

COM QUANTOS VERBOS SE FAZ UMA PESQUISA?

Simone Zanon Moschen
Cláudia Bechara Fröhlich
Luciano Bedin da Costa
[organizadores]



ABRAPSO EDITORA

COM QUANTOS VERBOS SE FAZ UMA PESQUISA?

Simone Zanon Moschen
Cláudia Bechara Fröhlich
Luciano Bedin da Costa
(organizadoras)



ABRAPSO EDITORA



ABRAPSO

Associação Brasileira de Psicologia Social

A Associação Brasileira de Psicologia Social (ABRAPSO) é uma entidade civil, autônoma e sem fins econômicos que reúne e organiza pessoas dedicadas ao estudo, ensino, investigação e aplicação da Psicologia a partir de um ponto de vista social no Brasil. Desde a sua criação, no ano de 1980, a ABRAPSO busca ensinar a integração da Psicologia Social com outros campos, incentivar e apoiar o desenvolvimento de ações no campo sociocomunitário, bem como garantir o compromisso ético-político de profissionais, investigadores, especialistas e estudantes da área com as populações submetidas a desigualdades e explorações sociais e econômicas, em condição de opressão ou violência de qualquer ordem, contribuindo para a transformação da sociedade brasileira no sentido da justiça e da igualdade.

Todos os anos a ABRAPSO realiza encontros regionais ou nacionais dedicados a mobilizar e estimular a dialogia acerca da Psicologia Social. O seu compromisso com a sistematização e difusão de saberes se expressam por intermédio da publicação de literatura especializada pela ABRAPSO Editora e pela Revista Psicologia & Sociedade.

Site: <http://www.abrapso.org.br/>

Diretoria Nacional da Abrapso – Biênio 2022-2023

Presidente: Hildeberto Vieira Martins

Primeira Secretária: Lia Vainer Schucman

Segundo Secretário: Samir Perez Mortada

Primeira Tesoureira: Adriana Eiko Matsumoto

Segundo Tesoureiro: Alexandre Bárbara Soares

Diretora de Comunicação: Lílian Caroline Urnau

Diretora de Relações Externas: Céu Silva Cavalcanti

Editora Geral
Andrea Vieira Zanella

Editora Executiva
Ana Lídia Brizola

Conselho Editorial
Ana Maria Jacó-Vilela – UERJ
Andrea Vieira Zanella - UFSC
Benedito Medrado-Dantas - UFPE
Conceição Nogueira – Universidade do Minho - Portugal
Francisco Portugal – UFRJ
Lupicínio Íñiguez-Rueda – UAB - Espanha
Maria Lívia do Nascimento - UFF
Pedrinho Guareschi – UFRGS
Peter Spink – FGV

Capa, projeto gráfico e diagramação
Fábio Brüggemann - estúdioemprelo@gmail.com

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Com quantos verbos se faz uma pesquisa [livro eletrônico] / organização Simone Zanon Moschen, Claudia Bechara Frohlich, Luciano Bedin da Costa. -- 1. ed. -- Florianópolis, SC : ABRAPSO Editora, 2023.
PDF

Bibliografia.
ISBN 978-65-88473-24-5

1. Psicanálise 2. Psicologia 3. Psicologia social
4. Psicologia - Pesquisa I. Moschen, Simone Zanon.
II. Frohlich, Claudia Bechara. III. Costa, Luciano Bedin da.

23-169000

CDD-150.72

Índices para catálogo sistemático:

1. Psicologia : Pesquisa 150.72

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129



A Editora da ABRAPSO adota a licença da Creative Commons CC BY:
Atribuição-NãoComercial-SemDerivados - CC BY-NC-ND:
Esta licença é a mais restritiva das seis licenças principais, permitindo que os outros façam o download de suas obras e compartilhem-nas desde que deem crédito a você, não as alterem ou façam uso comercial delas.
Acesse as licenças: <http://creativecommons.org/licenses/>

Documentar... *Só depois* Santiago e a fórmula do (des)encontro

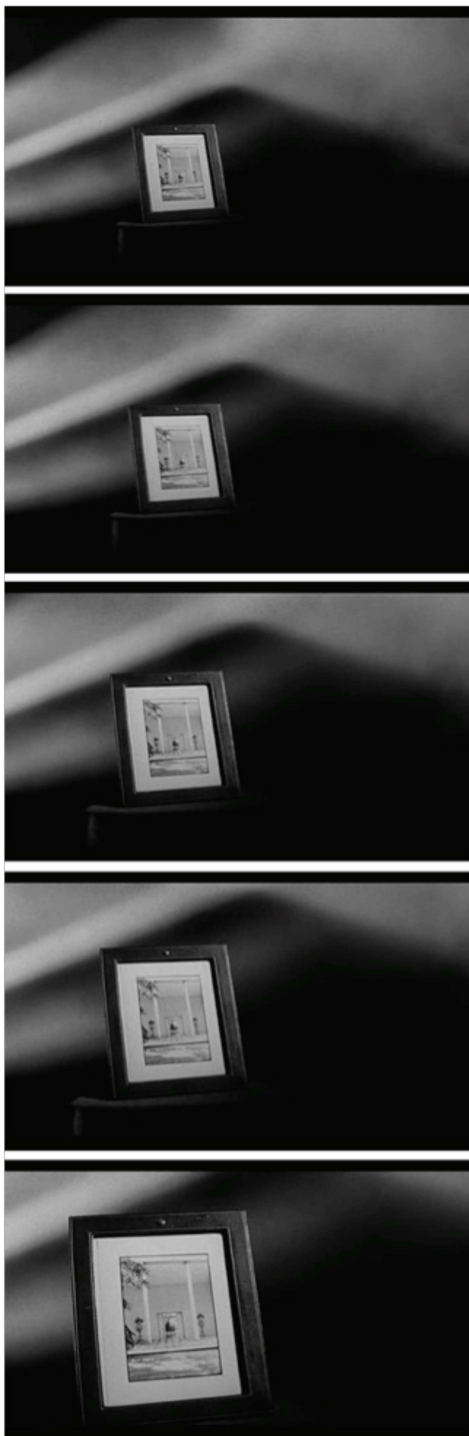
Janniny G. Kierniew

Patrícia Balestrin

Simone Moschen

escrever a memória

o tempo escorre
são anos
o papel registra
são vidas
a imagem conversa
memória de pessoas anônimas
objetos na gaveta
histórias da queda
de dinastias
outra vez
a casa em silêncio
nada perdura e
tudo fica.



Assistir ao documentário *Santiago*, de João Moreira Salles (2007), é sempre uma experiência imersiva. Como quando embarcamos em uma aventura sabendo o destino, mas sem ter a clara proporção dos acontecimentos que transformarão a vida. Se, por um lado, a todo instante

o diretor vai revelando o passo a passo, quadro a quadro da construção do filme, colocando-nos diretamente na *mise-en-scène* arranjada com cuidado para mostrar seu artifício, por outro, o especial trato com cada palavra dita, escrita e mostrada na tela revela o cuidado com uma certa escuta do sensível, que é singelamente costurada com a memória dos anos do próprio diretor – já então perdidos. Ouvimos um chamado para habitar uma zona de sensibilidade, convite feito por quem se abre para tocar o real através da ficção – e vice-versa.

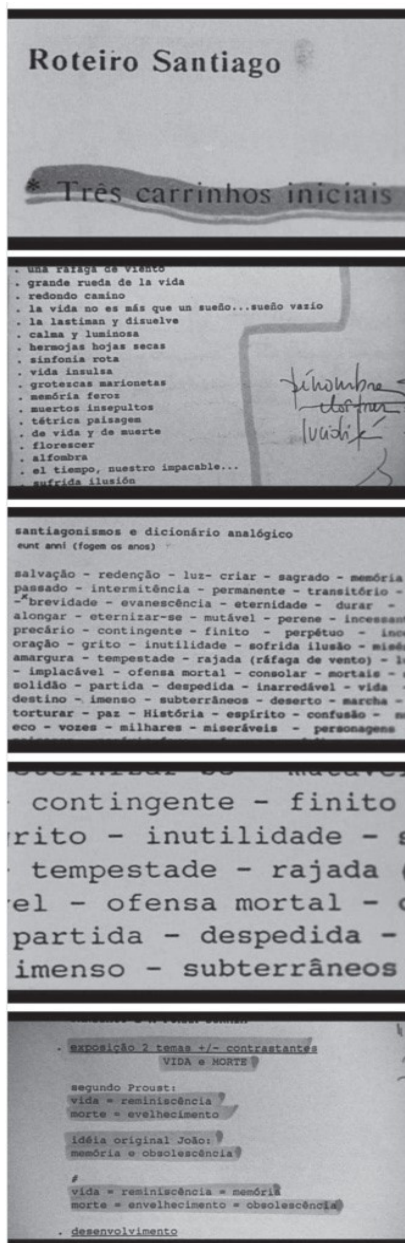
Já perdemos as contas de quantas vezes assistimos ao documentário de Moreira Salles. Seja nas salas de aula ou nos encontros do NUPPEC-Eixo 2,¹ o filme tem nos ajudado a pensar um percurso de trabalho que considera o tempo, a escuta e o sensível na transmissão e no registro das pesquisas e das in(ter)venções que sustentamos. É como se ele nos conduzisse a uma certa zona que mobilizamos através da pesquisa e nos permitisse, de algum modo, nomear nuances do método que orienta nosso trânsito, tanto pelo campo experiencial quanto pelo trabalho de decantar deste campo a formalização de um conhecimento transmissível. De alguma maneira, toda vez que nos colocamos a pensar a documentação de uma determinada experiência, ou que nos alçamos na direção da proposição de um trabalho na/com a cultura, voltamos ao filme

1 O Núcleo de Pesquisa em Psicanálise Educação e Cultura é formado por três eixos. Nesse texto, trata-se do Eixo Psicanálise, Educação e Cultura, que é coordenado por Cláudia Bechara Fröhlich, Luciano da Costa Bedin e Simone Moschen. Página do NUPPEC na internet: <https://www.ufrgs.br/nuppec>.

Santiago. Parece-nos que ali no filme há uma pista sobre uma forma de documentar, sobre um tipo de alquimia com a qual todo pesquisador eventualmente se depara: como olhar para os arquivos, analisar os documentos e narrar uma história?

Ainda que a memória nos passe a perna e não saibamos bem ao certo como fomos apresentadas a *Santiago*, recolhemos os rastros de sua insistência toda vez que nos perguntamos sobre a transmissão de nosso método de trabalho. Na constelação que nos guia, o que aprendemos com o filme e com o trabalho dos documentaristas constitui uma estrela viva e brilhante: uma coordenada de destaque, um ponto luminoso na carta celeste. Talvez a coragem com que o documentarista retorna sobre seus arquivos, e a transparência com que compartilha o enigma de sua impossibilidade de constituir uma primeira montagem, inspire-nos quando o que está em causa é produzir uma narrativa do percurso de pesquisa capaz de evidenciar o ponto de impossibilidade – a castração – que acompanha e movimenta a construção de um argumento, quando este se quer cernido pela ética psicanalítica.

João Moreira Salles, ao se voltar, treze anos depois, para o material filmado junto ao mordomo que trabalhou por muitos anos para sua família, percebe que a sua primeira tentativa de montagem carregava consigo um elemento, um enigma, que lhe impossibilitava a montagem. Com certo descompromisso e liberdade, na companhia do seu parceiro e amigo, o montador Eduardo Escorel, nomeia o documentário com o subtítulo: “uma reflexão sobre o material bruto”. Essa volta a mais sobre



o material bruto, em um tempo *só depois*, faz com que haja na dilatação do tempo uma retroação da memória sobre as imagens, criando um distanciamento possível para que o enigma seja nomeado e a história seja narrada. Desse movimento surge um filme que não esconde suas entranhas, que evidencia seus mecanismos, que compartilha as idas e vindas da construção do pensamento que dá sustentação ao documentário – um filme que carrega consigo a reflexão sobre a arte de documentar; uma espécie de tratado sobre o método. Desejamos, retomando o trabalho de João Moreira Salles, compartilhar algumas linhas de pensamento sobre a singularidade com que conjugamos, no NUPPEC

– Eixo 2, o verbo *documentar*, quando este movimentava o fazer pesquisa-in(ter)venção na universidade e na cidade.

O registro do filme

Santiago é um filme que, ao se inscrever no gênero documentário, também o discute, imprimindo uma torção naquilo que caracteriza esse gênero em sua origem: um filme de caráter informativo. Em um texto chamado “A dificuldade do documentário” (2005), João Moreira Salles, ao refletir sobre a na-

tureza do documentário, aponta que o gênero mudou muito com a passagem dos anos. Na parte que lhe cabe nessa história, interessa-lhe, com seus filmes, produzir uma experiência, no sentido de não apenas apresentar um personagem e dizer quem ele é – “eu falo sobre ele” –, mas de introduzir modos de narrar que contém uma história *com* o outro: “eu e ele falamos de nós para vocês” (Salles, 2005, p. 8). Essa posição transforma o filme em uma narrativa de um determinado encontro. Em uma passagem muito breve desse mesmo texto, Salles ainda diz que há nos últimos tempos vários documentários que tentam narrar modos de encontro, ou seja, “são filmes sobre o encontro” (Salles, 2005, p. 10), não sobre um personagem ou um lugar que informa o espectador sobre um assunto, mas filmes que testemunham a relação estabelecida entre as pessoas e as coisas.

Uma outra marca desse trabalho de Moreira Salles é a presença, em seu próprio filme, de uma reflexão sobre os meandros de seu processo de criação. Se há algum caráter instrutivo, especialmente nesse filme, talvez seja o de nos ensinar a transformar, a produzir aberturas no gênero documental, inserindo o documentarista na *mise-en-scène* do filme. Isto é, não se abstendo de mostrar que naquilo que se filma está sempre em jogo um recorte que só poderia ser construído pelo realizador,² que diz de um encontro único do diretor com seu personagem.

2 Em 2004, João Moreira Salles lançou *Entreatos*, filme que acompanha integralmente a campanha de Lula para a Presidência da República, em 2002. Nesse documentário, em várias cenas o diretor escolhe filmar o câmara filmando ou o set em que aquela captação aconteceu, evidenciando que se trata de um ponto de vista, de um recorte da realidade que está sendo apresentada.

E, nesse sentido, o diretor torna-se, também, personagem do filme. Moreira Salles, na esteira da escola Eduardo Coutinho, propõe escutar a diferença e permanecer nela, embarcando nas dificuldades que o filme coloca e mostrando suas falhas, erros e acertos. Entrar no filme revelando sua dinâmica, complexificando as relações sem montar uma armadura artificial, abordando aspectos do singular, por vezes de si mesmo, que se tornam universais à medida que vamos entrando em cada cena e acompanhando cada memória da vida sendo narrada no laço com tantas outras vidas, tantas outras memórias.

Tal como em *Edifício Master* (2001) e *Últimas conversas* (2015), entre outros filmes de seu mestre e amigo, Moreira Salles busca contar histórias anônimas, de sujeitos comuns no mais banal do cotidiano, sujeitos que poderiam ser qualquer um de nós. É como se recolocasse a história de vida de uma pessoa que, até então, seria conhecida somente pelas pessoas mais próximas, familiares, amigos, patrões e colegas, destacando dessa história traços que, ainda que singulares, alcançam certa impessoalidade – não dizem respeito há esta ou aquela vida transformada em personagem do filme, mas podem dizer respeito a muitas vidas desde que sejam olhadas de perto e com certo vagar. Essa operação, que ao radicalizar o singular alcança o impessoal, acaba abrindo um espaço para que cada um de nós se veja representado naquela história e também passe a poder se contar através dela.

Diante da câmera de Moreira Salles, Santiago performatiza, dança, narra histórias, rememora e interpreta a si mesmo.

Nas intervenções feitas pelo diretor e sua assistente, percebemos que foi realizada uma pesquisa anterior à filmagem. Eles têm consigo informações sobre acontecimentos da vida do mordomo, sobre suas memórias desde a infância. Santiago é instigado a contar várias vezes as mesmas histórias para que se produza, talvez, a melhor teatralidade ou a melhor representação do seu personagem. Ao mesmo tempo, há uma provocação, uma espécie de jogo de vaivém para que sejam, quem sabe, surpreendidos pelo inesperado. É nesse jogo que encontramos um dos pontos de contato com o cinema documental de Coutinho, já que aquilo que é filmado não é passível de repetição. A cena, sem ensaio, captada no calor da hora, no instante do acontecimento. Um lindo registro disso que encontra seus sentidos no instante de seu acontecer, sem a antecipação fechada em um enredo enrijecido, está na cena final de *Últimas conversas*. Nela, a menina Luíza, ao receber pela mão de Coutinho a indicação do caminho para sair da sala ao final do encontro, transforma essa indicação em um gesto fraterno (Souza, 2021): encosta/bate sua mão na dele e provoca seu encantamento, deslocando seu lugar de enunciação – parece-lhe, naquele momento, que seu filme seria bem mais interessante se em vez de entrevistar jovens tivesse entrevistado crianças.

Habitar o (des)encontro

João Moreira Salles, logo no primeiro plano do filme, leva-nos para dentro de um retrato. A câmera vai se aproximando em um movimento muito lento, pouco a pouco

conduzindo o nosso olhar como se fosse uma espécie de dança, uma valsa de compasso vagaroso, no ritmo da melodia de uma música clássica, que ajuda a suspender ainda mais a rapidez. O diretor nos transporta diretamente para dentro daquela moldura e ficamos completamente imersos em uma casa vazia. Esse movimento prolongado da câmera parece abrir as portas da memória, colocando-nos diante da imagem do passado do diretor através de um retrato que guarda consigo a potência de fisgar toda a nostalgia de um outro tempo. A voz em *off*, que entra na sequência dessa imagem, fala de um caminho, detalhes das escolhas que compuseram a moldura do filme:

Há 13 anos, quando fiz essas imagens, pensava que o filme começaria assim: primeiro uma música dolente, não essa que só conheci mais tarde, mas algo parecido; depois, um movimento lento em direção há três fotografias. A primeira delas, mostrando a entrada de uma casa muito grande, a casa em que eu cresci. A segunda, de um quarto, o meu quarto, que eu dividia com meu irmão, Pedro. A terceira fotografia, de uma cadeira solitária na varanda. Quando foi feita, a casa já estava vazia. A última pessoa a morar nela, minha mãe, havia ido embora cinco anos antes. Durante muitos anos a casa ficou abandonada e foi assim que eu a filmei. (Salles)

A casa abandonada, mas completamente habitada. Uma arquitetura imóvel que sobreviveu à passagem dos anos, mas que se deixa existir pelas histórias das vidas que estiveram ali. É esse o primeiro horizonte ao qual somos apresentados. Um convite para coabitar, junto com a família de João Moreira Salles e, especialmente, com o mordomo, Santiago. É ele quem



parece dar substância às paredes ao abrir seu arquivo pessoal de histórias de outras épocas.

Antes de chegarmos ao personagem Santiago, há outro elemento importante, revelado nesse plano inicial do filme, uma estrutura narrativa que se fará presente até o fim do documentário: o uso que Moreira Salles faz do verbo *pensar*, no pretérito imperfeito, “pensava”. De alguma maneira, esse modo de articular o tempo verbal na narrativa mostra que o projeto inicial para o filme, ou melhor, aquilo que era para ser, o que ele havia pensado, acabou não sendo; mas, ao mesmo tempo, esse projeto seguiu pulsando, vivo, insistindo e existindo no filme. Foi

também dessa forma que ele localizou a música que comporia a trilha sonora inicial: não era para ser exatamente aquela, mas, por fim, decidiu colocá-la para tocar.

Estamos diante de uma espécie de jogo formal desencadeado pelo uso dos tempos, um vaivém entre o que era para ser e o que é, que faz com que o espectador participe dos caminhos e descaminhos das escolhas que estão na base da edificação do documentário. Esse jogo evidencia, especialmente, os vacilos, as lacunas e os descaminhos – uma espécie de convite para entrar na cozinha do filme e não somente degustar de um prato servido. João Moreira Salles compartilha seu pensamento se fazendo e refazendo, sendo interrompido, revisado, reformulado. Mostra o que poderia ser mais não foi: *pensava* que iria começar o filme de uma maneira; passam-se, então, treze anos e ele repensa, sem deixar de começar da mesma maneira que pensava em iniciar há treze anos atrás, ainda que, paradoxalmente, inicie de outra forma.

O diretor revela seu não saber, coloca em dúvida o pensamento, faz uma questão, anuncia o equívoco de uma ideia que está sempre disposta e disponível para mudar conforme as contingências da vida. É como se ele nos incitasse a diferentes dimensões da construção de um documentário, que, longe de serem antagônicas, exibem o processo, um método de trabalho: ao revelar as suas escolhas ele revela também a densa maquinaria calculada do filme, com as suas engrenagens, peças oleosas, engenhocas subterrâneas e parafusos frouxos, mostrando exatamente o que havia sido planejado, mas não se

realizou, ainda que se materialize para o espectador enquanto processo.

Em contraste com essa estrutura formal milimetricamente arquitetada para nos conduzir a uma forma de trabalho, há, em paralelo, a pulsação de uma dimensão sensível do filme que coloca o espectador em contato frontal com os afetos e as sensações de memórias singulares, de uma intimidade familiar que é exposta de uma maneira aparentemente tão simples que toca a qualquer um que assiste. Temos um filme que testemunha a construção de uma forma de contar, que compartilha um método de pensamento do qual faz parte a exposição dos problemas, dos erros, dos caminhos e descaminhos do percurso das ideias, na mesma medida em que compartilha a ficcionalização de uma história tramada com os fios da sensibilidade e dos afetos.

Além da revelação do processo de montagem do pensamento que dá lugar ao filme, há um ponto decisivo que faz desse documentário um território precioso para dar imagem aos procedimentos que estão em causa quando nos empenhamos em uma pesquisa psicanalítica na universidade. A fórmula anunciada no início do filme, ressaltada pelo pretérito imperfeito, só é possível porque leva em consideração as diversas camadas que o uso dos tempos comporta; entre elas, a suspensão temporal. Não é só pela lenta exposição dos planos de sequência ou pelo vagaroso texto narrado em *off* que um tempo suspenso ou às vezes distendido se explicita. Há ainda a passagem dos anos, especificamente treze anos, tempo neces-

sário para que o enigma da impossibilidade de montagem do filme tivesse sido curado,³ ganhando a consistência necessária à sua nomeação. Foi no *só depois* dos efeitos produzidos pelo processo de duração temporal e do que dele foi decantado que o filme pôde ser montado.

Quando Sigmund Freud propõe a noção de inconsciente, ele localiza, com ela, uma miríade de temporalidades, esgarçando as fronteiras do que uma lógica linear poderia trazer como possibilidade na produção de sentido. Em sua proposição, o inconsciente terá sua faceta atemporal e o trabalho da memória responderá, muitas vezes, ao operar do *a posteriori*, ou *só depois* (Nachträglichkeit). E é justo do atravessamento dessas camadas temporais que se faz *Santiago* – nele somos levados pelo ir e vir das memórias do diretor e do personagem, que se misturam em um tempo impossível de capturar. João Moreira Salles revisita as imagens que produziu e no *só depois* descobre nelas o que antes não (ha)via. Como indicou Jacques Lacan (1945/1998, p. 197), avançando nessa mesma direção, ao pensar o tempo como retroação, como resignificação, no filme “o depois se fazia de antecâmara para que o antes pudesse tomar seu lugar”.

Nesse ponto, pensamos, valeria excursionarmos por Freud para dele recolher alguns elementos sobre o operar temporal imposto pelo inconsciente e sua incidência sobre as condições de um registro – de pesquisa.

3 Como verbo transitivo direto, “curar” carrega consigo, também, os sentidos de “secar ao fumeiro ou ao sol; branquear ao sol”. Cura-se o queijo, por exemplo.

Tempos freudianos

No famoso texto de 1895, “*Projeto para uma psicologia científica*”, Freud se ocupou, dentre outras questões, do funcionamento da memória. Intrigado pela presença compulsiva nos quadros de histeria de algumas ideias cujo conteúdo não lhe parecia justificar sua insistência, Freud se lançou, sustentado em uma pequena vinheta clínica, na proposição de um ordenamento da causalidade psíquica em que está implicada uma temporalidade singular.

Vale retomarmos o caminho feito pelo psicanalista e, talvez, pensarmos que ele, de algum modo, estava também às voltas com documentar o encontro que teve com a jovem Emma, uma adolescente que lhe havia chegado por conta de um mal-estar que lhe impedia de circular sozinha, especialmente de entrar nas lojas sozinha. Ao ser indagada pelo que poderia ocasionar tal inibição, a jovem se lembra de uma cena passada aos seus doze anos: ao entrar numa loja para comprar algo, foi surpreendida por dois vendedores que riram de sua roupa; ela, por sua vez, saiu correndo, não sem antes perceber que se sentira interessada por um desses homens. Ao ouvir Emma, Freud, não atribuindo a esse episódio a força necessária para ocasionar tamanha inibição, insiste para que siga compartilhando o que mais associa à sua inibição. A moça lembra, então, de uma outra cena, transcorrida quando ela tinha cerca de oito anos. Sua memória lhe traz o fato de que esteve em uma confeitaria para comprar doces duas vezes. Na

primeira vez, o proprietário da confeitaria tocou em seu corpo, na altura de seus genitais, por cima da roupa, o que, para sua surpresa, não a impediu de voltar uma segunda vez:

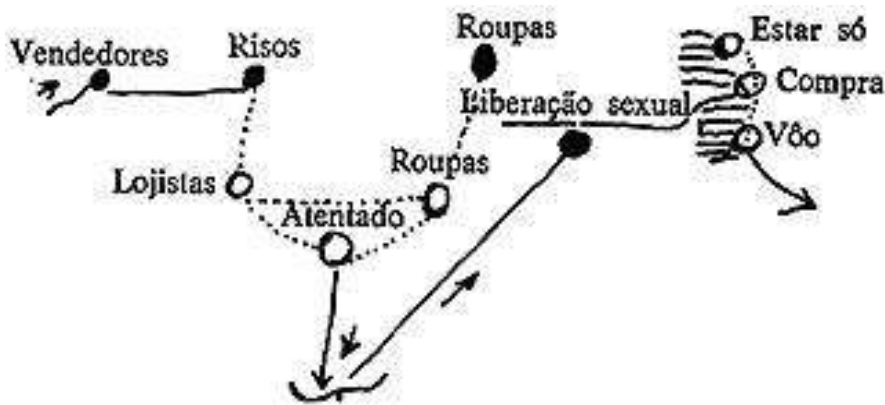
Agora, recrimina-se por ter ido a segunda vez, como se com isso tivesse querido provocar a investida. ... compreendemos a Cena I (vendedores) combinando-a com a Cena II (proprietário da confeitaria). Basta estabelecer um vínculo associativo entre ambas. Ela própria indicou que o vínculo é estabelecido pelo riso. (Freud, 1895/1974, p. 369)

Podemos localizar neste artigo seminal de Freud elaborações teóricas que permanecerão operativas ao longo de toda a sua obra. Embora ainda aposte na factualidade do acontecimento traumático, o texto já aponta em duas direções extremamente importantes. Primeiro, faz recair o acento sobre as lembranças. Diz Freud:

temos aqui um caso em que uma lembrança desperta um afeto que não pôde suscitar quando ocorreu como experiência, porque nesse entre-tempo, as mudanças [trazidas] pela puberdade tornaram possível uma compreensão diferente do que era lembrado. ... Constatamos invariavelmente que se recalcam lembranças que só se tornaram traumáticas *por ação retardada*. (Freud, 1895/1974, p. 371)

O que nos interessa aqui é a precocidade com que uma temporalidade em retroação aparece em Freud, abrindo espaço à produção de um novo sentido para o acontecido – no caso, um sentido traumático. Mesmo que mais tarde os “Três ensaios sobre a sexualidade infantil” joguem por terra a hipótese de uma sexualidade que se vê despertada somente na puberdade, há algo que dessa proposição permanece: a retro-

ação, o *a posteriori* como tempo operativo da memória. Nesse ponto do texto, Freud, é instigado a produzir uma imagem na tentativa de transmitir o que deseja compartilhar:



Nesse esquema em que Freud tenta articular o emaranhado das associações de Emma, a cadeia associativa converge para o que Freud denominou de “atentado” – o confeitiro que passa a mão no corpo de Emma, sobre a sua roupa. Desse traço de memória, desse significante, “atentado”, parte uma seta que ruma em direção à parte inferior do esquema, para o lugar onde estariam as memórias mais distantes do presente, para além da Cena II, para além do “atentado”. Neste lugar encontramos um vazio onde não consta nenhum traço de memória, nenhum significante. É “deste lugar vazio que parte outra seta que vai incidir sobre a descarga sexual, ponto que a repetição faz aparecer retroativamente. Essa excitação sexual, que não pode aparecer da primeira vez, está lá ‘só depois’, tornada real pela repetição significante inconsciente” (Garcia-Roza, 2001, p. 195). Pensamos ser este um ponto primoroso, pois, mesmo em um momento em que Freud está muito interessado em construir uma teoria da causalidade psíquica; mesmo em um

momento em que quer elaborar um argumento consistente que permita estabelecer as ligações entre um sintoma – a presença compulsiva de uma ideia – e algumas lembranças de onde emanaria uma intensidade psíquica capaz de fornecer às ideias sintomáticas seu caráter compulsivo; mesmo aí Freud não aponta para *um* ponto de origem localizável. Uma causa única e inarticulável. Ele não propõe algo como um ponto inicial a partir do qual emergiria toda a significação. Nesse lugar, para onde converge o trabalho associativo da memória, encontramos um vazio, um silêncio. E, mais intrigante ainda, é desse vazio que algo emerge. Algo que tem a potência de conferir, por ação retardada, ou seja, num *a posteriori*, um novo sentido a uma cena recente. Reconhecemos, em Freud, o enunciado de Lacan (1974/1993, p. 11) em *Televisão*: “digo sempre a verdade: não toda, porque dizê-la toda não se consegue. Dizê-la toda é impossível, materialmente: faltam as palavras. É justamente por esse impossível que a verdade provém do real.” Talvez possamos estabelecer uma relação entre esse vazio, situado no esquema por Freud, e o lugar dado por Lacan ao real. É desse real que a verdade provém e se articula como ficção. Como repetirá Lacan: “a verdade tem estrutura de ficção”. Mas sigamos um pouco mais com Freud, antes de reencontrarmos Santiago.

Pensemos agora sobre uma estrutura de memória com a qual não raro nos encontramos – talvez até a tenhamos conosco. Freud chega a ela por meio da pesquisa de dois médicos que lhe eram contemporâneos. Estes fizeram o inventário de recor-

dações perguntando aos seus entrevistados de quando datavam suas primeiras memórias e quais eram elas. A essas perguntas, muitos dos entrevistados responderam narrando uma cena em que se enxergavam como criança tal qual um observador externo os veria. Nas cenas, a posição de quem as relata é duplicada; é ao mesmo tempo a do observado e a do observador. Sobre a insistência dessa estrutura das recordações compartilhadas, Freud propõe: lembranças dessa ordem podem “ser tomadas como prova de que a impressão original foi elaborada” (Freud, 1899/1974, p. 286) e constituem o que a psicanálise denominou “lembranças encobridoras”, ou seja, rememorações submetidas ao trabalho do inconsciente. Esse é um dos caminhos que levará a psicanálise a “questionar se temos mesmo alguma lembrança proveniente de nossa infância” (1974, p. 286) e a propor que os traços deixados pela vida, os rastros de que se compõe nossa memória, ao serem “acessados” no presente, são rearranjados de acordo com o que compõe e localiza a posição de enunciação do sujeito na atualidade, assumindo configurações e sentidos que são efeitos daquilo que lhe sucedeu temporalmente. Nossa memória é editada por um montador – inconsciente – que articula seus fragmentos e elabora um enredo endereçado ao Outro. Desse processo resulta um texto ficcional em que o original figura como perdido. Se levamos a sério os efeitos que o *a posteriori* pode inserir numa lógica causal – não somente da causalidade psíquica –, temos que admitir que a origem, o passado, está, a cada passo, sendo inventado, criado através dos trilhamentos de memória que nos são possíveis de empreender

ao atravessarmos, a cada vez, a narrativa de nossa vida. Que consequências podemos tirar dessa impossibilidade do originário e de seus efeitos sobre a causalidade quando estamos envolvidos com a sustentação da pesquisa psicanalítica na universidade? O que mais Santiago pode nos ensinar sobre isso? Tentemos nos aproximar um pouco mais dele.

Escutar o tempo do mundo

há três milênios
os fenícios tocam
castanholas
som seco som oco
som seco som oco
som seco som oco
gritam as castanholas
na mão
do homem solitário

Santiago é um peculiar e encantador sujeito que foi mordomo da família Moreira Salles por mais de trinta anos. Argentino, teve origem numa família modesta. Aos 20 anos, começou a trabalhar no serviço diplomático em vários países, aprendeu inúmeras línguas e teve a chance de ir a muitos lugares como funcionário de diferentes e distintas famílias. Quando trabalhava em uma festa, conheceu Walter Moreira Salles, pai de João e na época diplomata, e foi convidado por ele para vir trabalhar em sua casa, no Brasil. Na ocasião, Santiago estabeleceu uma única condição para o trabalho na casa dos Moreiras Salles: a existência de uma biblioteca na casa e a possibilidade de acessá-la.



Em suas horas vagas, durante décadas, Santiago dedicou-se à tarefa de guardar histórias de uma eclética “aristocracia universal”, esforçando-se para resguardar do esquecimento vidas de outros tempos. Um arquivo em que compilou material de vidas anônimas e não anônimas; um trabalho que resultou em trinta mil páginas datilografadas em uma máquina de escrever Remington. As folhas eram organizadas por ordem cronológica em maços

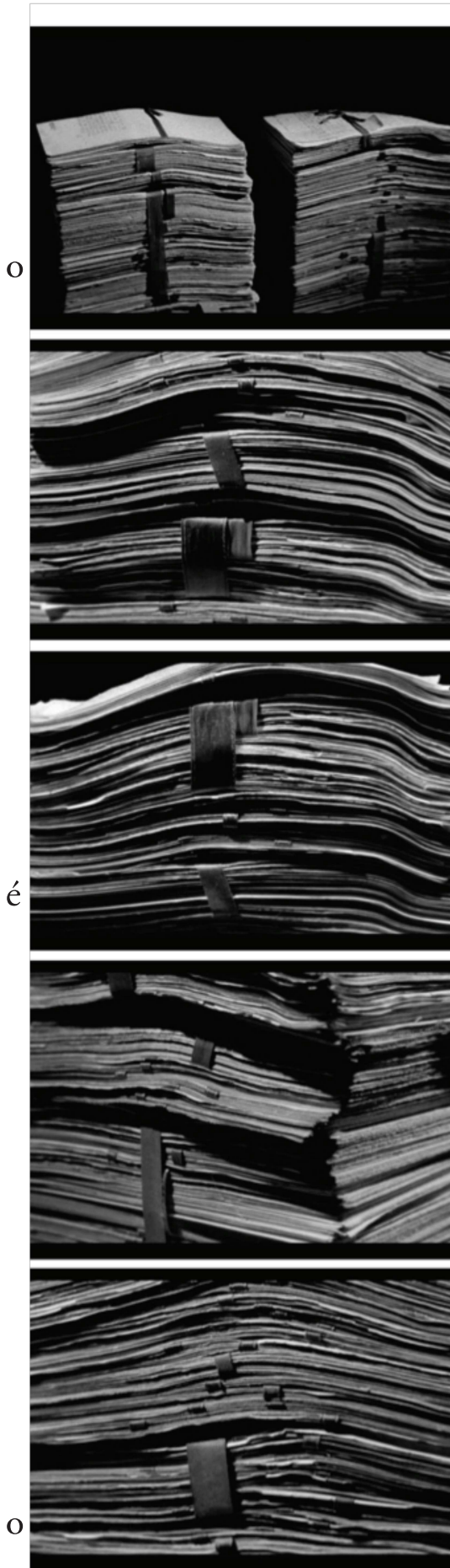
amarrados com uma fita vermelha que ele mandava vir de Paris. Essas histórias, essas vidas, eram suas companhias. Ele costumava conversar com esses personagens em seus dias de folga; com eles passeava por dentro de seu apartamento localizado no Leblon, lugar de onde raramente saía.

O filme de João Moreira Salles compartilha a surpresa do encontro com o imenso arquivo de Santiago, com seus amigos íntimos, e ao fazê-lo dobra-se sobre si mesmo dando contorno à pergunta latejante de documentários em cuja linhagem seu filme se inscreve: como registrar uma história a partir de um encontro, das memórias de uma vida?

Como referimos, em meados dos anos 1990, João Moreira Salles, que teve sua infância acompanhada pelos cuidados de Santiago, resolve então escrever um roteiro e filmar um documentário sobre ele. São muitas horas de filmagens e centenas de imagens captadas. Moreira Salles monta seu próprio arquivo a partir daquilo que achou interessante registrar. Porém, como o próprio cineasta comenta, na época estava colocada uma distância enorme entre ele, o documentarista, e Santiago, o documentado, entre diretor e personagem, entre patrão e empregado. Distância que só se revelou treze anos mais tarde, no “só depois” de uma nova tentativa de montagem.

Na época em que fez as filmagens, Moreira Salles não conseguiu montar o documentário e disse não saber ao certo por quê. Parecia não gostar do que havia filmado e achava a história desinteressante, sem conseguir encontrar uma forma adequada para transmitir a narrativa daquelas imagens. Por conta disso, decidiu manter seus arquivos na condição que lhes é própria: arquivados. Manteve-se distante das imagens por anos, afastando-se da ideia original que o fez filmar.

Jacques Derrida (2001) lembra, em seu célebre texto *Mal de arquivo*, que todo arquivo é feito também para ser esquecido e, por isso, traz em si uma certa condição de dupla face. O arquivo é um lugar tecido em meio ao furor do acúmulo e da conservação dos rastros, uma resposta ao horror da perda. Podemos dizer que o arquivo, na condição de fracasso que lhe é inerente – não é possível reter tudo, documentar tudo –, acaba por relativizar o objeto que guarda, na medida em que as la-



o
é

cunas e as brechas que lhe são próprias conferem a ele um caráter inacabado; terreno fértil para que o pensamento, discurso teórico ou o evento histórico se abram na possibilidade daquilo que poderia ter sido e não foi.

Passam-se treze anos de latência entre a captação das primeiras imagens e uma nova tentativa de montagem quando Moreira Salles decide dar uma volta a mais sobre o material bruto. É nesse retorno que possível perceber que não era só Santiago que estava sendo filmado, mas também as memórias do diretor e as de sua família apareciam articuladas com as memórias do mordomo. O que o documentarista percebe, ao olhar para o arquivo, é que as histórias narradas por Santiago e a forma como ele conduziu a entrevista com antigo mordomo revelam nu-

ances tanto da figura do cineasta quanto de seu personagem. Ambos dividem a cena, contam uma história, falam de memórias distintas e compartilhadas e, nesse encontro, fazem ver a posição que habitam um diante do outro. É nesse *só depois* que vai se revelando a Salles o que o fez deixar, arquivar (ou recalcar), o filme por tanto tempo; o que funcionou como resistência à sua montagem. O encontro entre o cineasta e o mordomo era, ainda, tecido por um laço urdido em um distanciamento intransponível; nunca deixou de se tratar de um encontro entre o patrão e o empregado. Podemos levantar a hipótese de que esse era o enigma do filme; aquilo que funcionou como resistência incontornável em sua primeira tentativa de montagem; aquilo que serviu de fio condutor da montagem possível, em 2007. Verdadeiro traço do caso, diríamos nós psicanalistas: ponto de articulação em que uma transferência se ergue e passa a comandar as posições discursivas naquele encontro. É nesse ponto de articulação que encontramos também um ponto cego (Viganò, 1999); ponto que importa evidenciar e cuja visibilização coincide com a própria resolução da resistência que impedia dar sequência à ficcionalização da vida – o que pudemos ver operar na montagem de Santiago, poderíamos dizer, sem um excessivo esforço, opera também na escuta psicanalítica e na escrita da pesquisa que toma a psicanálise como seu eixo condutor.

Encontrar o (in)esperado do método

nobreza da Ethiopia convida para a mesa
a nobreza da Patagônia.

tudo se mistura
calor e frio
dizem que o almoço dura mais de 100 anos.
no Brasil, Antipapas
a nobreza da Bulgária
falam da história eclesiástica em
466 páginas.
é assim.

o trabalho de Santiago
não era apenas mecânico
diz o homem com a câmera na mão.
à medida que anota, faz observações:
amores e ódios
em papel sem pauta

Da Lucrecia
grande mulher
bondosa, prudente e devota
apego diferente
sobra ternura

Dos famosos miseráveis
súcias de assassinos
o bando da família,
resta o governo
desde sempre,
um Estado.

Santiago anotava histórias e compunha memórias de diferentes famílias e dinastias do mundo, formando um imenso arquivo de eventos históricos. Quando Moreira Salles encontrou-se com esses papéis, devidamente compilados em grandes blocos amarrados por uma fita vermelha, percebeu que as anotações datavam de mais de cinquenta anos de tra-



balho de pesquisa e esforço de síntese. Santiago catalogava, classificava e escrevia pequenos pensamentos sobre cada evento histórico que julgava ser interessante. Havia repertórios sobre tribos universais humanas e desumanas, como relata Moreira Salles, formadas por seus chefes e nobrezas pagãs. Árvores genealógicas de famílias inteiras que contavam como as relações das nobrezas mundiais disputaram e conquistaram o poder. Juntamente com os relatos históricos, Santiago fazia anotações em cada fragmento da pesquisa, adendos de memórias e considerações sobre alguma ideia que lhe ocorria ou algum fato que lhe agradava ou desagradava sobre o assunto. Moreira Salles conta que em uma mesma ficha desse arquivo

era possível encontrar o recenseamento de uma longa linha-gem, ao mesmo tempo que, no rodapé, lia-se, por exemplo, a anotação: “ao longo deste trabalho, a cidade do Rio de Janeiro passou, de Distrito Federal, a estado da Guanabara, e depois, à capital do estado do Rio de Janeiro. Santiago produziu uma espécie de grande arquivo, tal como a “Biblioteca de Babel” de Jorge Luis Borges (2015), onde estavam compiladas anotações de vários tempos, registros de vários acontecimentos que as muitas histórias do mundo atravessaram; nesse arquivo tudo podia estar em relação com tudo. Os registros históricos conversavam com seus próprios pensamentos e anotações; encontros escritos articulando narrativas que aparentemente não tinham nada em comum, mas que, juntas, formavam um caldo inesperado.

O arquivo de Santiago parece revelar um homem interessado em dar lugar a um passado íntimo e distante, algo que queria amalgamado à sua própria vida. Para processar esse trabalho, Santiago se desgarrava da temporalidade convencional e cronológica para estabelecer uma outra relação com as coisas do mundo; e ao fazê-lo, produz um arquivo que, ao nutrir uma impaciência absoluta pelo registro da história, mostra, na mesma medida, um desejo de memória.

Ao acompanhar Santiago em seu desejo de memória, o filme de Moreira Salles coloca questões sobre as diferentes camadas que compõem um registro. Estamos diante de um documentário que se ergue a partir do encontro com Santiago e suas memórias que são também, em parte, as memórias



do diretor. Há muitas camadas de tempo operando na maquinaria da montagem do filme – e na produção de sentido que dela redundam. Há as memórias de Santiago; há seus arquivos que contam histórias de tempos memoráveis produzidos ao longo de mais de cinquenta anos; há a primeira captação das imagens; há, treze anos após a produção das imagens iniciais, um trabalho de montagem. Muitos tempos entrelaçando-se, desrespeitando a linearidade dos calendários, sendo cosidos pelo fio revelado pelo segredo do filme – o documentarista divide com

Santiago o lugar de documentado pelo filme.

O literário e o documentário

Em *Literatura não é documento*, livro que é resultado da dissertação de mestrado da poeta brasileira Ana Cristina Cesar (1980), temos um pequeno compilado que reflete algumas aproximações e distanciamentos entre história, literatura e o gênero documentário, especialmente documentários brasileiros filmados em determinado período da história do nosso país; momento em que o interesse, por vezes, dirigia-se a produções filmicas de cunho informativo e pedagógico. Nessa obra, encontramos sete depoimentos sobre literatura e documentário, com trechos narrados por diferentes autores, escritores e pro-

fessores. Um desses depoimentos é o de Heloísa Buarque de Holanda, registrado em 10 de junho de 1978. Nele ela nos fala, brevemente, sobre a proposta de filmagem dos documentários de Joaquim Cardozo e Raul Bopp, contando-nos que a proposta desses filmes surgiu como atividade prática de sala de aula, para explorar o ensino de literatura na universidade, em que os alunos deveriam fazer experimentações com a imagem que falassem sobre uma personalidade ou um escritor não tão conhecido no circuito cultural e literário brasileiro: “o objetivo era retratar autores vivos que não fossem muito conhecidos” (Cesar, 1980, p. 65).

A partir da retomada dessa prática, em que os alunos se aventuravam na construção de um documentário buscando formas de registrar um personagem e, em alguma medida, construindo-o, a entrevistada afirma que também os filmes podem se apresentar como “exercícios literários”. Ela localiza essa prática, junto aos estudantes, como um trabalho de registro de uma experiência, de documentação de encontros entre pessoas: o filme registra um encontro entre sujeitos, de modo que *esse encontro pode ser, por si só, literário*.

O literário rasga o informativo para abrir no registro um espaço para o ficcional. Na sua lembrança, quando seus jovens alunos procuraram Joaquim Cardozo, no Rio de Janeiro, para fazer um registro fílmico de elementos da sua vida e sua obra, em vez de um discurso histórico e informativo sobre o autor, captaram um encontro inesperado de “um bando de alunos da Faculdade de Letras” com um “velho autor que é

sábio e que já está no fim da vida e que estava muito solitário e que de repente se vê cercado de gente querendo saber” (Cesar, 1980, p. 66). O que decantou desse encontro “foi a experiência daquele momento, uma convivência, uma coisa quentinha com todas as mitificações e mistificações que toda relação desse tipo tem”, pois “é filmável a cara do autor, a casa do autor, mas o autor não imprime no negativo” (Cesar, 1980, p. 66). Joaquim Cardozo se relacionou com os alunos como se fosse um feiticeiro, dizendo absurdos sem parar, fantasiando coisas e dizendo mentiras que ele começou a inventar, “fundiu muito a cuca dos alunos que ficaram apaixonadíssimos”.

‘O autor não imprime no negativo’. A frase que nos salta aos olhos desse emocionante relato que Heloísa Buarque de Holanda comenta, lembrando o encontro dos estudantes com Joaquim Cardozo, configura algo que, pensamos, não passou despercebido por Moreira Salles quando revisitou, treze anos depois, seus arquivos. Na proposta dos documentários que consideram a experiência do encontro, há um certo intangível que diz respeito ao momento único entre o realizador/entrevistador e sujeito filmado/entrevistado. Quando se trata de registrar uma vida, não há como emular um encontro ou imprimir algo que seja meramente dissimulado. A imagem captura algo que se passa no instante, em uma conversa despreziosa, em memórias puxadas de arquivos longínquos, um encontro que gera, muitas vezes, algo do inesperado, do inusitado, uma faísca no tempo que só pode ser significada no *só depois*: “você finge que não está se registrando quando você

faz um filme *comme il faut*. Você finge que você está voltando para aquele objeto, para explicar aquele objeto. É mentira, porque ao fazer isso *você está se registrando* ainda mais” (Cesar, 1980, p. 66, grifo nosso).

João Moreira Salles só alcançou ver, treze anos depois, que não poderia remexer nos arquivos ou falar sobre o Santiago sem examinar – e falar – de sua relação *com* Santiago; sem se colocar em causa na própria montagem do documentário. O cineasta notou que algo aconteceu no encontro entre eles que não poderia ser escondido ou negado, era preciso dar a ver o que se passou na cena – o que não pode ser impresso no negativo. Deixar-se localizar naquilo que ele não tinha consciência de estar registrando.

Uma volta a mais, o resto:

No movimento de registrar e *se* registrar, de colocar em cena o *só depois* de um método de trabalho, o filme *Santiago* é primoroso ao revelar as densidades e complexidades da montagem de um documentário. É com a companhia da passagem do tempo que é possível registrar o que ficou do encontro entre vidas. No jogo da memória e do registro do arquivo, o tempo revela as reminiscências, camadas aparentemente não perceptíveis aos olhos que decantam restos e sobras que quase ninguém vê. O próprio João Moreira Salles nos lega, sobre isso, uma pérola ao lembrar de uma fala do cineasta Werner Herzog:



A beleza de um plano está naquilo que é resto, o que acontece fortuitamente, antes ou depois da ação. São as esperas, o tempo morto, os momentos em que quase nada acontece. ... Desses restos, talvez o mais revelador seja aquilo que se diz a um personagem antes de toda a ação e que seria, para sempre, o segredo do filme.

É quando Moreira Salles escuta esses restos que ele encontra um filme, treze anos depois. Filme que só poderia ter sido realizado num movimento de retorno sobre o material bruto.

A vida seguiu seu curso: Santiago faleceu; sua mãe, Elisa, também faleceu; ele retornou à casa da infância, agora abandonada; ali, encontrou-se novamente com suas memórias, enlaçadas com as memórias e a vida de Santiago. Esse tempo transcorrido, permeado por tantos aconteci-

mentos, possibilitou um novo encontro com o material bruto. Possibilitou abrir os arquivos e, também, abrir os ouvidos para escutar o que só a distância permitiria ouvir: o segredo do filme estava no fato de que ao filmar Santiago o que o cineasta filmava era a si mesmo, sua posição no encontro, algo de íntimo cuja aproximação só a passagem do tempo permitiria, na angulação que tornaria suportável a revelação.

Na cena final do filme, Santiago conta, com ar de satisfação, ao ser indagado por Moreira Salles, que o jornalista lhe perguntou o que estava acontecendo naquela semana em sua casa, já que notava uma movimentação diferente em seu apartamento. Ele diz que não sabia muito bem qual era a palavra que deveria utilizar para explicar o que ali se passava. Então brincou que estava recebendo a visita de uma equipe interessada em lhe... e aí foge-lhe a palavra correta: embalsamar? Empalhar? O fato é que parecia ter lhe alegrado ser escolhido por “Joãozinho”, aquele que tinha como patrão, mas também como filho, para ter suas memórias eternizadas através de um filme. Afinal, naquela época, Santiago já se encontrava em uma idade avançada – de fato, veio a falecer dois anos depois das gravações, sem poder ter assistido à obra-prima que fez com que permanecesse vivo no tempo.

Pós-escrito edificante: Essas imagens são de Viagem à Tóquio, filme de Yasujirō Ozu (1953), o cineasta cujos enquadramentos severos me influenciaram na época em que filmei Santiago. Ao fim da história, a filha caçula pergunta: a vida não é uma decepção? Sua cunhada responde: Sim, ela é.

Acho que é uma resposta que Santiago compreenderia. Enquanto viveu ele se ocupou com seus nobres e suas castanholas. Foi salvo por coisas tão gratuitas quanto a dança no parque, de que gostava tanto. Com elas, quem sabe, pôde suportar a melancolia de quem suspeita de que as coisas não fazem, mesmo, muito sentido.

Referências

- Borges, Jorge Luis (2015). A Biblioteca de Babel. In *Ficções* (pp. 69-79). Companhia das Letras.
- Cesar, Ana Cristina Cruz (1980). Literatura não é documento. Funarte.
- Coutinho, Eduardo (2001). *Edifício Máster*. Vídeos filmes.
- Coutinho, Eduardo (2015). *Últimas conversas*. Vídeos filmes.
- Derrida, Jacques (2001). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Relume Dumará.
- Freud, Sigmund (1899/1974). Lembranças encobridoras. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud* (pp. 284-304). Imago. (Obra original publicada em 1899)
- Garcia-Roza, Luiz (2001). *Introdução à metapsicologia freudiana*. Zahar.
- Lacan, Jacques (1974). *Televisão*. Zahar.
- Lacan, Jacques (1998). *O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada*. Zahar.
- Salles, João Moreira (2004). *Entreatos* [documentário]. Vídeos filmes.
- Salles, João Moreira (2005). A dificuldade do documentário. In J. Souza Martins, José Souza, C. Eckert, & Sylvia Novaes (Orgs.), *O imaginário e o poético nas ciências sociais* (pp. 57-71). EDUSC.
- Salles, João Moreira (2007). *Santiago* [documentário]. Vídeos filmes.
- Souza, Enéas (2021). *Os filmes pensam o mundo*. Edipucrs.
- Viganò, Carlo (1999). A construção do caso clínico em saúde mental. *CURINGA – Psicanálise Saúde mental*, 13, 50-59.
- Ozu, Yasujirō (1953). *Era uma vez em Tóquio* (Viagem à Tóquio/Tokyo Monogatari). Shôchiku Eiga.