, 7 e 8 da cena “banheiro”. A claquete que usualmente entra no registro, mas é descartada na edição (como objeto de produção restrito aos bastidores do filme), é inserida como parte integrante da cena, revelando o fazer fílmico. **Fonte:** fotogramas do filme *Santiago* (João Moreira Salles 2006).

Na cena intitulada “banheiro”, da figura acima, Santiago parafraseia o diretor sueco Ingmar Bergman. No filme, vemos ele repetir a mesma frase cinco vezes de modos diferentes. A cada nova tentativa, a claquete irrompe a imagem, com exceção de uma, em que Salles, ao fundo, ordena para prosseguir. Pelas informações trazidas pela claquete, percebemos que outras tomadas foram realizadas no mesmo ambiente e fazem parte do mesmo rolo. O extrato expõe os modos de operação do documentário, coloca em exibição as engrenagens que fazem o cinema. Ao escavar esses arquivos e interrogá-los, o diretor percebe que seu filme está também nas margens, nos “tempos mortos”. Com isso, as marcas do fazer, do manejo do filme, que costumam ser apagadas em uma montagem clássica, são incorporadas ao processo do documentário e se tornam uma espécie de dispositivo do filme<sup>8</sup>.

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

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

*No intenso agora* tem uma reciclagem predominantemente exógena, isto é, uma compilação de outros olhares sobre o mundo, seguindo a cartografia proposta por Brenez e Chodorov (2014, 3), aplicada nas “diferentes formas de citação ou convocação” dos arquivos no filme. Salles deu início ao projeto com duas latas em 16 mm, encontradas quando finalizava *Santiago*. As imagens registram a viagem de Elisa Gonçalves, sua mãe, com um grupo de amigos, entre banqueiros, industriais e “gente da sociedade”, em uma expedição organizada por uma revista de arte francesa. Era outubro de 1966 e Elisa tinha 37 anos. O arquivo de uma diletante em um contexto em tudo oposto ao seu, de representante da alta sociedade, que permaneceu oculto por quase 40 anos. Menos de duas décadas

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

após a viagem, ela viria cometer suicídio, aos 56 anos.

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

Do Brasil, há apenas o arquivo amador da babá que passeia com as crianças no início do filme (do acervo de Roberto Gribel de Carvalho); as filmagens do sepultamento do estudante Edson Luís (nas imagens registradas por Eduardo Escorel e por José Carlos Avellar), um arquivo raro, que por mais de 40 anos foi dado como extraviado<sup>9</sup>; alguns poucos segundos do arquivo da família Moreira Salles, inseridos no início do filme, e outros poucos minutos com imagens da mãe, já no fim do documentário.

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

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

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



**Figura 2** – Corte seco dos arquivos familiares em que Elisa Gonçalves brinca com os filhos na neve para os arquivos históricos do primeiro de maio em Saint-Nazaire, um documentário de 1967 sobre a greve dos estaleiros na cidade. **Fonte:** Fotogramas do filme *No intenso agora* (João Moreira Salles 2018).

O universo particular se expande para o contexto social, o testemunho pessoal se transfigura no discurso histórico, que busca a restituição e a análise das ima-

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

gens do passado, condicionado pelas circunstâncias temporais e espaciais do seu lugar de leitura. “Minha mãe guardou imagens da China, onde foi como turista. Da França, onde morávamos, não tenho imagem nenhuma”, diz o cineasta.

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

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

Em comum, porém, os filmes partilham de um gesto ensaístico, uma visada que coloca o “eu” em tensão e que instiga a elaboração do sujeito. Uma escrita que assume as dissonâncias, a flexibilidade do pensar, a experimentação e abraça a incerteza ao se aventurar por caminhos mnêmicos e históricos.

## Conclusão

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

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

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

## Bibliografia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LEANDRO, Anita. Montagem e história. Uma arqueologia das imagens da reprodução. In: *Anais da Compós – 24º Encontro Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Universidade de Brasília, 2015. Disponível em: < [http://www.compos.org.br/biblioteca/artigo\\_com-autoria\\_compos-2015-3443f24d-7f10-4aaf-857c-1441b53a7204\\_2837.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/artigo_com-autoria_compos-2015-3443f24d-7f10-4aaf-857c-1441b53a7204_2837.pdf)>. Acesso em: 31 ago. 2020.

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

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

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

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

SALLES, João Moreira; DEBS, Sylvie. Entrevista com João Moreira Salles. De *Santiago a No intenso agora*. *Cinemas d'Amérique latine* [En ligne], n. 26, p. 205-2013, 2018. Disponível em: <[https://www.cinelatino.fr/sites/default/files/lesimages/joao\\_moreira\\_salles-cal\\_26-2018-vbd.pdf](https://www.cinelatino.fr/sites/default/files/lesimages/joao_moreira_salles-cal_26-2018-vbd.pdf)>. Acesso em: 17 jan. 2020.

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

## Filmografia

*Cabra marcado para morrer*. 1968. De Eduardo Coutinho. Brasil.

*Jogo de cena*. 2007. De Eduardo Coutinho. Brasil.

*No intenso agora*. 2017. De João Moreira Salles. Brasil.

*Santiago*. 2006. De João Moreira Salles. Brasil.