

# Fundação Biblioteca Nacional

Ministério da Cultura



Programa Nacional de Apoio à Pesquisa  
2009

# Programa Nacional de Apoio à Pesquisa

Fundação Biblioteca Nacional - MinC

Guilherme Volkmann Haas



*Tempo fílmico: narrativa, memória e identidade*

2009

## Resumo

A pesquisa analisa a representação da memória afetiva dos personagens – documentado e documentarista – na obra cinematográfica de longa-metragem *Santiago*. O objetivo da pesquisa é apresentar como os depoimentos dos personagens no documentário elaboram processos de significação de identidade a partir de suas relações com a linguagem. A apropriação da pesquisa sobre os recursos discursivos da obra documentária se justifica pela construção reflexiva da constituição do sujeito da linguagem. O material cinematográfico questiona a formação da identidade do sujeito através de construções de memórias, sendo essa uma formulação que abriga as noções de tempo e narrativa. O artigo segue com as proposições filosóficas sobre tempo e memória de Paul Ricoeur para verificar como a linguagem pode ser assimilada como uma ausência do sujeito. Gilles Deleuze completa o quadro teórico para justificar a montagem do documentário como um percurso de agenciamento do pensamento humano.

Palavras-chave: narrativa, memória, identidade, rizoma, devir.

## *Abstract*

*This article analyzes the representation of the affection memory of the characters - actor and director - in the documentary feature film Santiago. The purpose of this research is to verify how the testimonies of the characters generate processes of identity on their relations with the language. The documentary is useful to this research because of the reflective construction it presents about the characters. It questions the identity of the main characters through constructions of memories. In this case, the memory is an idea that articulates the notions of time and narrative. The article follows with the philosophical propositions of Paul Ricoeur about time and memory to verify how language can be understood as an absence of the person in the present time. Gilles Deleuze completes this research to justify how the editing of the documentary is an analogy to the mental constructions of the human thoughts.*

*Key Words: narrative, memory, identity, rhizome, becoming.*

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
1 SANTIAGO: OS TEMPOS DO FILME	8
1.1 SANTIAGO: 1992	8
1.2 JOÃO MOREIRA SALLES: 2005	11
1.3 DOIS PERSONAGENS, DOIS TEMPOS E UMA NARRATIVA	12
2 UM TRABALHO DE MEMÓRIA	15
2.1 PAUL RICOEUR	17
2.2 SANTIAGO: AUSÊNCIA ESCRITA	22
2.3 JOÃO MOREIRA SALLES: MEMÓRIA AUDIOVISUAL	26
3 MONTAGEM: RIZOMAS DE PENSAMENTO	30
3.1 GILLES DELEUZE	33
3.2 <i>TAKES</i> : A PISCINA NA CASA DA GÁVEA	42
3.3 PLANO DE CONSISTÊNCIA: O DEVIR-MEMÓRIA E O DEVIR-LUTO	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
REFERÊNCIAS	59

## Introdução

O cinema, desde sua criação, tem sido motivo de estudo de pesquisadores que analisam o meio e a mídia como uma nova construção de linguagem através do emprego de imagens em justaposição. O debate teórico sobre os processos narrativos/imagéticos se intensificou no decorrer dos anos e, com a filosofia cinematográfica de Gilles Deleuze, somada aos estudos de Bergson, o cinema adquiriu novas ferramentas teóricas que possibilitaram refletir sobre os filmes como uma forma de pensamento. A pesquisa aqui proposta pretende reunir as teorias deleuzianas para construir uma rede rizomática de conexões e pensamentos engendrados pelo filme *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), com o objetivo de verificar as potencialidades da fruição de formas e conteúdos no contemporâneo.

A proposta da pesquisa em correlacionar conhecimentos e saberes a partir de uma obra cinematográfica dentro de uma estrutura rizomática se justifica como uma alternativa para a leitura da obra, criando uma multiplicidade de pontos de vista, desconstruindo o padrão interpretativo e atualizando ferramentas teóricas para o contemporâneo. O trabalho aborda perspectivas diferentes sobre a fruição cinematográfica, criando platôs de teorias e conteúdos que podem ser aplicados na leitura fílmica e podem gerar “níveis de apreensão” por combinação e contraste. A rede que se pretende formar no agenciamento desses conteúdos problematizará a construção do pensamento entre o fílmico e o cinematográfico.

Este trabalho pretende problematizar as pontes de conexões do fílmico com os aspectos tecnológicos e sócio-culturais da contemporaneidade a partir de uma pesquisa qualitativa com as seguintes ferramentas teóricas: a fundamentação da narrativa no gênero documentário segundo Bill Nichols, principalmente sobre a relação entre autor e espectador; os conceitos de memória, compreensão e identidade narrativa de Paul Ricoeur; o devir, os platôs, os pontos de fuga e o pensamento rizomático de Deleuze e Guattari; e especialmente os regimes de montagem de imagens-movimento e de imagens-tempo de Gilles Deleuze.

Com a construção de uma estrutura rizomática de conceitos e teorias, a pesquisa apontará possibilidades de leitura da obra cinematográfica, nos seus aspectos narrativos, de montagem, no estudo de personagens, de espaços e tempos. A reflexão

sobre os conteúdos do filme correlacionam ainda questões sobre a mídia, o meio, a sociedade e cultura no mundo contemporâneo, que permeiam o trabalho de pesquisa.

Das características narrativas, o trabalho analisa os modos de construção do documentário, que tenciona práticas expositivas e reflexivas. Esta análise narrativa, feita com base nos escritos de Bill Nichols, permite verificar as diferenças estéticas das construções espaços-temporais do filme, que conduzem a leitura cinematográfica aos processos de memória e imaginação da diegese.

A partir da identificação da estrutura formativa do documentário - do seu funcionamento ao seu objetivo discursivo -, a pesquisa problematiza a representação do seu eixo temático; das questões de memória e identidade que percorrem a narrativa. Os recursos audiovisuais presentes na obra são verificados através das considerações filosóficas de Paul Ricoeur; da análise e interpretação dos conteúdos e da compreensão das vicissitudes do processo narrativo. O objetivo desse estudo é verificar como a construção do documentário serve como uma analogia à tensão filosófica entre os estudos estruturalistas e o campo da hermenêutica.

A pesquisa segue com um estudo aprofundado das conexões dos processos narrativos/imagéticos, termo definido por André Parente, agenciados pela montagem fílmica e suas possíveis relações com o modelo de pensamento humano. A edição apresentada pelo filme corrobora este modelo e serve como analogia ao próprio pensamento humano, seja essa a estrutura dos personagens da obra ou do espectador. Para defender essa hipótese será necessário utilizar as definições de Deleuze e Guattari para o pensamento rizomático, bem como as noções de imagem-movimento e imagem-tempo dos livros de cinema de Deleuze para montar um esquema de rede intercalando o rizoma fílmico (da diegese) com o rizoma cinematográfico (do espectador).

O trabalho propõe uma teoria da significação do cinema, através da qual a leitura cinematográfica pode ser apreendida como um exercício de diferenciação e compreensão dos conteúdos fílmicos. A análise dos processos narrativos/imagéticos do documentário revela pontes de entrada e de saída do pensamento sobre a narrativa, ou seja, platôs, conceitos e possibilidades de significação que podem gerar outros níveis de interpretação sobre o assunto fílmico. O percurso por essa dialética de diferenciação e compreensão do documentário modifica a natureza da leitura cinematográfica; dos seus pressupostos discursivos e dos sentidos implicados pela montagem.

A escolha do documentário *Santiago* para o objetivo dessa formulação de uma teoria da significação se justifica pela complexidade dos temas abordados na obra; revelando relações de identidade e memória que corroboram e problematizam a conceituação teórica. Além disso, a abordagem de uma teoria da significação sobre uma obra do gênero documentário parece inédita, já que os estudos de cinema sobre os efeitos de sentido geralmente se direcionam sobre obras de ficção. O documentário é, normalmente, relegado ao estudos de representação, pela via da sociologia ou da antropologia. A proposta é se diferenciar dessas abordagens e apresentar um trabalho filosófico-reflexivo sobre a leitura cinematográfica.

## 1 Santiago: os tempos do filme

No documentário brasileiro *Santiago*, o diretor João Moreira Salles propõe uma reflexão sobre o material bruto das filmagens da obra que nunca conseguiu finalizar. Em 1992, o cineasta filmou uma série de entrevistas com seu antigo mordomo, Santiago, um personagem inquietante que instigava a memória do diretor. Porém, a obra pretendida nunca foi finalizada e o material foi abandonado no processo de montagem. Apenas 15 anos mais tarde, João Moreira Salles revistou estes arquivos, e com o distanciamento e a experiência dos anos, montou uma obra *a posteriori* desse processo.

Com o uso do *voice-over* – que assume a persona do diretor – a narrativa nos informa sobre a proposta do longa-metragem. O recurso estabelece os dois momentos da realização do documentário: a obra original de 1992 e o resultado montado em 2005. A distinção desses dois tempos evidencia a mudança temática – de forma e conteúdo – do documentário. Enquanto a proposta inicial era sobre Santiago, o mordomo, e a sua estrutura se aproximava mais de um documentário de modo observativo-expositivo; o resultado – este que conhecemos – discorre também sobre João, seu trabalho, sua família e suas memórias, e assume uma perspectiva reflexiva em/e/sobre sua estrutura narrativa.

A exposição do personagem Santiago justaposta às asserções de Salles constituem o dialogismo do documentário, e seus elementos formativos – de um momento ou de outro – podem ser analisados a partir de tomos estéticos, características dos processos narrativos/imagéticos ou simplesmente de posicionamentos espaços-temporais de personagem ou locutor. É no dialogismo do documentário – entre um personagem e outro, naquilo em que eles se distanciam e se conectam – que o discurso cinematográfico acontece. Para entender o funcionamento dessa estrutura, proponho uma separação dos elementos formativos do documentário.

### 1.1 Santiago: 1992

Da construção do documentário *Santiago*, podemos distinguir uma linha narrativa principal – aquela elaborada *a priori* pelo diretor – que se refere à



representação do mordomo Santiago. Esta narrativa corresponde aos momentos de entrevista em que o personagem relata sua vida, sua história e sua passagem pela casa da família Salles; são as sequências que foram originalmente gravadas em 1992 com a proposta de revelar a *persona* singular do mordomo, ou seja, que fazem parte do objetivo inicial do diretor para o documentário.

Essas sequências em que o mordomo tem o poder da fala se caracterizam também por um tratamento estético específico. O diretor João Moreira Salles optou por enquadrar seu personagem dentro de uma “moldura”, valorizando sempre a profundidade de campo e a decoração do ambiente. Assim, Santiago aparece por vezes atrás do batente da porta, recortado por uma parede ou emoldurado por uma prateleira de escritos. O recurso possibilita identificar contextos e referências que fazem parte do repertório do personagem, mas também cria ao longo do documentário uma sensação de distanciamento do *documentário* com o documentado, conforme nota o próprio diretor ao final da obra.

Essa percepção sobre o tratamento estético em Santiago permite uma série de questionamentos e reflexões, que refazem o caminho ético da representação documentária. Considerando *Santiago* uma obra de personagem, assumimos que o documentário trata de uma visão antropológica – que se contrapõe ao modelo sociológico – para a formação do discurso. Será, portanto, que o tratamento ético-estético corresponde ao perfil do mordomo? Posto de outra maneira, se tivesse a oportunidade, o mordomo se representaria no documentário da mesma forma? A questão pode ser insolúvel, mas revela um interessante aspecto sobre o funcionamento da obra: de que Santiago é apenas um utensílio do diretor para montar o seu próprio discurso.

Dos estudos do documentário, podemos apreender a análise dos modelos de representação de acordo com o sentido do discurso. Conforme o esquema proposto pelo teórico Bill Nichols, os documentários são construídos através de alianças e interações de três pólos: a saber, (1) o cineasta, (2) temas ou atores sociais e (3) o público. De acordo com o autor, as obras podem ser construídas de diferentes formas a partir dessa relação tripolar, dependendo da delegação do poder de fala. No caso de *Santiago*, podemos dizer *por enquanto* que o documentário assume a formulação mais corriqueira dessa relação: *Eu* (João Moreira Salles) *falo dele* (Santiago) *para você* (espectador).

O pronome na terceira pessoa implica uma separação entre aquele que fala e aquele de quem se fala. O eu que fala não é idêntico àquele de quem se fala. Como público, temos a sensação de que as pessoas no filme estão lá para nosso exame e edificação. Elas podem ser apresentadas como indivíduos plenos, bem acabados, com psicologias complexas, uma tendência perceptível especialmente em documentários observativos, mas, com a mesma frequência, parecem estar diante de nós como exemplos ou ilustrações, manifestações de uma situação ou acontecimentos que ocorreu no mundo. Isso parece reduzir ou diminuir as pessoas que são tema do filme, mas pode ser extramente convincente e eficaz. (NICHOLS, 2005, p.42).

Através dessa formulação, o diretor expõe o personagem Santiago para o público. O documentário cobre os principais aspectos da sua formação: a origem estrangeira, a sua vida no Brasil, a paixão pelo trabalho e pela família Salles, suas atividades de lazer e suas percepções intelectuais. Santiago é, no mínimo, um personagem peculiar; cheio de manias e maneirismos, verborrágico e enérgico, o mordomo espanta com sua necessidade de expressão.

Estas características do personagem, porém, revelam as dificuldades de montagem da obra. A verborragia de Santiago esbarra nas limitações técnicas das filmagens e, mais importante, na incompreensão do tema por parte do diretor e, por consequência, do próprio personagem. Apesar do encontro e do registro de um personagem tão singular, os momentos de entrevista – de 1992 - carecem de um discurso unificador, predominando a dispersão de assuntos e interesses.

No que se pode analisar que entre o documentarista e o documentado, há uma barreira quiçá ideológica ou social que não é superada pelo processo de filmagem. Os assuntos privilegiados pelo mordomo Santiago não encontram respaldo nos objetivos do diretor, gerando um grande desconforto ao longo da obra. Fica evidente que Santiago depende da vontade do diretor, estando à mercê de sua percepção sobre o documentário. Na consolidação dessa dinâmica, o documentário almejado não se realiza; o encontro entre o documentado e o documentarista não acontece além do nível presencial e a representação do personagem se perde.

## 1.2 João Moreira Salles: 2005

Com o fracasso da formulação *Eu falo dele para você*, ou seja, com a impossibilidade da montagem da obra pretendida nas filmagens de 1992, o diretor João Moreira Salles abandonou o projeto para retomá-lo apenas treze anos depois. Após reavaliar o material bruto, o diretor construiu um obra de reflexão sobre o processo; assumindo, gerando e agregando outros sentidos, formando uma outra obra por completo.

Essa construção está identificada no documentário através da narração em *off* do próprio diretor<sup>1</sup>. João Moreira Salles comenta todo o processo de filmagem ao longo do documentário, avaliando e justificando as suas dificuldades de concluir a obra original. Com este recurso, o diretor relata o processo e os motivos que o levaram a re-montar a obra com uma nova abordagem. *Santiago*, o resultado final, é mais sobre o documentário não-realizado pelo diretor do que sobre o personagem do mordomo.

O caráter observacional do documentário é preterido por uma perspectiva investigativa; a proposta do diretor é entender o fracasso daquela realização e, neste processo, avaliar sua postura como documentarista. João Moreira Salles, vale dizer, é bastante honesto em sua exposição, assumindo os erros, as falhas e a má-conduta durante as entrevistas de 1992. O diretor não se poupa e culpa sua inexperiência para lidar com um personagem tão complexo; em determinado momento, afirma, categoricamente, que não havia entendido o que Santiago queria dizer.

Para construir esta proposta investigativa, o documentário se vale de um modelo dialético, contrapondo a exposição da entrevista de 1992 com as constantes intervenções reflexivas do diretor. Na revelação dos mecanismos de montagem – das escolhas evidenciadas pelo diretor –, a obra assume a metalinguagem; fala de si, torna-se enfática. O discurso se estabelece a partir desse confronto e parece nos convidar ao processo de montagem; refletindo com o diretor sobre os aspectos de produção ou questionando as possibilidades de edição do material bruto.

Identificamos o objetivo do documentário como sendo o processo de exorcismo do diretor com sua obra inacabada, propondo aos espectadores uma

---

<sup>1</sup> A narração assume a identidade de João, mas a voz pertence ao irmão do diretor.

reflexão sobre o processo de realização documentária (especialmente sobre a etapa de edição e montagem). Mas devemos notar também que a proposta de finalização dessa obra representa um sentimento bastante particular do diretor; através de Santiago, João Moreira Salles relembra a sua infância e a vida pregressa de sua família. O objeto se desloca do mordomo Santiago para o diretor, que se faz personagem da sua própria obra.

A inclusão do diretor como componente da narrativa propõe uma nova formulação da relação tripolar entre diretor, tema e público. Na impossibilidade de uma construção sobre Santiago, o documentário se desenvolve a partir do confronto do material gravado com as reflexões do diretor, que passa a fazer parte do discurso. Dessa forma, podemos afirmar que o resultado que conhecemos desse processo aceita a seguinte relação da fórmula tripolar: *Eu* (o diretor) *falo de nós para você*. Neste caso, os atores sociais que respondem ao pronome na primeira pessoa do plural são: o mordomo Santiago e o diretor João Moreira Salles.

No decorrer do documentário, assimilamos que a obra é mais sobre a família Salles do que sobre o mordomo; Santiago representa a síntese de um sentimento do diretor e serve (com perfeição) para ilustrar esse exercício de recordar o passado da família. Por isso, a narração em *off* do diretor serve como fio condutor da narrativa, apresentando os temas e pontuando os diferentes momentos do discurso. O resultado evidencia a habilidade do diretor de reavaliar o material, rearranjar e amarrar os conteúdos com precisão.

### 1.3 Dois personagens, dois tempos e uma narrativa

A distinção desses dois momentos da construção do documentário – identificados através dos personagens Santiago e João Moreira Salles – serve como ferramenta para a subsequente interpretação dos mecanismos discursivos da obra. Entre o mordomo e o diretor há aproximações e diferenciações que são importantes para a compreensão da narrativa.

No que se refere ao mordomo Santiago, estabelecemos que sua participação se concentra nas entrevistas realizadas em 1992, quando o “enunciável” tinha o objetivo

de revelar a trajetória do personagem. Daquele registro inicial, marcado no tempo, resultaram as posteriores reflexões do diretor sobre o material captado; a impossibilidade de montagem, a interrupção da produção e a sua retomada constituem o segundo momento do documentário. Este período de treze anos que separa o registro inicial e a finalização da obra está presente no resultado através da narração do diretor, que relata todo o “processo”.

O material que conhecemos, portanto, se forma do conflito desses dois tempos; configurando uma estrutura dialética. Se por um lado as demarcações temporais – de um e de outro – são importantes para o entendimento da história; por outro, essa análise se refere aos aspectos internos da diegese (do enunciado) e não da narrativa.

Por narrativa entendemos a “função” (do enunciável) que abrange os conteúdos da diegese (a história e seus personagens) e seus efeitos de sentido. No caso de *Santiago*, portanto, a narrativa assume os dois tempos (da produção) e os dois personagens, assim também como o discurso sobre o tema, a forma e a linguagem (os recursos do suporte midiático). Dessa maneira, podemos separar o tempo histórico (dos personagens) do tempo da narrativa.

Da narrativa, podemos destacar ainda outros mecanismos formativos que articulam o discurso e engendram movimentos ao pensamento. Esses recursos correspondem às escolhas de linguagem utilizados pelo diretor para apresentar a sua história. Conseqüentemente, é a forma que define o sentido da obra; entre um ponto e outro, há uma articulação de idéias que deverá ser construída pela narrativa para nossa compreensão.

Uma pausa, um segmento. Um longo plano em silêncio, uma ação. Cada pedaço da narrativa gera uma possibilidade de significação, e a todo momento, estamos produzindo sentido àquilo que assistimos. No processo de montagem, existem inúmeras possibilidades de justaposição de planos, e cada combinação resultaria em significados diferentes. Dessa forma, podemos verificar as escolhas (por uma direção em detrimento de outra) e compreender as implicações temáticas/discursivas do documentário.

As ferramentas teóricas para realizar este estudo podem ser encontrados à luz da análise do teórico brasileiro André Parente, corroborando um modelo filosófico de pensar o tempo e a narrativa baseado em Gilles Deleuze e Paul Ricoeur. Nele,

verificamos a construção da narrativa como uma articulação de diferenciação e integração dos processos imagéticos (blocos de duração e movimento).

As duas dimensões da narrativa são condicionadas pelas duas articulações que o ato narrativo reúne: a dimensão episódica resulta de um ato de diferenciação e de organização de objetos e ações em um antes e um depois; a dimensão configuracional, de um ato de configuração e síntese que os integra em um todo ou totalidade temporal. (PARENTE, 2005, p.271).

Estamos, portanto, acordando com as teorias de significação dos estudos audiovisuais; nas quais o sentido se articula entre a apresentação dos processos narrativos/imagéticos e sua posição espaço-temporal (entre uma matéria e outra). Este modelo, baseado na diferenciação e na integração – assimilação, compreensão e síntese dos blocos de conteúdos –, demonstra como a narrativa audiovisual pode funcionar em analogia ao pensamento humano. A recuperação dessas ferramentas teóricas poderá consequentemente elucidar as relações de identidade e memória presentes no documentário e dissolver o conflito ético da representação do mordomo Santiago.

## 2 Um trabalho de memória

Os conteúdos discursivos presentes na obra documentária sugerem uma análise das percepções dos dois personagens (documentado e documentarista), naquilo em que eles compartilham e se diferenciam. Através das teorias sobre documentário, podemos notar o modelo de realização e montagem do longa-metragem; dos seus processos expositivos e reflexivos e também da sua construção auto-referente.

O que se configura entre o personagem Santiago e o entrevistador João Moreira Salles é uma relação de memória e lembrança. Os dois, cada qual à sua maneira, remontam o tempo passado em comum na casa da Gávea, onde Santiago trabalhava como mordomo para a família Moreira Salles. Por trás do objetivo de João em registrar e expor seu singular personagem, esconde-se um desejo de reviver suas lembranças da infância e da adolescência. Essa pungente motivação torna-se cada vez mais consciente no decorrer do documentário, a ponto do cineasta declarar que descobriu essa busca no processo de montagem em 2005.

Ao longo do documentário, o diretor reconstrói esse espaço arqueológico de lembranças e sentimentos, visitando imagens da casa da Gávea e apresentando fotografias do seu álbum de família. O diretor calca seu discurso aos poucos, guardando para o final a revelação do seu sentido norteador para a montagem da obra documentária. O longa-metragem se constrói a partir do *passado*, daquilo *que foi* e portanto, da importância daquele tempo para o presente do cineasta.

Se as marcas do passado são de imenso valor para o diretor, ele imprime estas memórias na forma de *rastros* na sua obra documentária. Assim são as sequências captadas na casa da Gávea: a piscina, os corredores e os aposentos vazios e desocupados. A casa se faz um *outro* personagem, através do qual o sujeito João Moreira Salles se permite identificar. Mas é também um *outro* ausente, que não está mais ali. Na ausência, o diretor faz seu discurso; conjuga conteúdo e linguagem (escrita, falada e audiovisual) e revela seu percurso filosófico sobre a vida e a morte.

De início, sabemos que o mordomo Santiago faleceu pouco tempo depois das gravações de 1992. A informação imbui o personagem com esse nível de fantasmagoria. Mas Santiago não se limita a esse tempo passado, pois ele também

está ali no lugar de um outro, representa uma outra ausência; a saber, do próprio pai de João Moreira Salles. Esse *outro* fantasma se revela apenas no final do documentário, quando o diretor comenta em uma nota pessoal (e bastante emotiva) sobre o falecimento do seu pai. Ainda que a informação chegue nos minutos finais, ela nos faz rever – em retroação – toda a construção discursiva da obra.

Por substituição ou transferência, João utiliza as gravações do mordomo Santiago para contar a sua própria história, da sua família e dos seus pais. Santiago não é necessariamente uma figura paternal para o diretor, mas representa por aproximação o tempo dos seus pais. A atitude de dar voz aos pensamentos de Santiago serve como um mecanismo de resgate do diretor sobre o seu passado.

O tempo é uma constante tanto para o diretor quanto para o seu personagem, e o tema aparece de diferentes formas e diversas vezes em seus enunciados. A recorrência e a pertinência desse elemento correspondem às características de identificação entre os dois sujeitos do discurso: a passagem do tempo os definem e os relacionam. Na postura diante do tempo, diretor e personagem se encontram e se entendem.

Naquilo que falta em compreensão por parte do diretor sobre a pessoa documentada, sobra em generosidade no processo de montagem. Como quem descobriu tardiamente o assunto retratado, João oferece uma possibilidade de redenção e assume uma *mea culpa* de suas in experiências na época das entrevistas. Através dos seus depoimentos em *voice-over*, o diretor deixa evidente a importância do percurso para a finalização da obra. A narrativa pessoal, da construção de identidade, é portanto mais um fator determinante para o discurso da obra.

Do que podemos apreender dos depoimentos de Santiago, o mordomo também se constitui como sujeito pela sua relação com a passagem do tempo. O exemplo mais óbvio dessa relação é a coleção de manuscritos do mordomo, nos quais ele transcreveu histórias de grandes personalidades do passado (principalmente os ligados à nobreza, sua maior fixação). Entre esses escritos, Santiago tinha seus preferidos; um deles em especial - selecionado por Santiago e por Moreira Salles - revela bastante sobre a sua personalidade. Francesca da Rimini, personagem um tanto esquecida na literatura, conta uma trágica história de amor: casada com João Aleijado<sup>2</sup>, a moça se apaixonou por Paulo, o Belo – irmão de João –; o romance dos dois levou João

---

<sup>2</sup> O diretor faz uma apropriada correção sobre o nome de João Aleijado, que é mais conhecido na História como Giovanni.



Aleijado a matar a esposa com uma espada, fazendo Francesca morrer nos braços de Paulo. À primeira vista, o relato da história de Francesca pode não parecer muito significativo; talvez a beleza esteja na impossibilidade de realização daquele amor. O diretor é quem atenta – em seguida – à relevância daquela seleção: Santiago tinha uma predileção por histórias esquecidas (Francesca aparece no segundo círculo do Inferno na *Divina Comédia* de Dante), logo seu desejo é recuperar personagens apagados do passado, trazê-los para o presente e projetá-los para o futuro.

*“É uma das grandes histórias de amor da literatura. Não existe praticamente nenhuma documentação sobre Francesca. Foi Dante quem a salvou do esquecimento, deu-lhe um nome, uma voz e um tormento. Talvez por isso, Santiago gostasse tanto dessa história”*  
(trecho da narração de João Moreira Salles em *Santiago*).

Podemos notar, então, que as questões de memória e identidade formam o eixo temático de todo o discurso da obra documentária. A investigação do tratamento ético-estético dos sujeitos e objetos presentes no longa-metragem se valerá, nos subcapítulos seguintes, das formulações teóricas do filósofo Paul Ricoeur; suas considerações sobre a compreensão e interpretação do sujeito histórico, a memória e a identidade narrativa.

## 2.1 Paul Ricoeur

Paul Ricoeur (1913-2005) foi um filósofo que se debruçou sobre as questões do sujeito no mundo; a preocupação central das suas formulações teóricas é dar presença ao outro, entender o outro como um sujeito-em-si, compreendê-lo em sua própria alteridade sem reduzi-lo ao mesmo. Ricoeur põe em crise o *cogito* cartesiano para lançar uma hermenêutica de compreensão do homem como um trabalho de decifrar a mediação dos símbolos e das linguagens no pensamento humano.

Si-mesmo como um outro sugere, imediatamente, que a ipseidade do si-mesmo implica a alteridade num grau tão íntimo, que uma não se deixa pensar sem a outra, que, de preferência, uma passa na outra, como se diria em linguagem hegeliana. Ao ‘como’ queríamos ligar a significação forte, não apenas de comparação – o si-mesmo como sendo semelhante à alteridade –, mas mais de uma implicação o si-mesmo enquanto... outro. (RICOEUR, 1991, p. 14).

Ricoeur problematiza a hermenêutica filosófica ao definir o sujeito a partir da linguagem. O homem existe, para o autor, em relação à linguagem e ao outro; na sua interpretação do mundo (da ação) e na compreensão que a interpretação do outro relativiza a sua própria construção. A postura do homem diante da linguagem (ou do mundo) é portanto o que o diferencia do outro, mas a compreensão do outro *enquanto* um semelhante interpretante amplia o entendimento do sentido enunciado.

Ao colocar o *cogito ergo sum* em crise, Ricoeur se mostra interessado em entender quem é este eu que pensa e o que significa – ou como é possível – entendê-lo. O autor segue a crítica heideggeriana sobre o método cartesiano de a tudo duvidar (para duvidar é preciso existir), e de perceber todo conhecimento como apreensão objetiva do mundo. Conforme o autor, a relação sujeito-objeto é incapaz de fazer o reconhecimento do outro; como si-mesmo o outro é um sujeito e não um objeto. O autor não está questionando a veracidade do *ego cogito*, mas verificando o limite, a finitude e a saturação do seu alcance: pergunta, dessa forma, quem é esse sujeito que existe como consciência de si. A percepção intuitiva de Descartes (onde o ser é um dado fato) não é suficiente para explicar o eu reflexivo, consciente de si mesmo, de Ricoeur.

A resposta do autor para essa problema se encontra na opção de análise de *via longa* do sujeito. Se, como vimos, a mediação da linguagem é constituinte do sujeito, logo o conhecer a si-mesmo se realiza na dialética do eu com o outro. A *via longa* exige que o sujeito compreenda a si através do desvio pelo outro. De outra forma, se para todo ato reflexivo o sujeito faz uso da linguagem, e se essa linguagem representa a mediação total do mundo humano, então o sujeito conhece a si na sua relação – de alteridade – com o outro. Essa relação só é possível através dos mecanismos de linguagem: compreender o mundo dos signos é o meio de compreender a si; *cogito* mediatizado, que se situa, se projeta e se compreende na linguagem.

A afirmação de ser, o desejo e o esforço de existir que me constitui, encontra na interpretação dos signos o caminho longo da tomada de consciência (RICOEUR, 1997, p. 236).

Se essa consciência de si, para Ricoeur, não é mais aquela dada pelo *ego cogito*, mas sim pelo *cogito mediatizado* ou pela interpretação reflexiva, é porque ele insere o homem, indissociavelmente, ao seu tempo histórico. Na hermenêutica do si-mesmo, o sujeito compreende a si a partir de um mundo já sempre interpretado e compreendido. Diferente daquela certeza imediata e vazia de existência, a *via longa* do percurso de interpretação e compreensão do mundo dos signos retorna a si um ganho de conhecimento. O sujeito apenas se compreende nesta abertura para a (e na) linguagem, na possibilidade de uma dialética entre a sua interpretação e o mundo da ação. O mundo do sujeito é, finalmente, construído enquanto (durante e através da) compreensão.

Mas se Ricoeur compreende o sujeito a partir da sua relação com a linguagem, ele percebe que a noção de identidade é também mediada, neste caso pela narratividade; ou seja, a disposição de uma história em uma configuração temporal, produz, ela também, outros processos de compreensão do sujeito. O relato de uma história (de alguém) configura uma forma, apresenta fatos através de recursos narrativos, desenvolve uma intriga no tempo; mas nada garante que os elementos narrativos sejam condizentes com a realidade ou que a enunciação produza os efeitos desejados pelo narrador. Entre o sentido desejado e recepção do leitor, uma história pode resultar em concordância (intensão) ou discordância (distenção) entre os sujeitos, dependendo da direção resultante das interpretações subjetivas.

Da mesma forma, a identidade narrativa do sujeito encontra os mesmos obstáculos enunciativos, quando eventualmente, ao contar a sua vida, o narrador faz uso de recursos de linguagem que resultam em processos distintos de interpretação. Para apreender a totalidade da enunciação, o leitor terá que buscar a compreensão nas suas faculdades imaginativas, e encontrar nelas as imagens e metáforas que possam fornecer uma explicação mais verdadeira do sentido. Como consequência, a identidade narrativa do sujeito é permanentemente inacabada, sempre por se concluir, aberta – como a linguagem – a interpretações de outros. Se, como vimos, o sentido advém da totalidade, a interpretação – ainda que em discordância com a realidade – manifesta-se como parte integrante da identidade narrativa.

O conhecimento de si é uma interpretação, a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, dentre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada, essa mediação narrativa abarca em si tanto a história quanto a ficção, fazendo da história de uma vida, uma história ficcional, ou se preferirmos, uma ficção histórica, comparável àquelas biografias dos grandes homens nas quais encontramos uma mistura de ficção e história. (RICOEUR, 1997, p. 393).

Para Ricoeur, o processo de conhecer a si-mesmo – pela *via longa* – implica o uso da narratividade. O sujeito conhece a si quando relata a sua história, quando percebe suas ações no mundo, seus sinais de existência, quando interpreta suas expressões e reflete criticamente seus atos. No emprego da narrativa, o autor revela a importância do tempo para o desenvolvimento da identidade;

O desafio último tanto da identidade estrutural da função narrativa é o caráter temporal da existência humana. O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. (...) O tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação a narrativa é significativa na medida em que esboça traços da experiência temporal (RICOEUR, 1994, p. 15).

O autor elabora ainda um mecanismo de análise sobre o tempo configurado na identidade narrativa, fazendo uma distinção entre o tempo narrativizado e a narrativa temporal; se a narrativa é uma forma de fazer a história perdurar no tempo, o tempo também só aparece para o sujeito na narratividade da história. O problema se apresenta na questão da continuidade do tempo para a identidade narrativa; ou de outra forma, da permanência da identidade narrativa em relação a passagem do tempo. A condição temporal produz modos diferentes de perceber a identidade, de acordo com Ricoeur: a mesmidade e a ipseidade. O primeiro se refere às características ditas imutáveis da identidade, que permanecem idênticas apesar da passagem do tempo, que nos permitem dizer que – apesar das transformações do tempo – aquela é a mesma pessoa (identidade-*idem*). A ipseidade, por sua vez, trata da volatilidade da identidade narrativa em sua permanência no tempo, das promessas éticas e das transformações reflexivas do sujeito no decorrer da passagem do tempo.

A temporalidade se configura assim como uma abordagem recorrente nas teorizações de Paul Ricoeur. A reflexão crítica sobre a temporalidade acompanha, conforme o autor, a historicidade da condição humana no mundo. Podemos ir adiante e afirmar que o emprego da linguagem implica necessariamente um trabalho de memória: ao fazer uso dos signos, o sujeito imprime um índice temporal que traz para o presente a memória (adquirida ou espontânea) do passado. A dívida com o passado aparece na obra de Ricoeur não apenas na relação do homem com os antepassados, mas na reconciliação dos anseios e das promessas do passado. A linguagem é, por assim dizer, o meio no qual a memória torna-se presente, ou mais, a linguagem é o mecanismo que revela essa ausência (daquilo que não está mais ali).

Nesse sentido, a consciência da morte é o que define a significação da existência humana. Diante da sua finitude, o sujeito elabora sua história e sua marca no mundo, daquilo que quer deixar como herança para o futuro. Da mesma forma, a noção de morte relaciona o homem ao passado: na dialética do presente com o ausente, percebe-se aquilo que passou, mas também aquilo que perdura. O trabalho de memória é portanto, para Ricoeur, uma reflexão crítica sobre estes *rastros* do passado, da ressurreição do esquecido e da presentificação da ausência.

O esquecimento não seria, portanto, sob todos os aspectos, o inimigo da memória, e a memória deveria negociar com o esquecimento para achar, às cegas, a medida exata de seu equilíbrio com ele? E essa justa memória teria alguma coisa em comum com a renúncia à reflexão total? Uma memória sem esquecimento seria o último fantasma, a última representação dessa reflexão total que combatemos obstinadamente em todos os registros de hermenêutica da condição histórica? (RICOEUR, 2007, p. 424).

Ricoeur encontra no reconhecimento do esquecimento (coletivo, social e historicamente instituído), a *justa memória* viva do pensamento humano; na exigência do lembrar para um esquecimento compreendido, a possibilidade de renovação da vida: “O reconhecimento é ato mnemônico por excelência” (RICOEUR, 2007, p. 438).

## 2.2 Santiago: ausência escrita

A partir das formulações teóricas de Paul Ricoeur, podemos problematizar a questão da representação do mordomo Santiago na obra documentária. Como se estrutura o pensamento de Santiago? A enunciação da identidade narrativa do personagem parece entregar mais pontos factuais ou ficcionais? Quais são os recursos imagéticos e imaginativos que podemos correlacionar para compreender o personagem?

À primeira vista, Santiago se apresenta como um personagem peculiar e de difícil entendimento tanto para o diretor quanto para os espectadores. O sotaque estrangeiro aliado à velocidade da fala do personagem representam um entrave na leitura inicial da sua expressão verbal. Mas também as escolhas e os caminhos do seu discurso são confusos e por vezes incompreensíveis. Essa dificuldade pode responder a decisão do diretor de abandonar a montagem em 1992 e de voltar ao material apenas quinze anos depois, com uma outra abordagem do assunto fílmico.

De início, o documentário parece percorrer uma aproximação didática sobre o personagem, perguntando-lhe sobre casos do passado. Mas logo, o enunciado demonstra que o passado não é apenas uma ferramenta de diálogo entre documentarista e documentado: revela-se tema e discurso. A relação com o tempo que se foi e o trabalho de memória tornam-se central para o documentário. A capacidade de Santiago de lembrar – vividamente – de detalhes de histórias do passado é uma das características que mais chamam a atenção sobre o personagem.

Santiago é um contador de histórias, e é através delas que ele define a sua própria identidade narrativa. Posto de outra forma, Santiago fala de si através do agenciamento do outro, ou ainda, fala de si *como* um outro. Do seu relato sobre o passado, conhecemos a interpretação que ele faz sobre a história. Assim, podemos compreender o personagem pelos seus recursos de linguagem, pelo entendimento do seu mundo de signos.

Se no uso da linguagem temos acesso às interpretações de Santiago, é nos escritos que o personagem mantém registrado seu mundo de signos e, forçosamente, onde podemos encontrar a sua identidade narrativa. Ao transcrever para o papel as histórias que mais lhe interessam, Santiago está também escrevendo a sua própria

narrativa. Não apenas estes escritos contém notas particulares do personagem sobre as histórias do passado, Santiago usa igualmente da palavra escrita como forma de expressar seu pensamento;

*“Santiago escreveu: ‘Scherzo ben sostenuto; Sonhei que pertencia, somente por um dia, da França, a real nobreza. De pronto, acordei assustado... trechos da famosa Marsellesa.’. Santiago, que podia se imaginar em qualquer época, qualquer civilização, escolhe sonhar que é nobre durante a Revolução Francesa. Deslocado e fora de lugar até nos sonhos. Sua imaginação o levava a um mundo mais antigo e menos moderno, mais europeu e menos sul-americano; a um mundo que julgava melhor”* (trecho da narração de João Moreira Salles em *Santiago*).

A passagem evidencia como o mundo dos signos de Santiago define sua identidade. O personagem, sabemos, tem uma predileção sobre os assuntos da nobreza; é uma constante no seu discurso, um traço característico da sua personalidade, logo podemos dizer que é uma identidade-idem, uma mesmidade. Mas podemos ir além na aplicação das teorias ricoeurianas e problematizar ainda mais essa passagem do documentário: afinal, qual é o sentido do enunciado quando o personagem informa que ‘de pronto, acordei assustado’? Qual é a reflexão que faz o personagem acordar assustado: é uma tomada de consciência sobre o seu mundo dos signos (mediação privilegiada) ou um entendimento particular sobre o período histórico específico (do papel da nobreza durante a Revolução Francesa)?

Por um caminho ou por outro, o sonho de Santiago representa um momento de transformação de sua identidade narrativa; algo de si-mesmo se revelou naquele sonho, algo que possivelmente modificou sua estrutura de identidade-ipse, de ipseidade. O motivo que gerenciou essa reação em Santiago (ao acordar) não é completamente explicitado. Mas se a informação é insuficiente, a compreensão do sentido se dará nas possibilidades de interpretação do enunciado.

A história narrada diz o quem da ação. A identidade do quem é apenas, portanto, uma identidade narrativa. Sem o auxílio da narração, o problema da identidade pessoal está, com efeito,

fadado a uma antinomia sem solução: ou se coloca um sujeito idêntico a si mesmo na diversidade de seus estados, ou se considera na esteira de Hume ou de Nietzsche, que esse sujeito idêntico a si mesmo é somente uma ilusão substancialista, cuja eliminação só revela um puro diverso de cognições, de emoções e de volições. Desaparece o dilema se substituirmos a identidade compreendida de um mesmo (idem) pela identidade compreendida no sentido de um si mesmo (ipse); a diferença entre idem e ipse não é senão a diferença entre uma identidade substancial ou formal e a identidade narrativa. (RICOEUR, 1997, p. 424).

Nesse caso, a distensão entre o sentido desejado pelo personagem e a direção da recepção dá a tônica do enunciado; ou seja, as possibilidades de interpretação aproximam o leitor da compreensão do sujeito Santiago. Mas também a identidade narrativa de Santiago se abre para estas interpretações do seu leitor. Posto de outra forma, o personagem é aquilo que ele perdura do passado e também o que ele projeta (de si) para o futuro. Citando Ricoeur, “o si mesmo pode, assim, ser dito refigurado pela aplicação reflexiva das configurações narrativas” (RICOEUR, 1997, p. 425).

Na abertura do sujeito da linguagem para as representações de tempo e memória percebemos como a identidade é uma construção permanente (ou sempre inacabada) que se caracteriza pela dialética entre as elaborações fabulais, ficcionais e narrativas de si mesmo com a compreensão apreendida pelo outro. Pelos usos de linguagem, o sujeito marca a si no tempo histórico e, paradoxalmente, torna-se um rastro daquilo que passou.

Nesse sentido, os escritos são também elaborações daquilo que perduram (para o personagem) como memória e que, na transcrição para o papel, tornam-se rastros da identidade narrativa de Santiago. Ou seja, a seleção de conteúdos e os usos de linguagem por parte de Santiago são índices de sua análise reflexiva e interpretativa do mundo. Desse modo, podemos deduzir que o personagem tencionava a questão da existência determinada temporalmente quando da leitura dos seus depoimentos e dos seus escritos.

Na passagem em que relata o sonho de Santiago com a Revolução Francesa, o diretor acusa o seu personagem-assunto de um certo deslocamento histórico por “querer” fazer parte da nobreza. Por um lado, o comentário do diretor evidencia o interesse de Santiago com as representações históricas e narrativas assim como a “vontade” de pertencimento do personagem aos grandes eventos da humanidade. Mas



também, a crítica de Salles esconde um julgamento de valor que problematiza – direciona e limita – as possibilidades de leitura sobre o discurso do seu personagem.

Na passagem citada anteriormente, Santiago escreveu: *De pronto, acordei assustado... trechos da famosa Marsellesa*. Definimos que a emoção de Santiago ao acordar é o que gerencia a mudança da sua identidade narrativa; algo mudou no personagem ao se assustar com aquele sonho. Porém, o motivo de sua reação não é evidente e pode ser questionado. Salles sugere que o susto do seu personagem se deve justamente por sonhar em fazer parte da nobreza naquele conturbado período histórico para a ordem. É uma leitura apurada do subtexto e certamente válida para o propósito do documentário (dentro de suas próprias limitações narrativas), mas que não resolve por completo a questão. É uma leitura, dentro de várias outras inflexões possíveis sobre o discurso.

Uma outra possibilidade de leitura sobre o trecho em questão é que Santiago fez uma auto-crítica da sua aporia entre a nobreza e os ideais revolucionários (iluministas, no caso da Revolução Francesa). Dessa forma, a passagem pode ser lida como uma ironia, uma piada (*scherzo*) de si; a Revolução Francesa é algo inaceitável ou ainda incompreensível para o personagem. Nessa leitura, assumimos que Santiago tinha consciência da sua construção desarmônica e que sua intenção era provocar o humor pelo desencontro do seu sentimento idealista com o período histórico que rejeitava.

Podemos ainda nos debruçar sobre o uso das reticências no escrito de Santiago. É provável que o personagem, ao escrever essas notas, objetivava apenas o registro pessoal de suas sensações, e ele não imaginava na época que seus escritos seriam reaproveitados por outros na forma de discursos. Sob essa perspectiva, as reticências que ligam a sentença de Santiago podem ser lidas como uma maneira de abreviação do episódio por parte do personagem: Santiago reteve uma parte do ocorrido. As reticências ficam como um convite aos leitores para completar as lacunas e proporcionam uma abertura ao discurso. Nessa análise, as reticências representam a memória que Santiago guardou para si, e que chegam até nós como rastros (de sua ausência, de sua linguagem).

No fenômeno do rastro culmina o caráter imaginário dos conectores que marcam a instauração do tempo histórico. Essa mediação imaginária é pressuposta pela estrutura mista do

próprio rastro como efeito-signo. (...) O caráter imaginário das atividades que mediatizam e esquematizam o rastro é atestado no trabalho de pensamento que acompanha a interpretação (de um resto, de um fóssil, ...): só lhe atribuímos seu valor de rastro, ou seja, de efeito-signo, ao nos afigurar o contexto de vida, o ambiente social e cultural, em suma, o mundo que hoje, falta, por assim dizer, ao redor da relíquia. (RICOEUR, 1997, p. 320).

Dessa abordagem sobre os escritos de Santiago podemos inferir que o registro da linguagem atesta o fenômeno de rastro da existência: o mundo de signos de Santiago deixa de existir com a morte do personagem, mas perdura até nós como memória e esquecimento. Nesse sentido, a obra documentária é um trabalho de resgate que contextualiza o mundo que falta ao redor de Santiago; a (reticente) ausência do personagem representa aquilo que foi – e que portanto não é mais idem –, mas também representa este – tempo, presente, ipse – que não mais lhe pertence. Santiago sobrevive como efeito-signo sobre o qual podemos compreender através da análise e da interpretação de seus registros de existência.

### 2.3 João Moreira Salles: memória audiovisual

Através da obra cinematográfica *Santiago* podemos conhecer o personagem do mordomo da família Moreira Salles: seus escritos e seus depoimentos possibilitam uma aproximação da memória e do seu mundo de signos. Mas Santiago não é o único personagem da narrativa; o diretor João Moreira Salles também se coloca no documentário em comentários e reflexões sobre o processo de construção do audiovisual.

De início, a proposta do diretor é apresentar o singular personagem que fazia parte da sua infância na casa da Gávea. Salles conduziu as entrevistas com o objetivo de registrar a memória de Santiago, mas teve dificuldade em montar o material naquele ano de 1992. No momento em que relata a impossibilidade da montagem original do projeto, o diretor se posiciona com agente da narrativa e da diegese.

A reflexão sobre o material bruto – título que Salles usa, na forma de *lettering*, para abrir o documentário auto-referente – se revela um projeto bastante pessoal do diretor. Aos poucos, a narração em *voice-over* começa a entregar a intenção do diretor em recuperar a sua própria memória de infância, da sua família e dos seus pais. Santiago é assim um conector que possibilita ao diretor essa jornada de auto-conhecimento e de resgate do passado.

A questão da memória aparece de diversas formas no discurso do diretor. De começo, ocorre a apropriação por parte de Salles dos depoimentos de Santiago quando da captação audiovisual; ou seja, o documentário é formado também pelas elaborações do mordomo, que são reaproveitadas na narrativa como constituinte do discurso do diretor. Há significação para Salles nas histórias que Santiago conta: não apenas existe um cuidado em preservar a memória do personagem, como também aquelas histórias fazem parte da memória do diretor (da época da casa na Gávea).

*“Santiago passou a vida lutando para que seus personagens não fossem esquecidos. Era uma guerra quase perdida. Ele sabia. O número avassalador de histórias e personagens acaba por trair a intenção de preservá-los. Mas nem tudo se perde”* (trecho da narração de João Moreira Salles em *Santiago*).

Sobre esse primeiro aspecto, pode-se dizer que diretor e personagem compartilham uma memória semelhante – do período em que conviveram na mesma casa – que estabelece uma relação de identificação entre os dois. Nesse sentido, o registro audiovisual de João Moreira Salles sobre o mordomo Santiago representa esse reencontro com o passado, uma forma de reviver as lembranças e permitir que algumas dessas se preservem.

Sendo assim, ao mesmo tempo em que registra a figura de Santiago, o diretor está restituindo a sua própria memória. O processo de identificação ocorre não apenas pelo resgate de uma memória comum aos dois, mas também pelo posicionamento crítico de um pelo outro. Posto de outra forma, João se constitui como sujeito através de Santiago; o mordomo se configura como um outro através do qual o diretor consegue estabelecer a sua própria identidade.

A identidade constitutiva do diretor está presente no documentário quando ele dirige críticas interpretativas sobre seu personagem. Nesse sentido, ao dizer que

Santiago é “*deslocado e fora de lugar até nos sonhos*”, o diretor revela uma relação de subordinação e distanciamento sobre seu personagem. A interpretação do diretor sobre essa passagem implica um posicionamento social elitista de sua parte, tanto pela hierarquização do papel do mordomo quanto pelo entendimento que faz da Revolução Francesa.

Percebe-se assim que o diretor revela sua relação de identidade através dos usos de linguagem; da interpretação e reflexão sobre os depoimentos do mordomo. O diretor se insere como mais um personagem no documentário através das suas análises e compreensões sobre os temas abordados. Por essa perspectiva, pode-se dizer que o documentário é mais sobre a constituição do sujeito João Moreira Salles do que sobre a representação do mordomo Santiago.

Nesse sentido, o encontro do diretor não é apenas com o mordomo Santiago, mas também com os escritos e com as histórias que ele conta. Santiago é o catalisador dessas outras investigações de memória e identidade que modificam, por fim, a construção do sujeito João Moreira Salles. O confronto do diretor não é apenas com o outro personificado pelo mordomo, mas também com os vários outros agenciados através dele.

Como a análise literária da autobiografia verifica, a história de uma vida não cessa de ser refigurada por todas as histórias verídicas ou fictícias que um sujeito conta sobre si mesmo. Essa refiguração faz da própria vida um tecido de histórias narradas (RICOEUR, 1997, p. 319).

O documentário se caracteriza por esse resgate de uma “outra” memória: dos vários personagens que falam através de Santiago, de vários outros elementos que definem o mundo de signos do diretor. Ou seja, João Moreira Salles configura – em Santiago, obra e personagem – a sua própria memória. O registro audiovisual, o produto resultante da montagem, é o objeto no qual reside a identidade narrativa do diretor.

Sob essa perspectiva, a diferença entre a identidade narrativa do mordomo e do diretor pode ser analisada a partir dos diferentes suportes de linguagem. O meio audiovisual utilizado pelo diretor, e o papel e a palavra escrita de Santiago, definem processos distintos de construção da identidade narrativa. Esses meios que

caracterizam os dois sujeitos da obra representam modos específicos de registro que, forçosamente, refletem suas formas de compreensão e entendimento do mundo.

O conflito dessas duas identidades narrativas define a dialética do documentário: os escritos de Santiago potencializam o caráter de ausência, enquanto o registro audiovisual apresenta um sempre-presente (da narrativa falsificante). A montagem do documentário – a organização e estruturação do conteúdo fílmico - revela esse conflito e, conseqüentemente, permite uma reflexão sobre os processos de representação, de identidade e de construção do pensamento.

### 3 Montagem: rizomas de pensamento

A percepção sobre as identidades narrativas de Santiago e João Moreira Salles na obra documentária pressupõe as diferentes construções de suas representações de memória e de seus usos de linguagem. Ainda que existam vestígios de valores idênticos entre documentarista e documentado no longa-metragem, o conflito transparece no encontro possibilitando outras interpretações ao discurso enunciado. Ou seja, entre a ausência – característica representada através dos escritos de Santiago – e a leitura reflexiva sobre o processo por parte de Salles, a obra cinematográfica se abre a outros níveis de entendimento diante do público.

Assim como o encontro entre o personagem Santiago e o documentarista Salles agencia o conflito de interpretações (sobre o mundo) e a compreensão (de um pelo outro), a obra cinematográfica também pode se configurar como um outro passível de análise e reflexão para o espectador. Posto de outra forma, o documentário é também um *fora* ao mundo dos signos do espectador, que permite elaborações novas de sentido e relativização de conceitos ao pensamento. Ou ainda, a obra cinematográfica pode ser assimilada conforme seus usos de linguagem e suas articulações de conteúdos; recursos que podem coincidir ou contradizer com a maneira de pensar do sujeito do conhecimento.

Pela análise das identidades narrativas de Santiago e João Moreira Salles evidencia-se como a linguagem se caracteriza pela ausência e pela diferença quando da separação do eu em relação ao outro. A linguagem é um rastro das evidências coletivas no discurso do sujeito; o eu que fala articula necessariamente a linguagem dos outros. O que não significa que o sujeito não tem propriedade sobre o seu discurso: o conjunto de signos apreendidos podem ser transformados pela experiência pessoal, que retornam re-contextualizados para o coletivo. A análise do discurso se dá justamente nessas marcas linguísticas entre o individual e o coletivo.

Sob essa perspectiva, a linguagem se apresenta como uma dialética do sujeito e da sua inserção espaço-temporal no mundo. A diferença nos usos dos signos linguísticos representa a personalidade constituinte do sujeito – rastros de individualidade – e serve também como índice do seu posicionamento no mundo. Similarmente, o mundo conhecido pelo sujeito é materializado pelos seus recursos

linguísticos: ele é aquilo que projeta de si, é aquilo que consegue articular, é o que alcança em potência de sentido.

Se a análise do discurso ocorre pela interpretação dos usos de linguagem do sujeito, a compreensão do ato comunicacional será possível através do conflito de interpretações. O sentido não se esgota com o feito enunciável, mas aceita também as demais possibilidades de leitura sobre o texto. Ou seja, o sentido é aquilo que se pretende comunicar e aquilo que pode ser inferido a partir do enunciável. Da relação cambiante de enunciação e interpretação entre os sujeitos, instaura-se o conflito e a diferença das percepções sobre o mundo. Se o eu só pode se constituir na sua relação com outro, o que fica para o sujeito contemporâneo é a possibilidade de transformação pela abertura para a linguagem, ou ainda, do entendimento do contexto espaço-temporal que ocupa e que representa no mundo.

Sob esse aspecto, o documentário Santiago se apresenta como um embate de duas visões de mundo: aquela apreendida pelos discursos do mordomo contraposta com a análise interpretativa do diretor. O não-entendimento de um pelo outro – como fica evidente em algumas passagens da obra – sugere organizações distintas de pensamentos, de valores, de conceitos e de sensações. E mais especificamente no caso de João Moreira Salles, a incompreensão sobre seu personagem limitou, reconhecidamente, as entrevistas no período de filmagem. A obra resultante da reflexão sobre o material bruto pode então ser assimilada como uma tentativa de reparo do diretor sobre a sua imaturidade em 1992.

É possível encontrar no documentário trechos em que o diretor aponta seus erros e assume a culpa pela má condução das entrevistas. A presença dessas cenas no longa-metragem é o primeiro indício da mudança de postura do diretor entre os dois períodos da produção; ao reconhecer as falhas e materializar suas dúvidas sobre o processo, o diretor demonstra que a identidade narrativa está suscetível aos novos pensamentos. Posto de outra forma, a obra pode espelhar as convicções do autor em um determinado momento; assim como a identidade está aberta à passagem do tempo, a obra também pode ser revista pelo autor em um outro tempo sob um ângulo diferente.

O que se pretende com essa reflexão sobre as mudanças perceptivas do diretor nos dois momentos da produção é ressaltar a transformação do contexto; da exposição do personagem Santiago para a construção de uma identidade narrativa própria do diretor. O documentário se caracteriza como uma obra mais pessoal do que autoral, na

medida em que relata o momento de vida pelo qual passa o diretor (a saber, o luto pelo falecimento do seu pai).

Essas informações adicionadas ao discurso do documentário conduzem a uma leitura de nível sensível-afetivo sobre o contexto de João Moreira Salles. Ou seja, de que forma o luto sobre a figura paterna transparece no longa-metragem? Primeiramente, o sentimento é vinculado quando da visita do diretor às imagens da casa na Gávea, por onde revive a lembrança de sua infância. A importância dessa casa para a narrativa está registrada na narração de Salles: “*Tive vontade de voltar à casa, por isso retomei o filme*”. A vontade do diretor de retornar à casa parece assumir o significado de visitar, reencontrar e/ou homenagear o pai.

Em uma segunda análise, o luto pode ser pressentido através do personagem Santiago, que serve como um fantasma agenciador daquela ausência: “*minha memória de Santiago se confunde com a casa da Gávea*”. Se não há transferência da figura do pai para o personagem é porque antes o diretor confronta o mordomo com os seus valores familiares; na impossibilidade de uma transferência, Salles impõe sua visão de mundo contra o subordinado: “*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*”.

De uma maneira ou de outra, a inserção da informação sobre o falecimento do pai no longa-metragem parece confirmar o processo de amadurecimento do diretor. Sob esse aspecto, as entrevistas conduzidas em 1992 podem revelar um diretor iniciante, sustentado pela égide familiar e que apresenta uma postura arrogante diante do seu personagem. Já o João de 2005 parece menos preocupado com a clareza do enunciado do seu personagem; seu propósito é uma jornada crítica e reflexiva de si mesmo. A revelação sobre o falecimento do pai do diretor, informação essa que chega apenas no final da obra, destaca a motivação do cineasta em montar o material e permite que a obra seja analisada – em retroação – pela sombra desse contexto:

*“Meu irmão Fernando escreveu sobre nosso pai. Dele, hoje, plantei as cinzas, virando a terra com meus irmãos. Será um dia, pede silêncio, junto ao rio de minha infância. E ainda, no orvalho do jardim, cresce um pau-brasil. Pena, eu lá não vivo mais”* (trecho da narração de João Moreira Salles em *Santiago*).



O que se verifica é como os conteúdos agenciados pelo diretor determinam as possibilidades de leitura do sentido enunciado: a montagem de João Moreira Salles *representa* a sua identidade narrativa; a seleção e ordenação de planos são indícios do seu modo de expressar. Nesse caso, o diretor opta por escalar Santiago como elemento catalisador da sua busca (por memória) e deixa a revelação do seu discurso pontual (de luto) para a conclusão da obra.

Se a montagem *representa* a identidade narrativa do diretor é porque o meio audiovisual impõe a condição temporalizante em sua estruturação. O diretor é obrigado a fazer escolhas para ordenar sua apresentação; nesse sentido, o pensamento dificilmente compartilha da mesma organização e ordenação. Similarmente à escrita, a montagem é uma composição formada por códigos linguísticos de diferentes valores (planos) a partir dos quais o cineasta se expressa.

Essa ressalva sobre o comportamento da montagem e suas limitações técnicas parece importante no estudo dos produtos audiovisuais que enfatizam os recursos de linguagem; a composição da obra pode indicar a maneira como o diretor soube expressar suas idéias, mas novamente o resultado é apenas um recorte de sua percepção de mundo. A aproximação com a obra cinematográfica será mais produtiva quando a análise focar as marcas linguísticas ou os segmentos que apresentem aspectos de rupturas com as normas estabelecidas do meio.

Através do documentário Santiago, o diretor João Moreira Salles constrói um registro do processo reflexivo de si mesmo. O audiovisual se apresenta como um recurso para a fabulação da identidade narrativa do diretor, que se reinventa e se re-contextualiza no percurso da obra. Nos sub-capítulos subsequentes, o documentário será analisado através das formulações teóricas de Gilles Deleuze; da organização do pensamento em rizoma, da contraposição entre imagem-movimento e imagem-tempo nas construções cinematográficas, e da potencialidade de sentido pelo intervalo.

### 3.1 Gilles Deleuze

O conhecimento e a representação do mundo não são mais as mesmas; com Gilles Deleuze (1925-1995), a estruturação de codificar e interpretar as coisas do

mundo é colocado definitivamente em xeque. Filósofo da diferença ou do pensamento, Deleuze perseguiu novas formas de pensar em suas obras e combateu o conhecimento erudito ao propor uma pop-análise. Na crítica ao modelo clássico de representação do mundo, o autor aponta os equívocos de se fazer uso do dualismo maquínico para explicar o mundo: no conhecimento mimético, o imitador hierarquiza seus conceitos agregados de significância e subjetivação. Em vez de árvore do conhecimento, a multiplicidade: “é grama, é rizoma” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 17). No agenciamento em rizoma, as categorias do conhecimento não estão mais subjugadas à unidades-base; “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer ponto e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem.” (Ibid, p. 14).

O agenciamento maquínico pela multiplicidade aceita regimes de signos de diferentes naturezas e rejeita qualquer autômato centralizador ou unificador. Pelo sistema rizomático, o uno será sempre subtraído; a soma será a  $n-1$ , de forma que nenhuma dimensão superior triunfe sobre o plano. O rizoma está sempre no meio, no *entre*, crescendo em alianças e conexões; são linhas e não pontos. O agenciamento é o que fomenta o crescimento rizomático em todas as dimensões.

Um rizoma, ou multiplicidade, não se deixa sobrecodificar, nem jamais dispõe de dimensão suplementar ao número de linhas, quer dizer, à multiplicidade de números ligados a estas linhas. Todas as multiplicidades são planas, uma vez que elas preenchem, ocupam todas as suas dimensões (Ibid, p. 16).

Ao caracterizar as multiplicidades como planas, Deleuze sugere que os rizomas ocupam o mesmo plano e que não há hierarquização entre as suas linhas, nem em medida, nem em número, nem em dimensão. O rizoma não cessará as conexões, mas isso não significa a sobreposição de um modelo base; existirá sempre um *fora*, dimensão ou agenciamento não mapeado.

O que significa dizer que os rizomas são definidos pelo *fora*: o percurso pela desterritorialização e o encontro com outras multiplicidades estabelecem a transformação de suas naturezas. Nesse sentido, o rizoma consiste de linhas segmentadas e estratificadas em dimensões, e também de linhas de fuga ou de desterritorialização, através das quais o rizoma foge e se metamorfoseia no percurso.

A linha de fuga marca, ao mesmo tempo: a realidade de um número de dimensões finitas que a multiplicidade preenche efetivamente; a impossibilidade de toda dimensão suplementar, sem que a multiplicidade se transforme segundo esta linha; a possibilidade e a necessidade de achatar todas estas multiplicidades sobre um mesmo plano de consistência ou de exterioridade, sejam quais forem suas dimensões (Ibid).

Deleuze define de *plano de consistência* “o fora de todas as multiplicidades” (Ibid): ou seja, a exterioridade de todos os rizomas. Esse fora pode ser compreendido como uma não-imagem do pensamento, no sentido que é aquilo ainda não percorrido pelas linhas do rizoma. Novamente, o pensamento é justamente esse conjunto de rizomas, formado de platôs e linhas de segmentaridade e de fuga.

O platô é uma intensidade contínua no sistema rizomático, que pode ser conectada a outras multiplicidades: uma palavra, um conceito, um conjunto de linhas são platôs. O platô é territorializado, estratificado, atribuído, o que não significa que seja unidade ou um fim em si mesmo; sempre há linhas de fuga para explodir qualquer estruturação significativa ou subjetiva do pensamento.

A ruptura de platôs e de rizomas pelas linhas de fuga evidencia o mecanismo do pensamento ocidental arborescente e também a dificuldade de superá-lo; na explosão do rizoma, corre-se o risco de reestruturar as linhas conforme o dualismo maquínico (do bom e do mau, do sujeito e do objeto). Posto de outra forma, as rupturas do sistema rizomático devem ser a-significantes, sem que sejam atribuídas significantes e sujeições às linhas de pensamento. Nesse sentido, a ruptura deve empregar as mesmas dimensões do agenciamento; os fluxos semióticos, materiais e sociais em detrimento dos campos de realidade, de representação e de subjetividade.

Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter uma às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau. Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito (Ibid, p. 17).

Devido essa dificuldade de romper com as estruturas arborescentes do pensamento, o autor sugere que o rizoma “é uma memória curta ou uma antimemória” (Ibid, p.32), por negar qualquer sentido organizador ou centralizador. O rizoma se caracteriza pela aliança, pela expansão, pela conjunção “e... e... e...”; mas da mesma forma como ele é conectável, o rizoma é também variável, modificável e desmontável. É precisamente pela sua maleabilidade que o rizoma se diferencia da imagem da árvore.

Ao contrário do pensamento arborescente – com um tronco unificador das ramificações –, o sistema rizomático não tem um início ou um fim. O rizoma, com suas linhas e seus platôs, está sempre no meio: não há começo ou término, mas entradas e saídas, aberturas e fendas. Esse estar *entre* é o que dá velocidade ao pensamento, que põe em movimento uma coisa e outra; ou seja, o devir rizomático corre na transversal, somando linhas e platôs.

Se no modelo da árvore do mundo a interligação de pontos (galhos, conceitos) possibilitava a transcendência do pensamento, no sistema rizomático se propõe a intensidade de platôs e o plano de imanência. O percurso do pensamento pelas multiplicidades agrega platôs, mas não “sobe” ou “escala” de um conceito para outro. A soma de agenciamentos caracteriza a intensidade, e o plano de imanência nada mais é do que imagem desse pensamento.

O plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento... (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p.53).

O plano de imanência se caracteriza não como conceito nem como plano de conceitos, mas antes como território onde os conceitos devem vir à luz. A própria noção de conceito é fundamental para a filosofia de Deleuze: os conceitos lhe parecem “tão-somente possibilidades” (DELEUZE, 1988, p.137) e que é função do pensamento fazer alianças entre os conceitos e o campo extra filosófico para criar novas possibilidades. A importância dessa filosofia reside na diluição dos principais elementos constitutivos como forma de colocar movimento ao pensamento, ou seja, de criar “uma violência original feita ao pensamento, de uma estranheza, de uma

inimizade, a única a tirá-lo de seu estupor natural ou de sua eterna possibilidade” (Ibid). Essa criação de possibilidades ocorre, conforme o autor, através de elementos intercessores; em suas obras, Deleuze utiliza, por exemplo, a literatura e o cinema como intercessores de seus próprios conceitos principais.

Pelo agenciamento de intercessores, elementos de ligação, de passagem ou de produção de movimento, tornou-se possível correlacionar filosofia e artes. No caso do cinema, a produção e proliferação de imagens colocam o pensamento em circulação e, para Deleuze, pensar é fazer o novo, é tornar o pensamento possível, é inverter o caminho habitual de vida e produzir idéias. A ferramenta do filosofar está na busca por esta multiplicidade de elementos que transformam o devir do habitat natural (o plano de imanência) e geram atos de pensamento.

Posto de outra forma, o que coloca o pensamento em movimento é a sua relação com o *fora*. O percurso *entre* o sistema rizomático assume o *fora* através do agenciamento de intercessores que modificam a natureza das multiplicidades. O que significa dizer que a filosofia não é a pura contemplação (da idéia), a comunicação (o jogo intersubjetivo) ou a reflexão metódica sobre um objeto determinado; filosofar é fazer a interligação de conceitos, criar novas possibilidades e colocar constantemente o sistema em crise.

As teorias de Deleuze sobre o cinema podem ser estudadas sob esta perspectiva: como desdobramentos de sua filosofia da diferença, como intercessores dos conceitos de rizomas e platôs. As imagens justapostas do cinema são de interesse do autor quando apresentam modos de pensamento ou de representação do mundo. O conflito de articulações do devir cinematográfico exemplifica sua crítica ao modelo arborescente e sua proposta de pop-análise.

Similarmente, a aplicação das considerações filosóficas de Deleuze sobre determinado objeto de estudo não deve se limitar à replicação dos conceitos postulados, mas antes deve servir-se de suas teorias para pensar o *diferente* e fazer o novo; ou seja, o agenciamento das teorias deleuzianas pode servir como ferramenta de abertura (do objeto) para o *fora*. Novamente, a filosofia da diferença é uma mudança de paradigma e não uma interpretação ou uma significação dos dados contedúísticos.

A aproximação de Deleuze com as construções cinematográficas pode ser apreendida como uma continuação da filosofia da diferença. A variação de planos e imagens pressupõe um percurso de pensamento, que se modifica constantemente durante a narrativa. O autor analisa as obras cinematográficas sob essa ótica – tendo a

montagem como principal elemento formal –, assinalando os diferentes modos de construção audiovisual e compreendendo os valores embutidos nas imagens cinematográficas.

A montagem é essa operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas o todo, a idéia, isto é, a imagem *do* tempo. É uma imagem necessariamente indireta, pois é inferida das imagens-movimento e de suas relações. Nem por isso a montagem vem depois. De certo modo, é até preciso que o todo seja primeiro, que seja pressuposto (DELEUZE, 1985, p.44).

Pela abordagem do autor sobre o processo de montagem, evidencia-se a determinação do tempo sobre o regime das imagens cinematográficas. A duração dos planos e o instante do corte (ou do intervalo) definem o sentido e o ritmo da obra: dependendo das escolhas de montagem, pode-se expressar diferentes esquemas e percepções sobre o mundo.

Ao analisar a montagem como um todo pressuposto, Deleuze parece caracterizar as imagens cinematográficas como possibilidades. No cinema, a imagem (do tempo) é duplamente indireta: a aparência de tempo é reconstruída pelos elementos de montagem, mas também os segmentos de duração só adquirem expressividade quando articulados pela montagem. Ou seja, os planos – partes constituintes do todo – apresentam possibilidades relacionais de montagem: o percurso (do tempo) é determinado pela justaposição das partes e pela composição do conjunto. Os planos se caracterizam como possibilidades pois funcionam como elementos de passagem, de conversão e/ou de translação entre as partes do conjunto, ao mesmo tempo em que modificam o sentido do todo.

Dependendo das opções de tratamento do tempo nas construções cinematográficas, Deleuze demarca duas grandes tradições de montagem, que não por acaso correspondem a dois períodos da história do cinema: as realizações de narrativa clássica anteriores à Segunda Guerra Mundial e as propostas dinarrativas ou de ruptura do pós-Guerra. Deleuze chamou o primeiro regime de imagens-movimento (termo derivado das teorias bergsonianas): nesse caso, o tempo está subordinado ao movimento (da ação, da percepção e da afecção).

Na imagem-movimento o tempo constitui-se como um curso sucessivo – a forma empírica do tempo – distinguindo ordens sucessivas de antes e depois, passado, presente e futuro, de tal forma que o tempo se torna a medida do movimento. (FLORES, 2007, p.131).

O princípio das imagens-movimento é a causalidade, baseada em um esquema de prolongamento da relação sensório-motor. O sentido lógico do regime das imagens-movimento pressupõe um encadeamento de ação e reação contínuo entre os planos. Esse modelo objetiva reproduzir o tempo (do mundo) na montagem: a relação com o mundo exterior é o que ordena as construções cinematográficas. Essa adequação da montagem à representação do tempo empírico compõe uma narrativa verídica ao devir do mundo, o que corresponde em parte aos processos de identificação e sujeição entre o espectador e a obra.

O regime das imagens-movimento se aproxima do modelo arborescente de pensamento ao recriar, através da montagem, uma representação dual do mundo. O princípio da causalidade é o autômato unificador das relações imagéticas e o mundo exterior se apresenta como o fora referencial. Se o modelo possibilita transformações ao pensamento, ela se dará pela acumulação de planos-conceitos e pelos instantes de transcendência.

Com as propostas do pós-Guerra, Deleuze encontra a abertura do sistema de representação. A ruptura do modelo estético acompanha a crise do esquema explicativo do mundo; do confronto da antiga ciência com a ciência moderna e da percepção do tempo como uma “variável independente” (DELEUZE, 1985, p.13). Assim, as imagens-tempo não estão condicionadas ao movimento, mas ao tempo em si; ou melhor, às várias modulações do tempo. O cinema contempla a sua própria construção e descobre outras possibilidades de manipulação das imagens, da montagem e da narrativa. Em vez da representação de um devir único do mundo das imagens-movimento, pensar-se-á em vários devires ou devires-possíveis nas imagens-tempo.

Para Deleuze, a eliminação do valor do fora-de-campo, que deixa de estar implicado na imagem tempo, é sintoma desta consciência do cinema, a imagem vale por si mesma e corta a sua relação com o mundo exterior. (...) Já não é o mundo

exterior que justifica a imagem é o próprio pensamento que surge como nova força da imagem. (FLORES, 2007, p.137).

Se no regime das imagens-movimento, a narrativa espelha o tempo do mundo; nas imagens-tempo, o tempo assume várias dimensões. Os planos continuam sendo as unidades mínimas de passagem das imagens, mas a imagem-tempo já não está condicionada pelo encadeamento sensório-motor, e sim por processos de transformação e metamorfose, implicando a soma dos componentes imagéticos e narrativos.

A narrativa falsificante, composta pelo agenciamento de imagens-tempo, produz processos mais semelhantes ao sistema rizomático do que à narrativa verídica. Os instantes privilegiados pela montagem de imagens-movimento podem conduzir a transbordamentos de transcendência, especialmente de ordem subjetiva, afetiva ou sensível. A narrativa falsificante, porém, privilegia o plano de imanência: a duração dos planos e os esquemas de montagem modificam constantemente a natureza da narrativa.

A narração verídica se desenvolve organicamente, segundo conexões legais no espaço e relações cronológicas no tempo. (...) Ao contrário, a narração falsificante está sempre se modificando, não conforme variações subjetivas, mas segundo lugares desconectados e momentos descronologizados. (...) Contrariamente à forma do verdadeiro que é unificante e tende à identificação de uma personagem, a potência do falso não é separável de uma irreduzível multiplicidade. “Eu é outro” substituiu Eu = Eu’. (DELEUZE, 2007, p.163).

A imagem-tempo é uma apresentação direta do tempo, não dedutível de um todo conjunto como as imagens-movimento. A imagem faz pensar o próprio tempo. Isso não quer dizer que não há movimento nas imagens-tempo ou na narrativa falsificante: as imagens-movimento fundamentam as construções cinematográficas e pela dialética entre os dois regimes de montagem que se estabelece os esquemas de ruptura e questionamento. As imagens-tempo podem irromper na transcendência dos planos e subordinar a narrativa verídica para um plano de imanência.



Se na narrativa verídica, composta de imagens-movimento, tudo remete a um, na narrativa falsificante da imagem-tempo existe uma multiplicidade irreduzível que afeta o cinema. Contrariamente a Deleuze, acreditamos que os processos de temporalização são a um só tempo imagéticos e narrativos. O que significa dizer que [...] é precisamente a narração temporalizante que condiciona tanto as imagens-tempo quanto a narrativa não-verídica. (PARENTE, 2005, p.275)

A ruptura do vínculo do homem e do mundo (a grande composição orgânica referente da narrativa verídica) pelas imagens-tempo ocorre através da afirmação da duração dos planos. O tempo é agenciado por fluxos semióticos, materiais e sociais; ou seja por uma multiplicidade de dimensões que afeta a sua natureza. A imagem deixa de ser uma metonímia figurativa sobre o tempo e passa a ser explicativa e descritiva sobre si mesma.

O cinema é sempre narrativo, e cada vez mais narrativo, mas é dynarrativo na medida em que a narração é afetada por repetições, permutações e transformações detalhadamente explicadas pela nova estrutura. (DELEUZE, 2007, p167).

A narrativa falsificante é portanto uma intromissão na narrativa verídica, considerando que uma obra não é composta apenas de imagens-tempo e que a dialética entre os dois regimes de montagem é necessária para se produzir o efeito de ruptura. Sob essa perspectiva, pode-se afirmar que a modulação do tempo determina o sentido da construção cinematográfica: a um só tempo, o plano é imagem e narrativa.

Os processos narrativos/imagéticos são as condições que explicam por que as imagens-movimento compõem a narrativa verídica que exprime um devir único do mundo, e por que as imagens-tempo compõem a narrativa não-verídica a qual exprime um devir múltiplo do mundo. Segundo Deleuze, há cinco processos imagéticos responsáveis pela formação das imagens cinematográficas: por um lado, a especificação, a diferenciação e a integração das imagens-movimento, e, do outro, a ordenação e a seriação das imagens-tempo. (PARENTE, 2005, p.269).

O que diferencia a obra cinematográfica entre os regimes de montagem é a operação dos processos narrativos/imagéticos: do encadeamento lógico das imagens-movimento e da multiplicidade de dimensões das imagens-tempo. O percurso entre um modelo ou outro representa, por extensão, formas distintas de representação do pensamento.

### 3.2 *Takes*: a piscina na casa da Gávea

A aproximação dessa leitura teórica com o documentário *Santiago* permite identificar elementos da construção audiovisual que admitem significados distintos. A escolha de determinados recursos audiovisuais caracterizam o discurso da obra cinematográfica, entre aquilo que é específico da sua diegese ou que encontra respaldo na subjetividade do cineasta, e como, enquanto espectadores, pode-se percorrer esta narrativa. Para efeito de análise, a distinção dos processos narrativos/imagéticos – blocos de conteúdo e duração – tem como objetivo verificar os mecanismos dessa construção, ou como o agenciamento dos recursos de linguagem assumem leituras diferenciadas da obra audiovisual.

Na obra documentária, o diretor João Moreira Salles elabora um registro das representações de memória – de seu personagem Santiago e de si mesmo – através de depoimentos, narrações e de imagens de cobertura. O diretor apresenta, logo no início do longa-metragem, as imagens que filmou em 1992 para intercalar com os momentos de entrevista de Santiago: são cenas filmadas em estúdio, que deveriam ilustrar o conteúdo discursado pelo mordomo, como por exemplo os lutadores de boxe, o trem elétrico e o vaso de flor. Ao abandonar seu projeto inicial e optar por um registro pessoal do processo de criação, o diretor prioriza as imagens da casa da Gávea – espaço compartilhado entre ele e Santiago – que figura como síntese imagética da obra.

A utilização de imagens ilustrativas para acompanhar os depoimentos ou as narrações dos personagens é recorrente nas obras do gênero documentário, objetivando uma dinâmica mais ágil dos processos narrativos/imagéticos, pontuando instantes de interesse ao discurso da obra, ou simplesmente gerando ritmo e

possibilitando passagens entre os blocos de conteúdo. João Moreira Salles utilizaria aquelas filmagens para costurar os depoimentos de Santiago, e ao mesmo tempo, criaria associações visuais para a representação de seu personagem.

Nota-se que os processos narrativos/imagéticos diferem bastante entre o gênero documentário e uma obra audiovisual de ficção. No documentário, o encadeamento de cenas e sequências pode não seguir um esquema sensório-motor como no regime das imagens-movimento do cinema convencional; porém, as escolhas de montagem podem representar um sentido lógico que, forçosamente, espelha o percurso do pensamento do autor ou diretor da obra. Da mesma forma, o índice contemplativo das imagens-tempo de um filme de ficção não é o mesmo de um documentário; o caráter expositivo sobre determinado assunto compõe a articulação desse gênero cinematográfico.

A questão sobre o regime de montagem nos diferentes gêneros cinematográficos é endereçada por Deleuze que propõe analisar as imagens-movimento como uma construção de verossimilhança dos meios e dos comportamentos humanos. No caso específico do gênero documentário, Deleuze faz uma leitura de Toynbee (famoso historiador britânico) e da sua filosofia pragmática que informa que as civilizações se desenvolvem em relação aos desafios propostos pelo meio que vivem:

Se o caso normal, ou melhor, normativo, era o das comunidades que enfrentam desafios suficientemente grandes, mas não o bastante para absorver todas as capacidades do homem, poder-se-ia conceber dois outros casos: um em que os desafios do meio são tão fortes que o homem só pode respondê-los ou preparar-se para eles investindo todas as suas energias (civilização de sobrevivência); outro onde o meio é tão favorável que o homem pode deixar-se viver (civilização do lazer). (DELEUZE, 1985, p. 181).

A fórmula explica grande parte das realizações do gênero, onde o conflito principal da trama é a relação do sujeito ou da comunidade com o meio. Portanto, o regime das imagens-movimento é determinado pela recriação do devir único do mundo; ou seja, pelo dualismo maquínico de sujeição e objetização dos elementos contedústicos. A ruptura das imagens-tempo aparece na construção documentária

quando a montagem enfatiza os próprios processos de construção, quando se desvincula da imagem do mundo e representa a imagem do tempo.

Nesse sentido, o emprego de imagens ilustrativas para compor os depoimentos dos personagens entrevistados em obras de documentário não representa uma ruptura do esquema dual. Essas imagens podem ser percebidas como platôs de conteúdos (como lembranças que não correspondem ao momento “presente” da narrativa, por exemplo); porém, ao conjugar o recurso imagético como ilustração do discurso subjetivo do entrevistado, a montagem associa uma sujeição – carregada em significações – ao objeto fílmico.

Em *Santiago*, a montagem é determinada pela recriação de duas identidades narrativas – do mordomo Santiago e do diretor João Moreira Salles – e pela apresentação dos elementos de memória dos personagens. As imagens associadas ao mordomo no decorrer do documentário (o apartamento de Santiago, seus escritos) são intercaladas com o resgate que o diretor se propõe de suas lembranças; ou seja, o diretor recorre ao personagem para acessar sua própria memória. Ao fazer isso, Salles se personifica nas imagens da casa da Gávea.

A estrutura da casa da Gávea é análoga à construção do documentário: o percurso pelos aposentos da casa representa o resgate de memória do diretor. O diretor se atualiza através de seus corredores, redescobrimdo aposentos e abrindo blocos de conteúdos. Na casa existe não apenas o quarto do diretor e de seus irmãos, mas também, no fim do corredor, existe o quarto do mordomo Santiago. O documentário, sabe-se, é mais sobre o próprio diretor do que sobre o personagem retratado.

Se a casa da Gávea representa a estruturação significativa do documentário, condicionada pela sujeição de João Moreira Salles, por outro lado o diretor reserva um espaço de *fora* para discutir o processo de montagem. A piscina da casa é o ambiente a-significante que possibilita uma abertura para o diretor refletir sobre a construção do tempo e da narrativa na obra cinematográfica.

A piscina reflete a lembrança dos momentos compartilhados pela família (informação essa que será retomada com impacto dramático no final da obra) e, como uma fantasmagoria, representa e atualiza o tempo passado (cristais do tempo). Mas é na sequência em que filma o cair de folhas sobre a piscina que o diretor subtrai a sujeição significativa e potencializa os efeitos de sentido da montagem:

*“Esta é a piscina da minha casa. Fiz vários planos iguais a este. No terceiro deles, uma folha cai no fundo do quadro. Visto agora, 13 anos depois, a folha me pareceu uma boa coincidência. Mas quais são as chances de logo no take seguinte outra folha cair no meio da piscina? E mais uma, exatamente no mesmo lugar. Neste dia, ventava realmente? Ou a água da piscina foi agitada por uma mão fora de quadro? (...) Tudo deve ser revisto com uma certa desconfiança”* (trecho da narração de João Moreira Salles em *Santiago*).

O trecho problematiza a montagem cinematográfica ao repetir os *takes* dos planos da piscina, evidenciando a construção do meio audiovisual: além da justaposição dos *takes*, o diretor chama a atenção para o fora de quadro (uma mão agitou a água da piscina?), questionando assim o assunto fílmico (o conteúdo do plano). Qual o sentido da intromissão dessa sequência para o discurso da obra? Qual é a importância, para o documentário, de revelar que a montagem é construída intencionalmente? Por que apresentar e enfatizar esse processo da montagem? Do tempo gasto com essa sequência, o que se observa como novo para o discurso? Em cada repetição de *take*, há diferenciação de sentido?

Primeiramente, a sequência serve para o discurso proposto pelo diretor de construir uma reflexão sobre o material bruto das filmagens. A narrativa sobre o personagem Santiago é colocada momentaneamente de lado para que o diretor possa recuperar o processo de análise da captação do documentário. Porém, os motivos que fizeram o diretor filmar os planos da piscina não ficam claros; sua intenção em contrastar a imagem da piscina “abandonada” com os vídeos antigos da família não fazem sentido na proposta original de retratar o mordomo Santiago. Posto de outra forma, a piscina diz mais sobre a família Salles do que sobre o mordomo que habitava a casa da Gávea.

O trecho revela ainda, em uma segunda análise, o componente temporal da montagem: dos dois períodos da realização do documentário. João Moreira Salles informa o tempo que separa a captação da etapa de montagem através da observação do cair da folha. Os treze anos de intervalo possibilitaram um novo olhar sobre o material captado. E não apenas isso; a narração do diretor deixa transparecer ainda a memória que ele guarda do processo de captação: o diretor não lembra das filmagens

dos *takes* e questiona as condições nas quais os planos foram captados. Será que ele realmente não se lembrava das filmagens ou pode ser esse um recurso narrativo falseado intencionalmente para compor o discurso da obra?

Não é difícil entender que, passados treze anos, o diretor já tenha esquecido sobre as condições de filmagem. Por outro lado, a narração problematizando as imagens chega muito gratuitamente ao cerne da discussão do documentário; a saber, das questões de representação, de memória e da passagem do tempo. Sendo assim, é possível deduzir que a sequência foi conscientemente planejada pelo diretor e que as imagens da piscina não foram uma revelação do processo de montagem. O que significa dizer que o diretor tinha total domínio do discurso do documentário quando da montagem dessa sequência.

O objetivo em problematizar essa passagem do documentário é refletir sobre as escolhas de montagem do diretor, revelar as suas intenções discursivas e verificar as possibilidades de sentido propiciadas pela sequência em questão. Intencional ou não, a passagem sintetiza várias reflexões propostas pela obra no decorrer da narrativa. Problematizar essa sequência significa agregar elementos não tão evidentes em uma primeira leitura: o que é abarcado pela passagem e o que fica de fora? Posto de outra forma, a narração do diretor sobre o cair das folhas na piscina pode indicar uma multiplicidade irreduzível de questões elaboradas pelo documentário.

Longe de restituir ao pensamento o saber, ou a certeza interior que lhe falta, a dedução problemática põe o impensado no pensamento, pois o destitui de qualquer interioridade para abrir nele um fora, um avesso irreduzível, que devora sua substância. (DELEUZE, 2007, p. 212)

O questionamento do diretor sobre as condições de filmagem (sobre o vento ou a mão fora de quadro) permite uma abertura da sequência para os processos de realização cinematográfica. Ao fazer isso, o diretor traz aquilo que está de fora para dentro da imagem e, como consequência, coloca em dúvida a veracidade da representação imagética/narrativa. A utilização das imagens da piscina para comentar a construção do documentário mostra que “o que caracteriza o problema é que ele é inseparável de uma escolha” (Ibid, p. 213); ou seja, a escolha caracteriza o modo de pensamento do diretor. O que determina, por fim, a imagem do pensamento é tanto as

escolhas do diretor quanto as suas não-escolhas (o que fica realmente de fora do seu plano).

Finalmente, ao informar que “*tudo deve ser revisto com uma certa desconfiança*”, o diretor agencia uma análise retroativa de toda a construção do documentário. A desconfiança não se remete apenas ao trecho da piscina, mas ao conjunto de elementos da obra. A passagem incita a dúvida pela montagem do diretor: João Moreira Salles parece dizer que a sua obra deve ser constantemente questionada pelos espectadores.

Ao atentar para um processo reflexivo sobre a própria obra, o diretor proporciona um plano de imanência da estrutura de montagem, onde os diversos pontos da narrativa se interligam e se refazem. A ruptura dos processos narrativos/imagéticos é uma modificação da natureza dos planos; o trecho diz menos sobre a história do personagem para enfatizar as escolhas desse percurso. Se antes havia um predomínio de imagens-movimento que acompanhavam a construção das identidades narrativas, nessa sequência da piscina há uma modificação do regime de montagem.

O que melhor caracteriza essa sequência como um regime de imagens-tempo é a repetição de *takes* do cair de folhas na piscina. O tempo é problematizado pela narrativa quando a ação “ocorre” mais de vez; ou seja, o tempo não se constitui mais na sua forma empírica, na sucessão de um antes e um depois. A justaposição de *takes* – ainda que esses *takes* não sejam exatamente idênticos uns aos outros – cria uma sensação de *loop* sobre o tempo já que a ação apresentada é necessariamente a mesma. Esse fator é decisivo na diferenciação das imagens-movimento e das imagens-tempo.

A formulação da sequência não constitui uma sucessão de eventos, mas a reiteração do mesmo intervalo. Não há uma associação direta entre os planos e sim um centro gravitacional sobre o qual o todo fílmico é relativizado. Nesse sentido, não ocorre nessa sequência uma passagem da ação entre um plano e outro como nas imagens-movimento (processo de diferenciação); a relação entre seus interstícios é somatória (sentido de ordenação e combinação).

O todo não parava de se fazer, no cinema, interiorizando as imagens e se exteriorizando nas imagens, conforme uma dupla atração. Era este um processo de totalização sempre aberta,

que definia a montagem ou a força do pensamento. Quando se diz “o todo é o fora”, procede-se de modo bem diferente. Pois, primeiro, a questão não é mais a da associação ou da atração das imagens. O que conta é, ao contrário, o *interstício* entre imagens, entre duas imagens; um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia. (Ibid, p. 216).

Nesse processo de seriação dos planos da piscina, o todo fílmico é relativizado pelo fora: não apenas pelo agenciamento do discurso da obra (o plano de imanência dos conteúdos da diegese), mas também o documentário é posto em relação de discordância ou de contraste com a exterioridade. A reflexão é induzida pela intromissão do impensado; ou seja, das condições e ferramentas da construção cinematográfica bem como de uma filosofia própria de perceber o tempo.

O discurso sobre a passagem do tempo percorre outros trechos do documentário, mas o sentido é realmente potencializado no cair das folhas na piscina. De certa forma, as folhas representam o tempo cristalizado que o diretor optou revelar: da vida do mordomo e das relações de memória do tempo passado. A coincidência das folhas caírem sempre no mesmo lugar da piscina serve para o discurso do diretor. Entretanto, o que aconteceria se as folhas não caíssem no mesmo ponto; o sentido da reflexão se perderia? E se o diretor optasse por repetir um mesmo *take* com o mordomo em substituição às imagens da piscina?

Certamente, a coincidência dos *takes* parece fundamental no agenciamento da repetição do assunto fílmico. No caso das folhas caírem em outros pontos da piscina, a sequência resultaria uma sucessão de ações. Porém, o diretor poderia recorrer a outros elementos narrativos/imagéticos para produzir o efeito desejado; por exemplo, a montagem rítmica do cair das folhas ou da formação de ondas na piscina. O que é insubstituível para a ruptura da montagem é desvinculação das imagens de qualquer sujeição ou personificação significativa. Em determinado momento do documentário, João Moreira Salles apresenta uma longa sequência com a dança de mãos do mordomo Santiago. A repetição dos movimentos e a duração dos planos suscita um tempo reflexivo/contemplativo, mas a presença do personagem atribui uma significação para a cena.

Sendo assim, as folhas recuperam e sintetizam esses outros momentos da narrativa; mas, desprovidas de significação imediata, possibilitam uma multiplicidade



conectável de leituras (em fluxos sociais, materiais e semióticos, conforme dita o sistema rizomático). Nessa dimensão, o cair das folhas sobre a piscina pode representar a relação entre o diretor e o mordomo, a filosofia sobre o tempo e a memória, ou ainda a compreensão entre vida e morte.

### 3.3. Plano de consistência: o devir-memória e o devir-luto

A leitura de uma obra cinematográfica está invariavelmente condicionada ao repertório da análise do sujeito interpretante. O que significa dizer que há uma infinidade de possibilidades de se compreender um produto audiovisual. O agenciamento de conceitos teóricos e filosóficos sobre os conteúdos fílmicos potencializa os sentidos discursivos e os signos áudios-visuais engendrados pela montagem ao pensamento.

Ao conjunto de percepções resultantes da leitura fílmica – aquelas compreendidas pelo sujeito interpretante, mas que não estão necessariamente evidenciadas pela montagem – poder-se-á chamar, seguindo o sistema rizomático, de plano de consistência. A apreciação de uma obra cinematográfica ocorre nessa dimensão, quando os processos narrativos/imagéticos do filme encontram no sujeito interpretante uma estruturação com códigos e valores próprios que legitimam – por atração ou repulsão – o discurso da obra.

Dependendo das opções realizadas na montagem, a obra cinematográfica pode gerar diferentes potências de sentido. No caso do documentário *Santiago*, a decisão do diretor de revelar os motivos que orientaram seu processo de montagem implanta componentes de análise e reflexão que percorrem todo o documentário. A informação de que o documentário se origina de uma vontade do diretor de recuperar as suas lembranças da casa da Gávea e de que esse resgate de memória mascara o sentimento de perda do seu pai possibilita o agenciamento de uma multiplicidade discursiva que vai além da representação narrativa sobre o mordomo.

A grande narrativa do documentário se constrói através dos elementos de identificação de Santiago, em um modelo de reprodução análogo ao devir único do mundo; ou seja, da representação da identidade narrativa do mordomo segundo a

passagem do tempo empírico (da filmagem, da entrevista, da vida do personagem). Porém, outros devires estão implicados na montagem quando essa narrativa sobre o personagem se revela como um recurso para o discurso de memória e luto do próprio diretor.

O devir, com efeito, pode ser definido como o que transforma uma sequência empírica em série: uma rajada de séries. Uma série é uma sequência de imagens, mas que tendem em si mesmas para um limite, o qual orienta e insira a primeira sequência (o antes), e dá lugar a outra sequência organizada como série que tende, por sua vez, para outro limite (o depois). O antes e o depois já não são, portanto, determinações sucessivas do curso do tempo, mas as duas faces da potência, ou a passagem da potência a uma potência superior. A imagem-tempo direta não aparece aqui numa ordem das coexistências ou simultaneidades, mas num devir como potencialização, como série de potências. (Ibid, p. 326).

Sob essa perspectiva, há uma sobreposição de devires no documentário: um devir único sobre o mordomo Santiago, que relata a sua condição de personagem; e outros devires-possibilidades, subordinados à narrativa principal e que requisitam a análise do sujeito interpretante. Porém, essa sobreposição não significa a substituição de um devir por outro; a relação é de soma e de potencialização dos sentidos e dimensões do discurso enunciável.

O devir-memória, primeira diretriz da montagem do documentário, decorre do momento em que o diretor anuncia que o projeto de reflexão sobre o material bruto é motivado pela sua vontade de retornar à casa da Gávea. A informação – que chega nos primeiros minutos da narrativa – marca, por prospecção, toda a percepção posterior da obra. Ainda que o resgate de memória não se evidencie em todos os momentos, a possibilidade desse devir permanece implicada na construção discursiva. De uma forma ou de outra, João Moreira Salles revive suas lembranças através de Santiago.

Diferentemente do devir-memória, o devir-luto é uma das últimas dimensões evidenciadas pela narrativa. De certa maneira, o devir-luto complementa o devir-memória, o justifica e o caracteriza. Por outro lado, o devir-luto acrescenta uma outra noção de tempo: do evento determinante, do momento marcado, da cicatriz significativa, de um antes e um depois absolutamente diferentes. A revelação desse

sentimento de luto do diretor produz um efeito similar de ruptura sobre a narrativa, que é revista sob a perspectiva desse outro devir.

O que se nota é que a emersão desses devires-possibilidades ocorre quando da suspensão da grande narrativa verídica. Esses instantes privilegiados aparecem no decorrer do documentário na forma de comentários e reflexões do diretor que ameaçam perigosamente a estrutura de montagem. Há uma inversão da ordem determinante da narrativa a partir dessas sequências: percebe-se uma inflexão do tempo ou uma aproximação metafísica de sentir (a passagem do tempo) que é mais complexa do que a compreensão dos conteúdos fílmicos. Por esse aspecto, sequências como a do cair das folhas na piscina ou do *travelling* pelos corredores da casa da Gávea correspondem a um regime de imagens-tempo, pois agenciam uma multiplicidade de componentes e recondicionam toda uma leitura da obra a partir delas.

A imagem-tempo não implica a ausência de movimento (embora comporte, com frequência, sua rarefação), mas implica a reversão da subordinação; já não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo. Já não é o tempo que resulta do movimento, de sua norma e de suas aberrações corrigidas, é o movimento como movimento em falso, como movimento aberrante, que depende agora do tempo. (Ibid, p. 322-323).

Em retroação, o devir-luto parece responder por esses momentos de silêncio ou de reflexão sobre a passagem do tempo; é uma percepção assimilada, interpretada no final do documentário, mas que modifica todo o conjunto. O devir-luto é uma dimensão que se associa ao devir-memória, gerando forças e tensões na construção narrativa do documentário.

O jogo de prospecção e retroação desses devires-possibilidades pela duração da obra caracteriza as linhas de fuga potenciais do pensamento sobre os processos narrativos/imagéticos. A suspensão da narrativa verídica problematiza a montagem e permite conexões com o fora: nesse caso, as linhas de fuga surgem do encontro do plano de imanência com o plano de consistência, ou seja, da conformação simbólica do sujeito interpretante com o todo fílmico. O que significa dizer que o percurso do pensamento através dessas linhas de fuga pode conduzir a uma transformação da

natureza dessa multiplicidade, ou ainda, que a montagem passa a ser revista através desse ângulo.

Se o regime das imagens-tempo no documentário possibilita a emersão de devires-possibilidades e resulta em um plano de imanência das imagens-conceitos da obra, pode-se dizer que a obra é questionada por esses instantes privilegiados. A transformação propiciada pela quebra entre os dois regimes de montagem sugere uma modificação da estrutura organizacional: de um modelo arborescente a um sistema rizomático.

Por isso o pensamento, como potência que nem sempre existiu, nasce de um fora mais longínquo que qualquer mundo exterior, e, como potência que ainda não existe, afronta-se com um dentro, um impensável ou um impensado mais profundo que qualquer mundo interior. (Ibid, p. 329).

O desafio da montagem é permitir essa reflexão – de desconfiança, de questionamento da crença sobre a obra, de exposição sobre a estrutura falsificante – através da dialética de regimes narrativos/imagéticos. Não haveria diferenciação entre os dois regimes sem a dialética e a conjugação dos sistemas. O que significa dizer que não existe um regime melhor do que o outro; nesse sentido, eles são complementares, e um evidencia a existência do outro. Fica entendido, conforme Deleuze: “que sempre é possível multiplicar as passagens de um regime a outro, tanto quanto realçar suas diferenças irredutíveis” (Ibid, p. 331).

Similarmente, o sistema rizomático se apresenta como um contraponto ao modelo arborescente. Se as imagens-tempo proporcionam a irrupção do sistema rizomático, esse estará novamente ameaçado por uma re-estruturação dual entre sujeitos e objetos. Com Deleuze, verifica-se que a permanência em um sistema rizomático de pensamento é de curta duração (memória curta ou antimemória), já que as linhas de fuga modificam a natureza da multiplicidade (descaracterizando sua linha de origem).

No caso da leitura cinematográfica, o sujeito interpretante pode analisar o todo fílmico pela suspensão da narrativa verídica, questionando os regimes de montagem ou ainda reorganizando os processos narrativos/imagéticos através de um sistema rizomático de conexões. Nesse exercício analítico, a percepção de devires-

possibilidades e de componentes temáticos de prospecção e retroação se revelam platôs-conceitos que potencializam a geração de sentido da obra cinematográfica.

## Considerações finais

A prática de análise das obras cinematográfica está, constantemente, condicionada à interpretação das relações de forma e conteúdo. Geralmente ocorre nos trabalhos teóricos sobre cinema uma predileção pela descrição das cenas como forma de apoiar uma formulação teórica. Esse modelo de trabalho, chama-se, comumente, de pesquisa nível médio. Salva a sua importância para o debate teórico, pode-se entender a dificuldade de se romper com esse modelo de crítica e reflexão sobre as práticas cinematográficas.

A proposta dessa pesquisa é apontar conceitos-possibilidades que deixam de ser a simples verificação dos processos de montagem, mas que permitem outros entendimentos da leitura fílmica. O eixo orientador do trabalho é a relação dos processos narrativos/imagéticos com o própria construção do pensamento do sujeito interpretante: das possibilidades de aproximação com o tema abordado, do confronto e conformação da subjetividade mediante a obra e dos efeitos de sentido potencializados por essa exposição.

Ao montar uma rede de conhecimentos e saberes a partir do documentário *Santiago*, a pesquisa apresenta uma multiplicidade de teorias que se correlacionam e transformam as possibilidades de leitura da obra cinematográfica. As ferramentas teóricas resgatadas e desenvolvidas no decorrer da investigação criam um sistema rizomático próprio que possibilita a percepção de diferentes “níveis de apreensão” da montagem cinematográfica. Essa rede de agenciamentos conceituais caracteriza um tipo de análise fílmica que objetiva a supressão dos elementos significantes em favor do livre pensamento do sujeito interpretante.

A esse sistema de análise e reflexão dos conteúdos fílmicos, propor-se-á uma teoria de significação do cinema, ancorada nas formulações filosóficas de Paul Ricoeur e Gilles Deleuze. O mecanismo principal dessa ferramenta teórica é evidenciar a potência sígnica das obras cinematográficas através de uma dialética de compreensão e diferenciação dos dados contedúísticos.

Por essa perspectiva, a escolha do documentário *Santiago* é proposital para a elaboração dessa rede de conexões de uma teoria da significação, pois as escolhas de montagem presentes na obra permitem evidenciar o funcionamento dessa dialética,

assim como o assunto fílmico – a relação entre os dois personagens – estabelece um jogo de compreensão e diferenciação.

Através da leitura de Paul Ricoeur, verifica-se a condição do tempo (do mundo) sobre as construções de identidade e narrativa. O autor questiona a noção de identidade unitária ao considerar que essa se modifica com a passagem do tempo; formulando então uma identidade narrativa. Essa configuração do tempo sobre as relações de identidade aponta por uma relativização da unidade estanque (*idem*) para uma estruturação aberta (*ipse*) do pensamento.

A partir dessa fundamentação teórica, o autor elabora uma filosofia da compressão e do conflito das interpretações que leva em conta os processos distintos de identidade. De acordo com sua investigação filosófica, a identidade não é apenas aquela formulada pelo sujeito do conhecimento, mas está também condicionada a entendimentos exteriores. A identidade narrativa estará portanto ameaçada pelo encontro com o outro; seja esse outro um igual ou um diferente, um saber contemporâneo ou mesmo de uma outra época.

O que significa dizer que a identidade narrativa está constantemente aberta a interpretações que podem modificar a sua essência. Dir-se-á que a identidade *ipse* está sempre inacabada, tendo em vista que o tempo poderá, a qualquer momento, questionar a sua representatividade. Posto de outra forma, a identidade narrativa compreende a representação desse si-mesmo e as consequentes interpretações que se originam dela.

Nesse ponto teórico em que a compreensão da estrutura identitária abarca os diferentes níveis de interpretação, a análise de uma obra cinematográfica encontra uma interesse fundamentação conceitual. Da mesma forma que a identidade narrativa se abre para o conflito de interpretações, a leitura cinematográfica deve considerar esses outros saberes externos ao assunto fílmico: do devir narrativo, da passagem do tempo (do mundo) e das possibilidades de entendimento que o sujeito interpretante pode ter da obra.

O jogo de compreensão de uma obra cinematográfica pode ser entendido como uma relação entre uma narratividade-*idem* (da objetividade dos elementos postos) e uma narratividade-*ipse* (da condição de passagem do tempo em relação à realização da obra e das possibilidades de interpretação permanentemente modificáveis dos conteúdos fílmicos).

Se com Ricoeur a representação fílmica pode ser problematizada através do conflito das interpretações e da compreensão dos elementos narrativos, com Gilles Deleuze as possibilidades de entendimento de uma obra cinematográfica são questionadas por uma filosofia da diferença e por uma organização de pensamento em sistema de platôs, rizomas e linhas de fuga.

A filosofia do pensamento (ou da diferença) de Deleuze complementa as teorias ricoeurianas no sentido em que escalam as diferentes interpretações do objeto de estudo sem hierarquizações ou esquemas de subordinações. O sistema rizomático propõe a imanência dos elementos no mesmo plano de pensamento, somando os componentes em dimensões igualitárias.

A proposição de Deleuze é por uma combinação não-significante de elementos, formando um sistema de pensamento que se contrapõe ao modelo de representação dual do mundo. Isso significa um sistema de ruptura às dicotomias do pensamento ocidental, aquelas que julgam o mundo em valores de bem e mal e que separam sujeitos e objetos. Esse modelo de reprodução dual do mundo no pensamento – estruturado pela análise e subordinação – é, conforme o autor, análogo a imagem da árvore (genealógica) do mundo. O seu sistema, ao contrário, é grama, é rizoma; que percorre todas as direções, que não aceita um tronco de sustentação. A proposta de uma pop-análise é permitir outras formas de conhecimento, de fazer e criar o novo; através de um sistema que melhor condiz com o funcionamento do pensamento humano.

O mecanismo desse sistema é o agenciamento de linhas e platôs em fluxos materiais, sociais e semióticos, em substituição aos esquemas de sujeição e de atribuição de significados do modelo arborescente. O percurso pelo rizoma dá velocidade ao pensamento ao agregar conceitos-possibilidades e realizar conexões entre diferentes saberes. A natureza desse percurso estará sempre em modificação pelo encontro de intercessores e pela criação de novas possibilidades de pensamento. O autor atenta que o percurso pelo rizoma pode resultar em uma nova estruturação arborescente, quando da interpelação do sujeito pela representação do mundo, mas sugere que os platôs apresentam linhas de fuga para escapar a qualquer sentido organizador. Por isso, o principal aspecto do rizoma é a velocidade do pensamento. Sob esse aspecto, o sistema rizomático é uma antimemória ou uma memória curta, que se contrapõe à memória longa do modelo dual.



A diferença entre o modelo de representação dual e o sistema rizomático caracteriza também as proposições de Deleuze para os regimes de montagem cinematográfica. O autor define dois tipos de ordenação dos planos de acordo com a determinação das imagens entre a representação do movimento ou do tempo. A diferença entre um regime e outro coincide com uma percepção do autor sobre a influência que a guerra teve nos meios de representação do mundo; resultado de uma reavaliação do progresso científico e tecnológico que modificou a relação do homem com o mundo.

Ao primeiro regime, denominado de imagem-movimento, salienta-se uma concepção indireta do tempo, através da sucessão de acontecimentos que reproduzem o tempo empírico do mundo. A montagem privilegia o movimento: a ação cênica, a percepção dos personagens na diegese e, por extensão, a relação sensório-motor do espectador com a obra. O regime das imagens-movimento funda a montagem fílmica, servindo de referência para toda uma cinematografia clássica que continua a ser reproduzida pela indústria cultural.

O segundo regime de montagem definido por Deleuze corresponde a uma representação direta do tempo, portanto definida como imagem-tempo. Nesse caso, a montagem não é mais justificada pela sua relação com o tempo empírico ou com o mundo exterior. A imagem passa a ser um ato próprio de linguagem, não estando mais condicionada a um antes ou um depois narrativo; é um aprofundamento do tempo na imagem. A percepção das imagens-tempo proporciona uma conscientização do processo cinematográfico, caracterizando a ruptura da “crença” no mundo (motivo que leva Deleuze a creditar as imagens-tempo como um regime que surge no pós-guerra).

Apesar da distinção entre os dois regimes de montagem, o autor enfatiza a não-subordinação de um por outro; ou seja, não há preferência por um dos regimes quando o sentido da obra é produzido justamente pela dialética entre os processos narrativos/imagéticos. Ora, a ruptura por imagens-tempo só será potencializada entre imagens-movimento. Novamente, a soma em  $n-1$  e a composição da diferença são as características que melhor definem a filosofia de Deleuze.

A proposta de combinar as considerações filosóficas de Paul Ricoeur e Gilles Deleuze em uma teoria de significação do cinema baseada na compreensão e na diferenciação é acrescentar elementos conceituais desses autores que geralmente não aparecem alinhados às suas teorias principais. Por esse aspecto, sugere-se a ampliação

da teoria de significação na composição de um plano rizomático de dois eixos conceituais: o jogo entre a compreensão e a diferenciação não se cessa em uma análise e o percurso por essa multiplicidade teórica dá velocidade ao pensamento do sujeito interpretante.

## Referências

BORDWELL, David. **Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria**. IN: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). Teoria contemporânea do cinema – Volume I: Pós-estruturalismo e filosofia analítica. Tradução de Fernando Mascarello. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 25-70.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **Cinema 2: A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

\_\_\_\_\_. **Diferença e Repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Editora Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 1**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 4**. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 5**. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. **O que é a Filosofia?**. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

FLORES, Teresa Mendes. **Cinema e Experiência Moderna**. Coimbra: Edições MinervaCoimbra, 2007.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

PARENTE, André. **Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica**. IN: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). Teoria contemporânea do cinema – Volume I: Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 253-279.

\_\_\_\_\_. **Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

RICOEUR, Paul. **O conflito das interpretações**. Tradução de Hilton Ferreira Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

\_\_\_\_\_. **O si mesmo como um outro**. Tradução de Lucy Moreira Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa. Tomo I**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

\_\_\_\_\_. **Tempos e Narrativa. Tomo II**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

\_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa. Tomo III**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

\_\_\_\_\_. **A memória, a história e o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas, SP: Unicamp, 2007.