



**Camadas de memória em “Santiago”<sup>1</sup>**  
**Juliana Cardoso Franco<sup>2</sup>**  
**Universidade Federal do Rio de Janeiro**

**RESUMO**

Este texto<sup>3</sup> desenvolverá as noções de memória, narrativa e esquecimento presentes no filme “Santiago” (Brasil, 2007), de João Moreira Salles, um filme que traz a dinâmica da memória, sobre a qual a narrativa é encadeada. O texto tem o objetivo de estudar como a memória e a narrativa estão presentes no filme e, paralelamente, como elas se manifestam de forma geral em filmes auto-referentes, do qual “Santiago” é um dos exemplos de uma tendência da produção audiovisual contemporânea. O filme será analisado junto de algumas reflexões de estudiosos da memória, principalmente Paul Ricoeur e Harald Weirinch. Através do diálogo entre esses diferentes textos, esperamos oferecer um panorama de uma narrativa utilizada para a exploração de uma primeira pessoa que personifica o cineasta, assim como esclarecer como esta narrativa se solidifica a partir da noção de memória.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória; Auto-referência; Documentário; Subjetividade; Cinema.

**A memória e a auto-referencialidade**

Quando pensamos nas possíveis relações entre o cinema e as noções de memória, um rico exemplo para se pensar esta relação se dá com “Santiago” (Brasil, 2007), filme que apresenta um retorno do diretor João Moreira Salles a um material de filmagem de treze anos atrás, no qual sua intenção era fazer um documentário sobre o antigo mordomo de sua casa. João Moreira traz de volta essas imagens para refletir e evidenciar os motivos pelos quais ele desistiu do filme na época e logo o filme se revela uma reflexão sobre o próprio cineasta. Mais do que um filme sobre determinado personagem – Santiago ou João – ou a relação entre eles, este é um filme que expõe a dinâmica da memória.

O ato de falar sobre si denota uma relação inevitável do homem com a memória. Isso não é algo que nasceu na arte através do cinema, mas que esteve presente muito antes através da literatura, como nos mostra Harald Weinrich em “Lete - Arte e Crítica do Esquecimento”. Quando Michel Montaigne lança seus *Essais* (1580-1588), ele inaugura uma forma de narrativa na qual a primeira pessoa é essencial, instaurando um novo

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na NP Comunicação Audiovisual, do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Comunicação Social da ECO-UFRJ, na linha de “Estéticas da comunicação” email: ju.cardosof@gmail.com

<sup>3</sup> Este texto foi desenvolvido a partir da matéria “Memória e Narrativa”, ministradas por Marialva Barbosa e Ana Lúcia Enne na PPG-COM da Universidade Federal Fluminense em 2007.



terreno tanto para a literatura como para a memória: a possibilidade de construir uma narrativa mais através de uma experiência pessoal do que por uma arte do memorizar regrada ou repetitiva como as da mnemotécnica clássica. Esta nova forma de se relacionar com a memória traz revolucionárias transformações para a construção de narrativas, que no caso de Montaigne permite com que o autor expresse suas impressões pessoais no seu conhecimento sobre as coisas, mais do que nas coisas em si. De forma geral, as reflexões de Weirinch se sustentam em todo o livro através de uma contraposição entre a memória e o esquecimento, entre autores que apostavam em artes mneumônicas e outros que optavam por negá-la.

Ainda que haja muitas diferenças entre as motivações dos grandes mestres da literatura para uma negação da arte do memorizar, um ponto em comum da escrita de autores com narrativas auto-referentes é que neles o esquecimento está relacionado à suas experiências pessoais, como um alimento que não apenas nutre suas histórias, mas que também é base fundamental e primeira de suas escritas. Essa é uma marca essencial em autores como Montaigne e Marcel Proust, diferentemente de outros exemplos de esquecimento que Weirinch fornece ao longo de “Lete”<sup>4</sup>. Não é preciso ou necessário criar outros personagens que não sejam eles mesmos, pois é através de suas experiências que a criação se desenvolve. Este “relatar a si mesmo” encontra no próprio autor o sujeito que personifica e se aventura por determinados caminhos da narrativa; ele é o sujeito que se desloca. Há uma espécie de incapacidade declarada ou admitida de fugir de si para outras experiências, que traz a peculiaridade de uma narrativa auto-referente, e esta parece ser uma das razões principais para obras autobiográficas também serem um reflexo da memória.

A obra de Jean-Luc Godard – talvez o cineasta da história do cinema mais reconhecido por juntar cinema, literatura, auto-referencialidade e memória – trouxe cada vez mais a idéia de que, mais importante que estabelecer as diferenças entre as artes, seria compreender como elas poderiam ser semelhantes entre si. Poderíamos aqui apontar algumas diferenças entre a narrativa auto-referente nos terrenos da literatura e do

---

<sup>4</sup> Apesar de Montaigne e Proust permitirem uma comparação entre suas narrativas, já que ambos trabalham uma narrativa em primeira pessoa e uma memória cujo teor é auto-referente, há entre eles diferenças essenciais. Uma delas é que em Montaigne este relatar de si mesmo introduz uma narrativa em primeira pessoa na qual o homem se coloca frente a uma sociedade, enquanto em Proust este relatar se torna sobretudo um processo interior, que acontece através de um aprofundamento das experiências e dos sentidos.



cinema<sup>5</sup>, já que muitas vezes elas parecem muito próximas em sua forma por conta da utilização de aspectos em comum, como o uso da primeira pessoa ou a ênfase nas experiências pessoais e sentimentos, ou ainda, nas impressões que constroem uma narrativa descompromissada, entre outros pontos. Mas talvez Godard tenha razão, principalmente em um contexto como o atual, em que assistir a um filme cada vez mais se torna uma atividade isolada, assim como a leitura uma atividade virtual. A narrativa dos filmes auto-referentes colocam esta semelhança em jogo, num tempo de perdas de referências históricas e ênfase sobre o papel da memória. Esses filmes também indicam um hábito contemporâneo de falar sobre si mesmo em frente às telas e de como isso, ao mesmo tempo que pode ser uma tentativa de manifestar um individualidade, também apresenta a banalização de uma prática que tem como desejo principal ser particular e única, além de assegurar uma possível individualidade.

### **A escolha do filme e as camadas de memória de “Santiago”**

Mas por que escolher “Santiago” como o representante de um vasto campo de filmes que parte da exploração da subjetividade? O que esse filme traz de especial e particular em relação aos outros?

Primeiramente, a própria distribuição do filme representa uma particularidade: ao contrário da grande maioria de filmes auto-referentes, “Santiago” entrou em cartaz. Mesmo que muitos dos filmes auto-referentes sejam grande sucesso de público e crítica em festivais e mostras ao longo do mundo, eles acabam restritos a esses meios de exibição – com raras exceções<sup>6</sup> – além de possuírem terreno, é claro, na internet – como no *Youtube*, por exemplo, cuja chamada, não por acaso, é *broadcast yourself*. Deste modo, o filme passa a fazer parte da vida social e cultural de maneira mais efetiva.

---

<sup>5</sup> Uma dessas diferenças está na maneira como cada uma dessas artes é recebida pelo leitor/espectador. Na literatura, a recepção de uma narrativa pessoal é recebida individualmente, no espaço íntimo que se instaura entre o leitor e o texto. Já no cinema, esta subjetividade posta em evidência geralmente é recebida de forma evidente, ou ainda, coletiva. Mesmo que essa coletividade não seja acompanhada necessariamente de um teor social, ela está em jogo no processo de identificação cinematográfica. Uma segunda diferença é que a narrativa auto-referente, que é naturalmente próxima da memória por seu potencial reflexivo e por uma relação muitas vezes presente com o tempo, tomam corpo e se concretizam no cinema, ao contrário da literatura, em que a imagem da memória fica “em suspenso”, na imaginação do leitor. Tais diferenças podem ajudar a compreender o forte potencial de memória muitas vezes associado às obras auto-referentes no cinema.

<sup>6</sup> Dentre os filmes brasileiros, “Passaporte Húngaro”, de Sandra Kogut (2003), foi outro filme auto-referente que entrou em cartaz. Apesar de não ter entrado em cartaz, “33”, de Kiko Goifman (2003) participou de algumas exposições independentes. Dentre os internacionais, destaque para o polêmico *Tarnation* (2004), de Jonathan Caouette, que mesmo sem ser lançado no Brasil (só participou do Festival do Rio), também foi exibido em meios independentes.



Essa primeira razão abrange outra particularidade do filme: o cineasta em foco já não é um cineasta anônimo ou uma pessoa desconhecida da sociedade, como acontece na maioria dos filmes auto-referentes. João Moreira Salles é conhecido tanto por seus filmes anteriores – “Entreatos”; “Notícias de uma guerra particular” e “Nelson Freire” - como por fazer parte de uma família poderosa e rica do Rio de Janeiro. Um homem reconhecido não só por cinéfilos, mas por uma parcela da sociedade que não necessariamente acompanha o lançamento comercial de filmes brasileiros, o que evidentemente instaura uma diferença para o sujeito que fala. Mas apesar desses fatores terem contribuído para a escolha do filme, a principal razão dessa análise certamente recai no potencial de memória que o filme apresenta, sua principal força movente.

A memória está presente no filme em três camadas principais, o que faz dele um retrato ainda mais múltiplo da memória. A primeira dessas dimensões é a sua própria estrutura, que o diretor evidencia já em sua primeira fala. Estamos diante de um filme dentro do filme, ou seja, o diretor inicia seu filme contando ao espectador algumas de suas intenções há treze anos atrás, quando planejava fazer um documentário sobre o mordomo de sua casa. Passados treze anos, os momentos são diferentes, as motivações são outras. Assim, um dos eixos centrais de João será lidar com a dificuldade de trabalhar com um material documentado do qual ele já não se lembra mais das condições de sua feitura. Como trabalhar com as condições de produção e decupagem de um filme já perdido na memória? Como manuseá-lo e se relacionar com um material sobre o qual o próprio diretor já não sabe muito bem o que fazer e como interpretar?

A segunda dimensão da memória se concentra na própria figura do mordomo, que logo se mostra um homem obcecado pelas questões da memória, além de ser reconhecido por aqueles em sua volta como um homem cuja memória é prodigiosa. Estamos diante de um personagem que busca manifestar esse seu potencial em cena, como o próprio diretor encaminhará o filme. O primeiro plano que Santiago aparece já traz a personificação da memória que ele representa: uma máquina de escrever e outros objetos em primeiro-plano e um homem que fala sobre o seu passado. O filme é formado por quatro composições de plano principais e todas elas contém elementos cenográficos que sugerem o tempo marcado e “passado” que nos traz a figura e a fala de Santiago<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Essas quatro composições de quadro são: Santiago na cozinha; Santiago num quatinho ao lado da grande pilha de seus papéis; Santiago no banheiro de sua casa; Santiago apoiado em sua bengala na sala e entre as cortinas

A terceira dimensão da memória encontra-se na vida pessoal do próprio diretor, pois falar de Santiago é retomar um período de sua vida deixado para trás, o período da sua infância e adolescência, assim como a casa em que cresceu, hoje, o Instituto Moreira Salles. A antiga casa da Gávea também é o lugar que João localiza suas memórias mais íntimas; junto dos seus pais, de suas memórias de infância junto dos seus irmãos mais velhos, pois a saída daquela casa foi para todos eles o início de um rumo individual e de uma nova fase de suas vidas. Esta é a dimensão da memória mais rica do filme, pois nestes momentos o diretor fala de sua história, dos sentimentos que foram e são dele.

Desta forma, “Santiago” trata da dificuldade de lidar com o passado, e ter que lidar com esse problema de forma direta, a partir de um material que já não pertence ao cotidiano e ao presente, mas que provoca relações e sentimentos de outra natureza, entre dois diferentes tempos, entre dois diferentes personagens, que já não estão no mesmo espaço e tempo. Salles evidencia que um desses personagens é ele mesmo, a partir de uma relação que lhe é pessoal, mesmo que o problema para ele aconteça apenas no reino das imagens<sup>8</sup>. Por isso, “Santiago” é, sobretudo, um filme sobre a frustração de um homem que se dá conta de algo que não pode mais transformar e que já se perdeu, mas que mesmo assim, ainda há algo que pode ser feito. O que significa esta possibilidade?

### **O narrar e as tessituras da intriga em “Santiago”**

Por trabalhar com acontecimentos que já não estão no tempo presente, a memória sempre traz uma necessidade do relatar. Para recuperar um fato ou acontecimento e trazê-lo ao momento presente é necessário saber formular uma narrativa. Dois autores que buscaram organizar as diferentes formas deste relatar ao longo da história são Frances A. Yates e Harald Weirinch<sup>9</sup>. Yates estuda a memória através de diferentes povos da história do mundo, enquanto Weirinch constrói essa dimensão histórica através de clássicos da literatura. Eles demonstram como num primeiro momento a memória foi associada a uma “produtividade do pensamento”, que era alimentada pelo fato da escrita ainda não ter sido desenvolvida. Neste momento, o valor da memória

---

antigas. Alguns dos elementos cenográficos que João evidencia no quadro: óculos de grau, cortinas, máquina de escrever, papelada do mordomo; fotografias antigas, etc.

<sup>8</sup> Algumas críticas sobre o filme levantam que João trabalha com problemas inventados, e que na verdade ele não se preocuparia efetivamente com o Santiago.

<sup>9</sup> As obras desses autores a que nos referimos são *Lete – Arte e Crítica do Esquecimento* (Weirinch) e *L’art de mémoire* (Yates). (Vide bibliografia).



estava na capacidade do homem de guardar uma grande quantidade de informações, já que não havia uma ferramenta “gráfica” para armazená-las. Neste contexto, era importantíssimo que se desenvolvessem artes mneumônicas que capacitassem os homens de arquivar em suas mentes tamanho conhecimento. O relatar era oral, o que provocava a necessidade de uma memória como uma técnica mental e oral. Conforme a escrita foi se integrando ao cotidiano dos homens – primeiro de forma escrita, e no século XVI de forma impressa - a memória sofre transformações e perde seu caráter técnico, para se estabelecer como uma arte da narrativa, do saber contar uma história a partir da ênfase em determinados pontos, aqueles mais particulares para o seu narrador.

Em “Santiago” o narrar é fundamental. O filme traz a narrativa de forma evidente, pois além de apresentar um personagem-narrador, este personagem é o próprio cineasta, o que provoca um destaque ainda maior da palavra narrada, já que ela não é apenas a voz de um personagem inserida na narrativa, mas de um personagem que fala de si. Geralmente, a figura do narrador em um filme é uma ferramenta que evidencia o caráter de “contar histórias” da narrativa, o que instaura uma relação diversa do espectador com o tempo presente da obra. Sem nos aprofundar em teorias sobre o narrador cinematográfico, pode-se dizer que a narração no cinema desencadeia um efeito duplo: o de nos afastar da história contada, pois já não são palavras que os personagens na tela trocam entre eles; e, por outro lado, há uma aproximação entre os personagens e o espectador, pois este fica a par de informações que só se direcionam a ele, como se alguma intimidade se estabelecesse neste momento entre o espectador e o filme. Como a narração de “Santiago” traz mais a face do diretor-personagem do que a de um personagem comum, esse efeito de intimidade assume um território ainda maior, enquanto o efeito de distanciamento, enfraquece-se. Quando o diretor desloca a ação de um personagem fictício para outro que possui uma identidade em um “mundo real” e que é o próprio cineasta, uma brecha se abre na relação entre espectador e filme.

A narração de “Santiago” também é uma narração fria, deslocada, quase primitiva, provocando um incômodo no espectador, o que nos faz intuir que não estamos diante de um narrador profissional. Conforme o filme se desenrola, percebemos que a voz do diretor está presente através de duas diferentes vozes, a do som direto – a voz gravada no filme de 1992 e que dirige Santiago – e através da voz grave do narrador, que nos relata de forma bastante formal as impressões sobre o material bruto e sobre cada



imagem. Só nos créditos finais, Salles deixa claro que a voz de narração é de seu irmão Fernando. Por que ele opta por uma outra voz para esta narração em primeira pessoa? Talvez porque João queira construir um discurso indireto sobre o seu material de investigação, mesmo que faça uso da narração em primeira pessoa. Esta parece ser mais uma maneira do demarcar a distância que o cineasta busca estabelecer entre ele e Santiago. Não lhe é suficiente que esta distância se faça presente apenas na composição dos planos de suas entrevistas com Santiago, sempre distante no quadro<sup>10</sup>, ou através de suas perguntas ríspidas e por vezes irritantes, mas é preciso sublinhar esta distância na narrativa do presente atual.

Ao localizar a voz do narrador em seu irmão, João faz-nos recordar da noção de “tessitura da intriga” de Aristóteles, cuja obra é um estudo do quão as narrativas são repletas de formas e ritmos complexos. Influenciado por Aristóteles, Paul Ricouer vai em busca da compreensão das estruturas poéticas em “Tempo e Narrativa”, a partir de diferentes pares de conceitos (como as “células melódicas” *mimese-muthus*) que são instâncias-chave para a operação da atividade produtora que caracteriza uma narrativa, equilibrando as consonâncias e dissonâncias entre mundo e narrativa, entre enredo e representação. O mesmo acontece em *Santiago*: João começa o seu filme estabelecendo as diferenças entre duas diferentes formas de construção de uma narrativa: a que ele faria em 1992 e a do filme atual. Em alguns pontos, esses dois momentos se confundem e se tornam quase indiscerníveis. Ao provocar esta confusão na mente do espectador, o diretor evidencia quão múltipla pode ser uma mesma narrativa, mesmo que parta de um mesmo material bruto<sup>11</sup>.

### **Memórias: manipulação e imaginação em “Santiago”**

“Santiago” traz como um de suas discussões principais a reflexão sobre a “memória manipulada”, como a discutiu autores como Ricouer. O problema da manipulação encontra-se tanto no material bruto de 1992 - principalmente através da direção da atuação do mordomo - como no resultado final de 2007. Um momento que exemplifica muito bem a posição do cineasta em relação à memória como manipulação é a cena em que ele analisa diferentes *takes* (tomadas) que fez da piscina de sua antiga casa, e observa que uma folha cai em um mesmo lugar nos três *takes* seguintes, o que faz com

---

<sup>10</sup> Para enfatizar esta distância, João insere objetos em primeiro plano, pois isso provoca a possibilidade do diretor trabalhar com camadas de profundidade de campo, “alongando” o plano.

<sup>11</sup> Isso também explica a caracterização que a imprensa deu ao filme: “um filme inacabado de João Moreira Salles”.



que ele questione os limites de sua manipulação sobre cada imagem. João também se interroga se os elementos de cena já estavam presentes no quadro ou se foram por ele inseridos para compor melhor o enquadramento. Portanto, “Santiago” é um filme em que o diretor recupera um material do passado e faz de sua obra final uma expressão do questionamento envolvido neste processo. Mas o mais interessante é que João não apenas questiona a sua obra, a sua individualidade, mas traz uma reflexão sobre o próprio cinema, principalmente em relação ao cinema classificado como “documental”. O que, afinal, “documentamos”?

João faz com que esse questionamento se torne uma profunda reflexão sobre a manipulação da imagem, que é, ao lado da memória, o principal tema do seu filme. Na verdade, interferência e memória andam juntas em “Santiago”, pois o filme trata das questões envolvidas no trabalho com um material já distante no tempo, ou seja, no qual a interferência já não pode ser medida. O objetivo não é simplesmente o de refletir sobre a interferência do autor na imagem, mas desenvolver como esta interferência se torna um enigma conforme o tempo passa a ser um componente desta relação. Neste sentido, os pensamentos de João em relação à manipulação de documentos e de imagens traz um diferencial em relação a outros filmes auto-referentes, pois muitos deles criam uma relação com a memória que é desenvolvida apenas no campo da imaginação e da possibilidade de reinvenção sobre essas imagens.

A relação justa que há entre manipulação e reinvenção no filme instaura um interessante diálogo entre essas duas instâncias; paralelamente, os pensamentos de Ricouer a respeito da manipulação de uma memória ajuda a compreender a relação entre essas duas formas de memória. Entre as suas três categorias para os usos e abusos da memória - impedida, manipulada e determinada<sup>12</sup> - a que mais nos interessa é a que o autor identifica como a de nível prático, ou seja, a memória manipulada, já que ela se refere à estrutura e ao engendramento de uma narrativa. Ricouer demonstra como a relação entre memória e identidade é essencial a este modo de uso da memória e isso permite compreender como e porque “Santiago” se concentra mais numa memória reinventada do que nos problemas referentes a sua manipulação.

---

<sup>12</sup> Essas categorias estão presentes no capítulo “A memória exercida: uso e abuso” em *La mémoire, l’histoire, L’oubli*, de Paul Ricouer. (Vide bibliografia)



Ricouer enfatiza como a noção de identidade é essencial a uma narrativa, pois é através das construções identitárias que os personagens de uma história têm o seu percurso traçado e muito comumente o uso e o abuso de suas narrativas se dão a partir de uma fragilidade em torno da identidade. A partir da aproximação que há entre a memória e a imaginação, muitas vezes as narrativas que se constroem em torno dos sujeitos são equivocadas. Por isso, o problema da memória manipulada muitas vezes é construído em terrenos de fragilidade de identidades, o que provoca um abuso da memória, como segue abaixo nas palavras do próprio Ricouer:

O centro do problema é a mobilização da memória a serviço de uma busca, de um requerimento ou de uma reivindicação da identidade. (...) É na problemática da identidade que se deve buscar a causa da fragilidade da memória manipulada. Essa fragilidade se incorpora ao sentido cognitivo que surge da proximidade entre a memória e a imaginação, e encontra nessa proximidade seu incentivo e seu coadjuvante. (RICOUER, 2000, pg.111)

Ricouer identifica três razões para a noção de identidade ser alvo de tanta fragilidade e, por isso, permitir com facilidade a manipulação de uma narrativa: a dificuldade da noção de identidade ao longo do tempo (“o que é ser si mesmo ao logo do tempo?”); o confronto com o outro, geralmente percebido como uma ameaça; e, confundindo-se com a segunda razão, o que o autor chama de “herança da violência fundadora”, que é uma espécie de conscientização de que em qualquer relação há os dominantes e os dominados. É interessante notar como “Santiago” também desenvolve a fragilidade da identidade nos três caminhos que Ricouer indica, e isso reflete como o filme comporta mais uma noção de memória como reinvenção do que uma memória como manipulação ou um filme sobre a identidade do cineasta. Um dos poemas do mordomo demonstra esta primeira fragilidade, que se dá em torno da dificuldade da noção de identidade ao longo do tempo. Entre os poemas que Santiago escrevia sobre si mesmo, João destaca um cujo título é *Lento ma non troppo*; sobre ele, o próprio João nos diz: “para Santiago, o tempo da vida era lento, mas não suficientemente lento”. Sempre permeada pela vida, pela morte e pelas transformações, a memória de Santiago não parece preocupada em produzir identidade. Sobre a segunda fragilidade apontada por Ricouer – a alteridade – João anula a ameaça do outro na medida em que evidencia a própria ameaça, já que nos apresenta o personagem de toda a sua carreira de documentarista que mais demonstrou como ele pode ser um péssimo diretor. Mas a fragilidade de identidade que *Santiago* traz mais estampada é a terceira indicada por Ricouer, representada pela consciência de que a construção de identidades envolve uma parte dominante e uma parte dominada ao



longo do processo. Assim, João nos concede intermináveis momentos de sua relação de poder e, por vezes, de humilhação sobre o seu entrevistado.

Ao partir exatamente dessa manipulação e da fragilidade da identidade e da imagem, João parece retirar de questão o objetivo de construção de uma identidade, que para Ricouer são o que sustentam uma memória manipulada. Deste modo, “Santiago” sai em busca de uma memória que se dá sobre a reinvenção. As histórias das trinta mil páginas de Santiago sobre dinastias estão muito mais próximas da literatura do que de uma abordagem historiográfica. Por isso, João admite a intervenção na imagem como um fato com o qual é necessário lidar ao trabalhar com documentos e narrativas. Como este é um fato, e não exatamente um problema, João pode passar do questionamento a essas imagens para uma relação de ressignificação com elas. Nesse novo terreno, os dois longos plano das danças das mãos de Santiago, assim como da dança do mordomo acompanhado por suas castanholas e por uma música clássica, adquirem um outro espaço na narrativa. Santiago dá sentido à sua vida e à vida dos seus amados ou odiados dinastas através de sua fantasia e imaginação.

O sujeito que se investiga e se faz foco do seu próprio trabalho em filmes auto-referentes acaba por permitir e estimular uma subjetividade imaginadora em relação às imagens de sua história. Entre Santiago e suas narrativas sobre a aristocracia, há um ponto em comum, que indica como um homem tão culto optou permanecer toda a sua vida na casa dos Moreira Salles. De algum modo, ele poderia concretizar a invenção e a fantasia que incorpora em suas histórias naquela casa, uma fantasia por ser um nobre, numa casa que via como um palácio e como uma possibilidade de viver com o luxo de um mundo pelo qual se atraía. Apesar de todos os esforços de João com a problemática da manipulação, é assim que ela se transforma em invenção, em imaginação. Uma memória facilmente se torna a outra em filmes de personagens<sup>13</sup> porque parecem encontrar aí um local para a manifestação de suas subjetividades.

Por isso também Paul Ricouer sugere o deslocamento da questão “o que lembrar?” para o “como se lembrar?”, assim como para “quem se lembra” quando trata da relação entre memória e imaginação. Ricouer busca sinalizar quais devem ser os eixos principais do

---

<sup>13</sup> Os chamados filmes de personagens são obras no campo do documentário que partem da investigação de sujeitos como matéria-prima de seus filmes.



entendimento quando se fala da memória no campo da reinvenção. A forma como se lembra e quem tem o ato da lembrança tornam-se mais relevantes do que o fato em si, que parece desprovido de toda a sua legitimidade. Em “Santiago” já não importa como o filme de fato foi filmado, mas muito mais os questionamentos que Salles aponta, assim como o fato de que é ele quem aponta tais reflexões.

Ricouer também recupera a diferenciação de Aristóteles entre as palavras gregas *mneme* e *anamnesis* como o início de uma diferenciação entre a memória de uma evocação simples e a memória que é fruto de um movimento de busca da lembrança, movimento este que geralmente é repleto de aventuras. A partir desta recuperação de Aristóteles, Ricouer abre o caminho para a distinção entre uma memória cuja recordação é passiva e involuntária, e uma memória ativa, na qual o homem se lança em sua busca. Nesse caminho enigmático, o campo do “como lembrar” e do “quem lembra” realmente se tornam instâncias chaves do processo de reinvenção, inscrito no “poder buscar” da anamnese. Neste sentido, lembrar é um ato reflexivo, assim como “Santiago” faz questão de usar esta reflexividade como sua maior potência. O filme faz o espectador se questionar sobre a natureza da ação de lembrar. Lembrar é receber uma imagem do passado ou conceber uma nova e potente imagem? No caso de “Santiago” lembrar de si mesmo é lembrar do outro, assim como o outro também é aquele que lembra.

Portanto, a temática dominante em “Santiago” está localizada nas estruturas de sentimentos envolvidas no processo da memória, e não exatamente numa problemática da fragmentação ou da identidade, como algumas críticas sobre o filme sugeriram. Apesar de cada um dos seus personagens possuírem vida própria (apenas Santiago aparece, mas certamente João é o segundo personagem do filme), “Santiago” sublinha como a memória é um exercício de partilhamento no mundo, no qual “eu é um outro”, como escreveu o poeta Arthur Rimbaud. Por isso, tanto “Santiago” como outros filmes cujo teor é autobiográfico alimentam-se desta dualidade e criam um terreno em que a discussão sobre se a memória é coletiva ou individual já não faz tanto sentido. Como diz Ricouer, eles evidenciam como a memória é, sobretudo, partilhada.

### **Arte e Mundo – Esquecimentos e Tríplice Mímese em “Santiago”**

Uma grande preocupação de Harald Weirinch em *Lete* foi criar a história do esquecimento a partir da literatura. O autor também se preocupa em trazer o seu estudo



para a contemporaneidade, num tempo em que a quantidade de informações e conhecimentos torna-se um dos maiores desafios do sujeito e de instituições contemporâneas. Depois de navegar através de diferentes épocas e de grandes obras literárias, Weirinch finalmente chega à atualidade, que abarca do século XX – de Boll a Borges – à incontrolável rede de informações e conhecimentos dos dias de hoje. Para dar conta desta quantidade de informações, se antes o esquecimento era tomado como uma atividade saudável e benéfica ao homem como defendeu Friedrich Nietzsche, hoje ele passa a ser uma das mais fundamentais necessidades do homem. O autor cita dicas e métodos dos cientistas mais renomeados da contemporaneidade, que têm no esquecimento e na pouca bagagem teórica que carregam um exercício de renovação que lhes é fundamental: o de esquecer e o de se renovar. Mas, além disso, o mais interessante é que Weirinch traz um questionamento vital às ciências humanas e às artes: quando se lida com homens, e não com exatamente com a ciência, o que podemos ou devemos esquecer? E quando falamos de arte?

Essas são perguntas sem respostas diretas em *Lete*, embora Weirinch evidencie muito bem uma complexidade que faz parte das ciências humanas, com a infinita rede de pensamentos e relações possíveis desta área do conhecimento, em que selecionar o que lembrar e o que esquecer é uma atividade delicada e, por vezes, intuitiva. Neste meio, a arte possui justamente o papel de ultrapassar as contradições entre a arte do lembrar e a arte do esquecer. Deste modo, as artes permitiriam uma relação entre memória e imaginação que lhes garante um espaço em que as contradições entre o real e a ficção, ou entre a memória e o esquecimento convivam juntas, talvez num terreno com menos questionamentos, mas nunca com menos sofrimento. Assim como Paul Ricoeur parece indicar, “*Santiago*” mostra como a representação do mundo é impossível. Expressar-se é necessário; ou ainda, inevitável.

Essa impossibilidade de retratar a vida ou o mundo real também é o que faz Ricoeur buscar, a partir de Santo Agostinho e Aristóteles, o conceito de “Tríplice Mimese”, conceito formulado para complementar uma falta que o autor sente nestes dois filósofos que lhe são tão caros<sup>14</sup>. Além da mimese I – representada pelo mundo – e da mimese II

---

<sup>14</sup> De forma resumida, o nome composto da Tríplice-Mimese traz em cada uma de suas duas palavras as contribuições de Santo Agostinho e Aristóteles para o pensamento de Paul Ricoeur em tona da memória. A noção de “Tríplice Presente” para a percepção do tempo como uma noção de duração justifica a primeira palavra. O segundo nome traz a contribuição de Aristóteles e de sua tessitura da intriga como uma investigação sobre a forma da narrativa, na qual a mimese se torna uma lei que rege diferentes narrativas.



– o reino do “como se” - Ricouer complementa essa relação de forma essencial quando insere o retorno da narrativa ao mundo, ou seja, o leitor e a sua relação com o texto. Uma das principais preocupações da obra e vida de Ricouer parece ter sido demonstrar que, apesar da relação entre as três mimeses ser circular, este círculo não seria vicioso<sup>15</sup>. “Santiago” demonstra de forma concreta esse círculo cheio de vida e dinamismo que há entre arte e vida, pois as fronteiras entre João e Santiago, assim como entre as versões de 1992 e de 2007, são esparsas e ativas. Mesmo passando de forma rápida por conceitos que o autor formula com tanto cuidado e interesse em “Tempo e Narrativa”, uma de suas declarações traz tanto o significado de cada uma dessas mimeses como a circularidade ativa que há entre elas. Com a reflexão sobre esta circularidade, Ricouer pretende diminuir a grande distância entre o mundo “concreto” da mimese I, da ação interpretante da mimese III, ou seja, o autor sublinha como nosso contato com uma obra de arte ou qualquer outro texto se constrói numa relação dinâmica entre estas três instâncias: mundo “real”, narrativa e leitura ou recepção de um texto, em que todos encontram-se imbricados. Como se vê pelo fragmento abaixo, a tríplice mimese é uma tradução da simultaneidade que há entre textos e vida:

Se não se recusa o problema da fusão de horizontes do texto e do leitor, ou da interseção entre o mundo do texto e o mundo do leitor, é preciso encontrar no próprio funcionamento da linguagem poética o meio de transpor o abismo aberto entre os dois mundos. (...) O conceito de horizonte e de mundo não concerne só às referências descritivas, mas também às referências não-descritivas, as da dicção poética. Retomando uma declaração anterior, diria que, para mim, o mundo é o conjunto das referências abertas por todos os tipos de textos descritivos ou poéticos que li, interpretei e amei. Compreender esses textos é intercalar entre os predicados de nossa situação todos os significados que, de um simples ambiente, fazem um mundo. É, com efeito, às obras de ficção que devemos, em grande parte a ampliação de nosso horizonte de existência. Longe de só produzir imagens enfraquecidas da realidade, “sombras” como o quer o tratamento platônico da *eikon* na ordem da pintura ou da escrita, as obras de ficção só pintam a realidade aumentado-a com todos os significados que elas próprias devem às suas virtudes de abreviação, de saturação e de culminação, espantosamente ilustradas pela tessitura da intriga. (RICOUER, 1994, pgs.122-123)

Para fazer este trabalho, assisti a “Santiago” no cinema três vezes. Nas duas últimas vezes, optei por assisti-lo na casa em que Santiago trabalhou por trinta anos e na qual João nasceu e cresceu durante outros, o Instituto Moreira Salles, onde o filme se passa. Se cito este episódio aqui, é porque acredito que ele reflete a terceira mimese da qual fala Ricouer<sup>16</sup>, já que o meu contato com “Santiago” teve em minha vontade de assisti-

---

<sup>15</sup> Paul Ricouer desenvolve este argumento em “Tempo e Narrativa”, pg 112. (vide bibliografia)

<sup>16</sup> Aqui faço uso da mesma estrutura frasal que João em *Santiago*, quando ele explica o porquê da sua inserção de um fragmento do filme “A roda da fortuna” em seu filme.



lo no local em que foi feito uma possibilidade de me relacionar com o filme de uma nova forma, particular. De certo modo, era uma tentativa de juntar o meu mundo, o “como se” e o “tempo do agir e do padecer”. No entanto, o mais irônico e rico da experiência de assistir “Santiago” no IMS foi sentir algo óbvio e simples: mesmo que eu tenha as minhas memórias do Instituto Moreira Salles (poucas em relação as de João, mas tão importantes quanto, já que elas são de outra natureza) compreendo e me emociono quando o diretor me tira do “jogo” e diz que a memória de Santiago e da casa da Gávea é dele e de seus irmãos. Meu lugar no mundo é outro, minha memória e percepção partem do meu mundo real, ainda que o reino do “como se” tenha sido construído por João Moreira Salles.

Como lembrou Weirinch, a arte se faz presente como um caminho intermediário, entre a ciência – que quase tudo pode esquecer, porque o conhecimento é “atualizado”- e as humanas, onde tudo parece ser possível. Enquanto isso, “Santiago” é um filme que se localiza nas bordas da ficção<sup>17</sup>. Se o caminho da arte é intermediário, é porque essa memória e o seu conhecimento devem ser sacrificados de alguma forma e precisam passar por este instigante caminho. Quando “Santiago” leva um questionamento à arte do documentar e da memória relacionada a esse documentar, assim como à uma reflexão sobre o próprio cinema, ele coloca em evidência a pergunta que talvez seja a principal ao se fazer um filme, ou então, ao lidar com a memória: por que fazer um filme? Por que fazer uma história? Por que recuperar uma memória? Saber responder a essas perguntas talvez não seja o principal nesse processo, mas, sobretudo, o ato de se questionar e discorrer sobre isso.

“Santiago” não traz respostas diretas, mas indica algumas delas. Uma se reflete na inserção do musical filme “A roda da fortuna” (The Band Wagon, de Vincente Minnelli, 1953), um dos filmes prediletos do mordomo. Nesse momento em que o próprio cinema vira memória e citação, a inserção não é apenas um apelo à ficção para a representação de sonhos e amores de “Santiago”, mas o que importa é o que ela representa para o diretor. A cena em que Cyd Charisse e Fred Astaire passam, sem perceber, ao passo de dança, está no filme por conta dos momentos da vida de João pelos quais ele passou sem que ele se desse conta da transformação que representariam. Deste modo, fazer um filme sobre Santiago e as lembranças de uma fase de sua vida, representa uma tentativa

---

<sup>17</sup> Expressão retirada do título de um dos capítulos de “Entre-imagens”, de Raymond Bellour. (Ver bibliografia).



do diretor de tomar consciência de transformações que se dão no tempo, e que muitas vezes se formam e ganham significados pelo ato de construção de uma narrativa.

“Santiago” também evidencia como a arte de recuperar determinado material deve ser um ato de generosidade e respeito perante o que recuperamos e para quem este material se destinará. Assim como João evidencia as personagens que Dante Alighieri salvou do esquecimento na “Divina Comédia”, o diretor enfatiza o fato dele só saber da existência de todos aqueles dinastas por causa dos escritos de Santiago. Santiago deixou em suas mãos não apenas histórias sentimentais sobre dinastias e reis e algumas horas de material filmado, mas sua angústia sobre o que fazer com suas pesquisas e histórias, angústia essa que acompanha muitos de nós.

Em sua tentativa de fazer uma história do esquecimento, Harald Weirinch parte de um desafio a Umberto Eco sobre a possibilidade de se fazer essa história. Como é possível fazer uma história do esquecimento, sem que essa história não seja a da memória? “Santiago” também é uma obra que se equilibra em cima deste objetivo. Talvez daí venha a principal força movente do cineasta, pois a sua principal preocupação é destacar ao longo do filme os motivos que o fizeram deixar “Santiago” por tanto tempo esquecido. Por isso, essa opção não deve vir à tona sem a admissão de sua decepção com o seu próprio filme e sua função como diretor e homem, pois trazer o que estava distante no passado é se deparar com as surpresas das lembranças. Memória repleta de sentimentos, revelações e decepções. Essa é a memória que “Santiago” e outros filmes auto-referentes nos revelam.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. São Paulo: Papirus Editora, 1997.

RICOUER, Paul. **La mémoire, l’histoire, L’oubli**. Paris: Seuil, 2000.

\_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papirus, 1994.

WEIRINCH, Harald. **Lete: Arte e Crítica do Esquecimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

YATES, Frances A. **The art of memory**. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1966.