

Saudade dos “anos dourados” e a alegoria da debacle nacional em *Santiago* (2007), de João Moreira Salles

Longing for the past and the allegory of national decay in *Santiago* (2007), by João Moreira Salles

Vinícius Alexandre Rocha Piassi

Doutorando em História

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

viniciuspiaassi@yahoo.com.br

Recebido: 30/04/2022

Aprovado: 29/04/2023

Resumo: Este artigo discute a articulação de um discurso saudoso dos chamados “anos dourados”, a mítica década de 1950, com um diagnóstico de decadência contemporânea do Brasil no documentário *Santiago* (2007), do cineasta e produtor carioca João Moreira Salles. A partir de uma análise fílmica voltada para o percurso espacial traçado na rememoração das lembranças de infância e juventude do diretor nessa produção, abordada pela crítica cinematográfica sobretudo do ponto de vista de seus méritos estéticos e por sua autorreflexividade, esta reflexão focaliza a construção imagética no filme da antiga residência da família Moreira Salles no Rio de Janeiro, destacando a atribuição de um sentido alegórico totalizante para o seu cenário e a elaboração de um discurso ancorado na saudade de um passado áureo, tanto familiar quanto nacional.

Palavras-chave: documentário; alegoria; decadência.

Resumen/Abstract: This paper discusses the articulation of a longing discourse of the so-called “Golden years”, the mythical 1950s, with a diagnosis of contemporary decadence in Brazil in the documentary *Santiago* (2007), by filmmaker and producer from Rio de Janeiro, João Moreira Salles. From a film analysis focused on the spatial path traced in the remembrance of the director's childhood and youth memories in this production, approached by film critics mainly from the point of view of its aesthetic merits and its self-reflexivity, this review focuses on the imagery construction in the film of the former residence of the Moreira Salles family in Rio de Janeiro, highlighting the attribution of a totalizing allegorical meaning to its scenario and the elaboration of a discourse anchored in the longing of a golden past, both family and national.

Palabras clave/Keywords: documentary; allegory; decay.

Lembranças edulcoradas da casa natal

Em uma reflexão sobre a multiplicidade temporal da saudade abarcada pela memória, Albuquerque Júnior (2018, p.92) pondera que “num mesmo tempo, o presente, convivem, graças à memória, acutilada pela saudade, diversos outros tempos, desde tempos pessoais, individuais, até tempos coletivos, nacionais”. No célebre documentário *Santiago* (2007),¹ do cineasta e produtor carioca João Moreira Salles, os tempos da saudade se multiplicam, pois referem-se a passados pessoais, individuais e familiares, relativos aos períodos da infância e da juventude do cineasta vividos na casa da Gávea ao longo das décadas de 1960 e 1970, e a passados coletivos, nacionais, anteriores até ao próprio nascimento do diretor, os quais remontam à década de 1950, período da construção da casa.

A partir da análise de *Santiago*, podemos entrever os processos de elaboração das lembranças de infância e juventude de Salles e de sua memória familiar realizados a partir de 1992, ao iniciar o projeto do filme, quando o diretor retornou à antiga residência onde viveram os Moreira Salles no Rio de Janeiro, a tal “casa da Gávea”, então abandonada, e se encontrou com o antigo mordomo de sua família em seu apartamento no Leblon para entrevistá-lo. Ao longo desse percurso o documentarista busca reconstruir figuras de referência para sua memória familiar, problematizando a retomada das imagens de arquivo de seu projeto nas sucessivas tentativas de montagem para a finalização de sua edição depois de treze anos.

A realização de *Santiago* indica uma descontinuidade em relação às produções anteriores de Salles, caracterizando-se como um ponto de inflexão subjetiva e autobiográfica em sua filmografia, a partir do qual ele experimenta a estratégia de assumir um ponto de vista oblíquo, pessoal, introduzindo-se como presença explícita em seus documentários. Desse modo, em *Santiago*, como na produção mais recente de Salles, o documentário *No Intenso Agora* (2017), é possível perceber como o cineasta mobiliza um olhar afetivo para a sua história pessoal e para a história de sua família, em um movimento em que se vê implicado como diretor e personagem, ao tentar encenar e reconstruir

¹ Utilizamos como referência o ano de estreia do filme no Brasil, mas nos servimos do seu exemplar em DVD lançado em 2009 pela VideoFilmes, a produtora e distribuidora cinematográfica fundada por João e seu irmão Walter Moreira Salles Júnior, em 1987. Essa edição, em DVD único, contém a versão final do filme, de 2006, a primeira sequência montada em outubro de 2005, o resultado do primeiro corte realizado em novembro de 2005, o primeiro corte da versão final, de fevereiro de 2006, uma faixa comentada pelo diretor e os montadores, com mediação do crítico de cinema Carlos Alberto Mattos, gravada em 2008, além dos cine-poemas *Poesia é uma ou duas linbas e por trás uma imensa paisagem* (1989) e *Dois poemas* (1992). O estojo do DVD contém ainda uma sinopse de autoria de Jean Claude Bernardet e a transcrição completa da narração do filme, escrita em 2005.

figuras de referência para a memória familiar como sua mãe, Elisa, e o antigo mordomo, Santiago.² Como afirma Diego Franco (2019):

Quando sua vida passa a ser objeto de investigação fílmica em *Santiago* (2007), atrelado a uma certa performance de sua subjetividade[,] notamos uma significativa mudança da postura de Salles em relação às imagens, o que parece ser elaborado e aprofundado em *No Intenso Agora* (2017) (FRANCO, 2019, p. 27).

A produção de *Santiago* caracteriza-se, então, como uma experiência singular na trajetória profissional de Salles como documentarista. Sua realização marca o início de um processo de elaboração autobiográfica com a exploração do doméstico, do privado e das relações familiares do diretor por meio do cinema, colocando em cena imagens pessoais do passado, da casa de sua infância e de momentos em família.

Os arquivos individuais, formados por imagens pessoais, pequenos objetos e fotografias e filmes de família, são produtos de uma cultura visual da intimidade, da privacidade, ou, ainda, da esfera privada, de acordo com as denominações propostas por Joseph Imorde (2016). Como campo de problematização interdisciplinar, a cultura visual pode ser entendida, de modo abrangente, considerando a abertura de possibilidades de investigação das dimensões de migração, constituição e funcionamento de imagens no campo social do cinema, em referência à “diversidade do mundo das imagens, das representações visuais, dos processos de visualização e de modelos de visualidade” (KNAUSS, 2008, p. 154-155).³

Para Imorde, a cultura visual do “lar” caracteriza-se especificamente por um ideal de autoafirmação, uma vez que a coleção desses artefatos de memorabilia permite a elaboração de histórias individuais como narrativas simples e prazerosas, multiplicando as possibilidades de empoderamento e autodocumentação. O autor ainda chama a atenção para a carga sentimental atribuída às imagens e objetos que compõem esses arquivos, outorgando-lhes a função de “permitir a lembrança nostálgica de um passado que foi intencionalmente purificado de todas as máculas” (IMORDE, 2016, p. 205). Nessa perspectiva, a essa cultura visual corresponde uma historicidade alternativa, “uma historicidade que pode ser percebida como grandiosa em sua construção e heroica

² Partindo dos elementos dos dois últimos documentários de Salles, *Santiago* e *No Intenso Agora*, que “ajudam a vê-lo mais de perto”, a pesquisadora Marta Maia escreveu um breve perfil do documentarista, “João, o bilionário ilustrado”, publicado no portal *online Outras Palavras* e no livro da autora, *Perfis no jornalismo: narrativas em composição* (2020). Cf. MAIA, 2020.

³ Para uma discussão mais detida das aproximações entre história e cultura visual, cf. SANTIAGO JR., 2019a; SANTIAGO JR., 2019b.

em seu gosto autônomo” (Ibid., p. 212). Mas qual será a carga afetiva associada à cultura visual da esfera privada mobilizada a partir do trabalho com imagens de arquivo nos documentários de Salles?

Para nossa análise de *Santiago*, a montagem de imagens de arquivo, entre as quais as da casa da Gávea assumem significativa relevância, impõe questões fundamentais. O crítico e historiador Ismail Xavier é assertivo a esse respeito: “o problema de trabalhar em cima de material de arquivo é fazer uma interpretação desse material” (XAVIER, 2006, p. 39). O autor ressalta o caráter interpretativo do trabalho de montagem, descrevendo-o como um gesto poético e estético, sendo a estética a dimensão a partir da qual se poderia alcançar um nível de compreensão histórica e social.

Essa questão também é levantada por Georges Didi-Huberman, o qual identifica a montagem como um procedimento ético, estético e político, com a discussão do conceito de legibilidade das imagens. Para sua elucidação, o autor considera que o problema fundamental do trabalho com imagens é criar a partir da visibilidade e da temporalidade, sua legibilidade, ou seja, fazer das imagens questão de conhecimento. Didi-Huberman desenvolve a articulação dinâmica entre a legibilidade e a visibilidade da história a partir do pensamento de Walter Benjamin, argumentando que lidar com imagens demanda rearranjá-las em uma ordem de legibilidade, produzir uma reflexão, posicionar-se, isto é, construir com elas um saber. Para questionar esse saber construído nos documentários, seguindo as sugestões do autor, nos debruçaremos sobre as “tomadas de posição” do cineasta e dos montadores diante de tais documentos, problematizando sua singularidade no jogo de relações entre imagens estabelecido em cada filme, de modo a “abrir o campo de nossa reflexão histórica e política” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 128).

Com o falecimento de Elisa Margarida Vianna Gonçalves, mãe do cineasta, em 1988, sua família deixou a casa da Gávea, que permaneceu inutilizada por quinze anos. Quando Salles retornou em 1992 ao espaço associado às suas primeiras memórias afetivas para realizar o projeto de *Santiago*, o imóvel, que de sua inauguração até o seu “período áureo” representava para o cineasta a ousadia e a ambição brasileiras das décadas de 1950 e 1960, passou a ser visto como “geografia sem história”, como ele diz na faixa comentada do filme, porque para ele a casa havia perdido o sentido. Em uma entrevista concedida ao jornal *Folha de São Paulo* em 2007 para divulgar o lançamento de *Santiago* no Brasil, o cineasta faz uma declaração ao encontro dessa ideia:

Aquela [a casa da Gávea] é uma casa da década de 50, quando o Brasil tinha uma arquitetura importante; produzia uma literatura muito inovadora; teve grande ambição no cinema, com o cinema novo; e na música, com a bossa nova. De uma

maneira miúda, a casa se inseria na idéia de que, no concerto geral das nações, o Brasil não era irrelevante. Isso inclui a dimensão econômica, política e social. Do ponto de vista dessas esferas, a casa era uma espécie de centro. Por ali passava muita gente que tinha expressão na política, na economia, no mundo social. O Rio era uma cidade importante, ainda não tinha perdido o rumo. Quando fiz o filme, o país estava inteiramente sem rumo. Tornava-se a cada dia mais irrelevante. Não sei se melhoramos muito de lá para cá (SALLES, 2007).

Como podemos ver, o diagnóstico de Salles à época da finalização de *Santiago*, a respeito do período de gravação de seu projeto (1992), era de que o horizonte de expectativas para o futuro do Brasil havia se encurtado em relação às promessas que o país apresentava na mítica década de 1950, os chamados “anos dourados”.⁴ Nas generalizações elaboradas nesse trecho da entrevista, o cineasta chega a situar nesse período o Cinema Novo brasileiro – movimento considerado de reinvenção do cinema nacional que seria desenvolvido somente nas décadas seguintes, com propostas de valorizar a produção de filmes autorais e independentes voltados para a cultura popular e a realidade brasileira – para justificar seu ponto de vista de que as ambições do país se tornariam mais “mediócras”, motivo pelo qual “o filme alternaria a decadência do presente com o esplendor do passado” (SALLES, 2007).

Um argumento semelhante é apresentado pelo diretor em uma entrevista ao *Estadão*, em 2009, com vistas a justificar a contraposição das imagens da entrevista de Santiago às da casa da Gávea como vetores opostos de tempo e espaço, história e geografia, que se complementariam no filme:

Com todas essas ideias na cabeça, concluí que aqueles corredores e galerias já não tinham sentido, que a história tinha passado e o que sobrara era apenas espaço. A pretensão era essa: a casa como alegoria da decadência da cidade e do País, um espaço sem profundidade, um eixo horizontal pelo qual a câmera deslizaria sem pouso; e Santiago como a história, o eixo vertical do tempo que fixa a câmera no chão. Era uma ideia conservadora, uma lamentação do presente que celebrava, com nostalgia, o passado (SALLES, 2009).

Para o cineasta, essa decadência da qual a casa da Gávea se tornou uma alegoria se refere à perda da centralidade política e econômica do Rio de Janeiro no cenário nacional, passando pelo declínio social de sua família com a morte de sua mãe e a aposentadoria de seu pai, e culminando nas conjunturas política, econômica e cultural do país nos anos 1992 e 1993. Nesse sentido, a casa vazia, capturada pela câmera em preto e branco, indicaria que o tempo passou e restou apenas o espaço abandonado, a ser preenchido com as lembranças edulcoradas de Santiago.

⁴ Sobre a construção do mito dos “anos dourados” e a mitificação de Juscelino Kubitschek, cf. AMORIM, 2008. p. 22-35.

Segundo Salles (2022), com a política de desmonte do setor cultural empreendida pelo governo Collor e o interrompimento das políticas públicas para o audiovisual, a VideoFilmes se tornou uma produtora de publicidade muito ativa no mercado publicitário e João e Walter passaram a atuar nesse campo. Nesse período de crise do cinema brasileiro, no qual identificamos um hiato profissional na carreira do documentarista, foi gestado o projeto de *Santiago*, com as sobras de película dos trabalhos publicitários, como tentativa de realizar um trabalho de cunho pessoal. Mas, não tendo montado o filme naquela época, o retorno de Salles à cena documental, concomitantemente à recuperação da produção nacional, se daria com a realização do documentário *Jorge Amado* (1995), quando Salles se consolidaria como um dos principais diretores da cinematografia brasileira, segundo Fernão Pessoa Ramos (2018, p. 466), no período da chamada Retomada.⁵

Na produção cinematográfica nacional posterior à Retomada, Lúcia Nagib observa que “a nova utopia brasileira necessariamente significou olhar para trás e reavaliar propostas passadas centradas na nação” (NAGIB, 2006, p. 26). Nos comentários de Salles sobre *Santiago*, o diretor destaca a orientação conservadora do filme em seu lamento do presente diagnosticado como decadente e em sua celebração do passado, identificada como nostálgica. Entretanto, podemos ver em suas reflexões a idealização de um período anterior ao seu próprio nascimento, a saudade de um Brasil que ficara perdido no passado, cujas expectativas não teriam se realizado, como um indício de desterritorialização subjetiva. Diante de tamanha defasagem entre o tempo lembrado e o tempo da lembrança, entre o passado e o presente (ALBUQUERQUE JR, 2018, p.86), o diretor elege a casa da Gávea como símbolo de um passado de esplendor e alegoria do presente em decadência.

Essa interpretação alegórica da casa da Gávea proposta por Salles ecoa uma longa tradição de estudos do cinema brasileiro, a qual se tornou uma forma privilegiada de articular os sentidos dos

⁵ Lúcia Nagib descreve a “retomada” do cinema brasileiro como parte de um processo de revigoração da produção cinematográfica na América Latina, iniciado em meados da década de 1990, especialmente no Brasil, na Argentina e no México. De acordo com a autora, “nesses países, a retomada derivou do estabelecimento de governos democráticos, que instituíram políticas culturais propícias e incentivos ao cinema; mas também da sintonia com uma situação mundial que garantia espaço a expressões multiculturais, sobretudo quando temperavam impulsos autorais com cor local e uma certa dose de gêneros consagrados” (NAGIB, 2006, p. 17). Em relação ao fenômeno ocorrido especificamente no Brasil, Melina Marson considera que “o termo Cinema da Retomada não diz respeito a uma nova proposta estética para o cinema brasileiro, nem mesmo se refere a um movimento organizado de cineastas em torno de um projeto coletivo [...]. O Cinema da Retomada se refere ao mais recente ciclo da história do cinema brasileiro, surgido graças a novas condições de produção que se apresentaram a partir da década de 90, condições essas viabilizadas através de uma política cultural baseada em incentivos fiscais para os investimentos no cinema” (MARSON, 2006, p. 11). Como Marson utiliza a ideia de “ciclos”, vale ressaltar que a Retomada é uma denominação historiográfica do presente, ou seja, trata-se da invenção de um fato cinematográfico na história, realizada contemporaneamente ao fenômeno que designa.

filmes, voltados ou não para a tematização do passado. Segundo a definição de Santiago Júnior, “a alegoria é um uso da tradição, que instaura a diferença como um desvio da imagem ou figura original, que cria um misto de *sobrevivência* & *deslocamento* na articulação da memória” (SANTIAGO JR, 2016, p 236. Grifo do autor). Trata-se de uma estratégia de uso do passado não exclusiva da alegoria nacional, como ressalta o autor, mas esse ponto de vista se consolidou como chave de leitura fundamental das operações de significação, sobretudo do passado, no cinema nacional das décadas de 1960 e 1970, para compreender a falência dos projetos artísticos, políticos, revolucionários e democráticos do país. Essa perspectiva melancólica, como Santiago Júnior a denomina, constituirá um *topos* interpretativo da história cultural do cinema brasileiro.

Para compreender como o documentário pode operar como alegorização do passado nacional, como sugeriu Salles, precisamos analisar o agenciamento da imagem da casa da Gávea como ruína. Ao atribuir às imagens da casa, filmada em preto e branco, como cenário inerte, praticamente vazio e abandonado, uma carga simbólica saudosa e um sentido alegórico totalizante, a casa figura como alegoria da ruína nacional e familiar, de um país, de uma cidade e de uma família considerados decadentes.

Nesse sentido, *Santiago* se aproxima do filme *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, considerado um marco do Cinema Novo brasileiro e uma obra inaugural de uma autocrítica no espaço político urbano. De acordo com Mônica Campo, essa produção é “a primeira obra cinematográfica a absorver e trabalhar esteticamente o impacto de um mundo em ruínas” (CAMPO, 2011, p. 244), referindo-se ao período da história brasileira imediatamente posterior à ruptura política produzida com o golpe civil-militar de 1964. Além disso, segundo Carlos Eduardo Pinto (2020), esse filme marca o início de uma linhagem de filmes cariocas intimistas, no qual a arquitetura modernista também é mobilizada como elemento narrativo, alegoria da decadência do país e espaço privilegiado para uma rememoração emotiva e nostálgica do passado, como diz o autor.

Espaço de recordação, espaço de saudade

Como *Santiago* é realizado a partir de um retorno de Salles à casa da Gávea, esse espaço tão intimamente associado às memórias de sua infância e juventude, o documentário tem sido descrito de modo recorrente como “uma volta nostálgica de João à sua infância”, como na crítica de Camila Fink (2008). O “anseio de voltar à casa” sintetiza o significado da palavra nostalgia, conforme

indicam suas raízes gregas νόστος (*nóstos*) e ἄλγος (*álgos*). Tendo em vista a etimologia da palavra, a crítica literária e artista visual russa Svetlana Boym define teoricamente o conceito como “um desejo por um lar que não existe mais ou nunca existiu”, ou seja, “nostalgia é um sentimento de perda e deslocamento, mas é também uma fascinação com a própria fantasia” (BOYM, 2017, p. 153).

Não se restringindo aos planos da consciência individual, Boym desenvolve uma abordagem da nostalgia moderna como “um sintoma de nossa época”, ou uma “emoção histórica”, elaborada durante o romantismo e contemporânea à emergência da cultura de massa, para a qual propõe uma definição visual a partir de suas ambivalências:

A exposição dupla ou a sobreposição de duas imagens – da terra natal e da estrangeira, do passado e do presente, do sonho e da vida cotidiana – é uma boa imagem cinematográfica da nostalgia. No momento em que tentamos encaixá-las em uma única imagem, ela rompe o quadro ou queima a película (Ibid., p. 153).

Segundo a autora, apesar de remeter à lembrança de um lugar, a nostalgia constitui um anseio por um outro tempo, o qual deseja revisitar como espaço, “o tempo de nossa infância, dos ritmos mais lentos de nossos sonhos” (BOYM, 2017, p. 154). Caracteriza-se, assim, não como um sentimento antimoderno, mas contemporâneo à modernidade europeia ocidental, justamente como um aspecto da condição moderna resultante de suas concepções espaço-temporais, no cerne da qual estão a dor pelo deslocamento geográfico e a angústia diante da irreversibilidade do tempo. Trata-se, enfim, de “uma revolta contra a ideia moderna de tempo, o tempo da história e do progresso” (Ibid., p. 154).

De acordo com a tipologia proposta por Boym para esclarecer alguns mecanismos de sedução e manipulação da nostalgia, podemos distinguir a “restauradora” e a “reflexiva” como dois tipos básicos de nostalgia, as quais não correspondem a absolutos binários, podendo apresentar sobreposições, sem, no entanto, coincidir. Como recurso conceitual, servem para “identificar as principais tendências e estruturas narrativas da trama nostálgica na produção de sentido para anseios e perdas que se pode ter” (Ibid., p. 159). A autora relaciona a nostalgia restauradora ao apego às tradições e à defesa de uma verdade absoluta, sentimento que a autora identifica no cerne dos recentes reavivamentos de nacionalismos e no recrudescimento de fundamentalismos religiosos. Inclinação para a cultura oral e símbolos coletivos, esse tipo de nostalgia se enreda nas narrativas de retorno às origens e de teorias da conspiração, apresentando uma retórica de continuidade com o passado baseada em valores tradicionais. A partir de um sentimento de perda da comunidade política e vazio de significado social e espiritual, a nostalgia restauradora pode ser usada politicamente

visando restabelecer a coesão social, uma sensação de segurança e uma relação de obediência à autoridade.

A nostalgia reflexiva, por sua vez, incorpora as contradições da modernidade e coloca em questão verdades absolutas, podendo apresentar desafios éticos e criativos, favorecendo a criação da individualidade estética. Voltada para a reflexão sobre a história e a passagem do tempo, orienta-se para narrativas individuais, valorizando detalhes e signos da memória. Sua retórica não se caracteriza por uma única trama, ao contrário, “explora formas de ocupar muitos lugares simultaneamente”, como diz Boym, “trata de viver o tempo fora do tempo e de aproveitar o presente fugaz” (BOYM, 2017, p. 159).

Portanto, enquanto a nostalgia restauradora se esforça por domesticar e espacializar o tempo, a reflexiva temporaliza o espaço, abre múltiplos planos de consciência e mobiliza o pensamento crítico, possibilitando a convivência de memórias afetivas com a reflexão crítica. Inclusive, termos como *nostalgizing* e *nostalgize*, propostos por Katharina Niemeyer (2014) e traduzidos para o português como *nostalgização* e *nostalgizar*, respectivamente, têm sido utilizados para destacar a positividade da nostalgia, sua ação, seu exercício, ou seu potencial de agência no presente. Entretanto, se nos voltarmos para *Santiago* adotando uma metodologia distinta, ou seja, detendo-nos na língua pela qual o documentário se expressa, a língua portuguesa, podemos compreender melhor como a memória dos fatos que ele elabora em sua narrativa se articula a uma memória dos sentimentos ao trazer pra o primeiro plano da análise fílmica a saudade.

A análise do documentário do ponto de vista de um investimento nostálgico de Salles está presente em diversos autores, como Almeida e Oliveira (2018), Coelho (2007), Coli (2007), Fink (2008), Tupiassú (2009), Souza (2011) e Milani (s/d.). Por outro lado, apenas Finco (2012) e Oliveira (2013) fazem breve menção ao sentimento saudoso, como produto das lembranças projetadas no filme e traço sentimental da narração. Devemos lembrar que o filme não nomeia os sentimentos envolvidos no retorno do cineasta à casa de sua infância, descrevendo o trajeto da câmera pelos seus espaços vazios com comedimento e pudor sentimental. Desse modo, nem a nostalgia nem a saudade são verbalizadas de modo explícito pelo narrador de *Santiago*, mas os sentimentos de perda e identificação com o passado estão presentes em sons e imagens, corporificados, por exemplo, nos planos vazios e monocromáticos, na cadeira enquadrada com folhas secas no chão, no contraste

entre uma narração que diz o que acontecia na casa com os seus cômodos desocupados, bem como na presença da voz do irmão do diretor, orientando narrativamente seu discurso.

A partir das reflexões desenvolvidas por Durval Muniz de Albuquerque Júnior em suas pesquisas mais recentes sobre a saudade (2013b; 2018; 2021b), podemos defini-la de modo sintético como um sentimento que resulta da perda e se relaciona a um desejo de reconstruir o passado perdido. Originalmente associado à perda de um lugar, às experiências de deslocamento no espaço, migração, desterritorialização, fatos fundamentais da modernidade, constitui um sentimento moderno elaborado na língua portuguesa como saudade, ou, ainda, a manifestação de uma sensibilidade reativa ao mundo moderno.

Ao reconstruir a historicidade do universo semântico da palavra saudade, os sentidos a ela atribuídos e suas singularidades históricas, o autor recorre à sua etimologia, discutindo a derivação latina da palavra *solitude* e o parentesco da saudade com a solidão, sentimento igualmente característico da modernidade, relacionado ao fim das formas comunitárias de existência e à emergência do indivíduo; enfim, ao desenvolvimento do sentimento de si no mundo moderno. Além da saudade ser um sentimento que pode aflorar na solidão, ambas são associadas à perda de referências, mudanças e transformações. Todavia, não podemos perder de vista a especificidade da saudade. Como diz o autor,

como esse conceito é específico da língua portuguesa, é um sentimento específico dos povos que falam essa língua, sem ignorar que o sentir falta, o sentir tristeza ou melancolia pela falta, pela ausência de algo ou alguém, seja um sentimento partilhado por todos os humanos; mas, ao serem nomeados com outros conceitos, outros sentidos adquirem (ALBUQUERQUE JR., 2013b, p. 156).

Sentir saudade, portanto, como “modalidade de consciência e sensibilidade” (Ibid., p. 157), supõe uma experiência social, cultural e histórica de um aprendizado doloroso através da perda e do luto. Intimamente relacionada à memória, devemos lembrar que é também inseparável do esquecimento, sua outra face. Pode ser expressa de diferentes formas, por meio de uma linguagem, materializado em gestos, enunciados, performances, imagens, ações e reações que denotam seu conteúdo cultural, social e histórico.

Partindo das reflexões do movimento saudosista português, sobretudo das ideias do filósofo Leonardo Coimbra, de forte inspiração bergsoniana, sobre as figuras do tempo envolvidas no sentimento da saudade, Albuquerque Júnior (2018) aborda as relações da saudade com as noções de tempo, história e memória, destacando o caráter múltiplo das elaborações temporais originadas do

sentimento saudoso. O autor identifica o ser saudoso como alguém que se sente deslocado, exilado do tempo em que vive, alguém que nutre o desejo de viver no passado ou revivê-lo no presente.

Assim, podemos perceber como nostalgia e saudade se assemelham, mas não se confundem. Na definição dos portugueses, a saudade se diferencia da nostalgia pois se referem a temporalidades diversas (ALBUQUERQUE JR., 2021b). A nostalgia alude a um tempo remoto, longínquo, a uma perda pacificada ou a um luto realizado, enquanto a saudade está relacionada a uma temporalidade recente, a qual aproxima passado e presente e projeta o passado no futuro, o qual deve repeti-lo ou trazê-lo de volta. Por esse motivo, muitas das subjetividades/sensibilidades saudosistas tendem a ser conservadoras do ponto de vista social e político, uma vez que pretendem que o passado se prolongue no futuro. Nesse sentido em que a saudade articula uma promessa de reencontro futuro com o passado, ela se aproxima especialmente da nostalgia restaurativa, discutida por Boym. Destacando a presença do futuro entre as temporalidades implicadas no sentimento saudoso e sua dimensão projetiva, Albuquerque Júnior afirma: “a saudade pode ser a base da construção no presente de um outro futuro, um futuro passado” (Idem, 2013b, p. 171). Nesse ponto, chegamos ao paradoxo da saudade, à medida que faz do desejo de retorno ao passado o seu futuro, constitui um “sentimento que, vivido no presente, evoca o passado e o convoca como futuro” (Idem, 2018, p. 111).

Esse sentimento polissêmico e que admite múltiplas formas de encenação, apresenta ainda uma ambivalência na medida em que pode se acompanhar de sensações de alegria e de tristeza, nos lembra o autor, que as descreve como “um lado luminoso e outro sombrio, trágico”, da saudade, que possibilita “momentos de claridade e de trevas” (Ibid., p. 98), em referência à experiência feliz de encontro com o ser ausente que a recordação saudosa favorece, mas que se sucede da infeliz constatação da sua ausência. A letra da canção *Toda Saudade* (1989), de Gilberto Gil, traduz de forma poética essa duplicidade:

Toda saudade é a presença
Da ausência de alguém
De algum lugar
De algo enfim
Súbito o não
Toma forma de sim
Como se a escuridão
Se pusesse a luzir
Da própria ausência de luz

O clarão se produz
O sol na solidão
Toda saudade é um capuz
Transparente
Que veda
E ao mesmo tempo
Traz a visão
Do que não se pode ver
Porque se deixou pra trás
Mas que se guardou no coração
(GILBERTO GIL, s/d.)

Ao comentar a letra da música, o cantor ressalta a imagem bifacial da saudade que ela apresenta, em referência à sua dupla função de “admitir a ausência[,] mas ao mesmo tempo instalar a presença”.⁶ Esse aspecto dúplici da saudade constitui outra importante semelhança com a nostalgia, qualificada como um afeto agridoce por Fred Davis por acompanhar determinadas elaborações mnemônicas ao sabor de uma mistura de melancolia e contentamento: “Agridoce’ é uma palavra adequada às vezes empregada neste contexto, para sugerir que a nota de tristeza serve apenas para aumentar a qualidade da alegria ou contentamento recuperado” (DAVIS, 1997, p. 418. Tradução nossa).⁷

Portanto, a saudade pode ser compreendida como acontecimento histórico, temporal, humano, e por isso mesmo também carnal e sensível, uma vez que se inscreve no corpo pela sensibilidade, adquirindo corporalidade (ALBUQUERQUE JR., 2018, p. 108). Nos filmes de Salles, *Santiago* e *No Intenso Agora*, mas sobretudo no primeiro, a saudade se manifesta principalmente nas imagens da casa da Gávea, a casa de sua infância, eleita como condição sensível para a sobrevivência e reconstrução de sua memória familiar.

Podemos dizer que as incursões do diretor em ambos os filmes pela casa da Gávea por meio das imagens de arquivo buscam reencontrar não apenas o tempo perdido, mas também o espaço perdido da casa natal. Como lembra Jacy Alves de Seixas sobre a dimensão espacial do tempo proustiano, “muito mais que reencontrado, ele é retomado, recriado, *reatualizado*” (SEIXAS, 2004, p. 49. Grifo da autora). O espaço da casa, apesar de vazio, como aparece na maioria das imagens de *Santiago*, é ao mesmo tempo denso pois atravessado por múltiplas e diversas temporalidades, as quais,

⁶ Extraído do livro *Gilberto Gil – Todas as Letras* (Companhia das Letras, 2003), reproduzido na página *online* oficial do artista. Disponível em: <https://gilbertogil.com.br/conteudo/musicas/?busca=toda+saudade>.

⁷ No original: “Bittersweet’ is an apt word sometimes employed in this context, as if to imply that the note of sadness serves only to heighten the quality of recaptured joy or contentment” (DAVIS, 1997, p. 418).

sobrepostas, o constituem como um espaço de saudade, como diria Albuquerque Júnior (2011),⁸ ou como um espaço de recordação, nos termos de Aleida Assmann (2011).

Nesse caso, o conceito de Assmann de “espaço de recordação” é preferível ao clássico “lugar de memória”, de Pierre Nora, pois não supõe que a memória, pautada por discursos espontâneos, seja subsumida pela história, como um discurso racionalista. Como observou Seixas (2001, p. 40), as reflexões de Nora sobre memória e história radicalizam as oposições de Maurice Halbwachs entre memória individual e memória coletiva, e, especialmente, entre memória coletiva e história. Para Nora (1993), a contemporaneidade se debruça tanto sobre a memória porque ela não existiria mais, ou não existiriam mais meios de memória, e, por isso, se erigem os chamados lugares de memória. Constituindo-se em lugares de uma memória histórica, são, na verdade, lugares de história.⁹

Na elaboração teórica do conceito de lugares de memória de Nora, Seixas identifica uma negligência em relação à espacialização do tempo, “um traço instituidor da memória”, o qual diz respeito justamente à capacidade de “expressar-se, materializar-se e atualizar-se através de *lugares*” (SEIXAS, 2004, p. 44. Grifo da autora). Assim, aproveitamos a redefinição do conceito de lugares de memória feita pela autora, de acordo com a qual estes “representariam menos uma ausência de memória ou a manifestação de uma memória historicizada do que irrupções afetivas e simbólicas da memória em seu diálogo *sempre atual* com a história” (Ibid., p. 44. Grifo da autora).

Do ponto de vista da memória cultural, Assmann (2011) também se opõe a perspectivas que asseguram o fim da memória, além de argumentar que ela é domínio tanto de indivíduos quanto de grupos e coletividades, contra visões essencialistas desse fenômeno. Para a autora, as formas de recordar são históricas e definidas culturalmente, e por isso ela descreve a memória a partir de atributos plásticos, e não como vestígio ou armazenamento. Nesse sentido, Assmann considera a história como uma das formas de recordação e propõe modos de relação de aproximação com a memória para a produção do conhecimento histórico, ao invés da sua exclusão ou recalque.

⁸ Referência ao título do segundo capítulo de **A invenção do Nordeste e outras artes**, “Espaços da saudade” (ALBUQUERQUE JR., 2011).

⁹ Atentos às reflexões de Seixas sobre a legitimidade do estatuto teórico próprio à memória especificamente histórica e à pertinência de tal formulação, ou seja, à sua particularidade em relação a outras categorias e conteúdos da memória, como a literária ou a individual (SEIXAS, 2002, p. 60-62; Idem, 2004, p. 38), manteremos a expressão “memória histórica”, a qual originalmente privilegia a dimensão voluntária da memória em sua interlocução com a história, sem, no entanto, excluir de seus “planos” aqueles traçados pela memória involuntária, a qual contempla a dimensão afetiva e descontínua da vida e das ações humanas (Idem, 2002, p. 74-75).

Acreditamos que a abordagem da saudade em sua multiplicidade temporal nos oferece uma chave de interpretação da memória em relação com a história que valoriza suas especificidades.

No documentário de Salles, a edição final o encaminha para uma rememoração afetiva dos anos vividos em família na casa da Gávea, a qual reforça a saudade em relação a esse passado familiar, como expressa um texto lido nos últimos momentos do filme, o qual Fernando teria escrito em homenagem ao seu pai por ocasião de sua morte: “Dele, hoje, plantei as cinzas/Virando a terra com meus irmãos./Será um dia pé de silêncio junto ao rio de minha infância./No orvalho do jardim, cresce um pau-brasil./Pena, eu lá não brinco mais.”

Se para Gaston Bachelard (1978) a casa está fenomenologicamente associada a um corpo de imagens maternais, relacionadas aos sentidos de proteção, estabilidade e segurança, nas imagens de *Santiago*, o espaço da casa da Gávea está investido de um tropo de gênero masculino (STAM, SHOHAT, 2004, p. 212), figurando como “casa paterna”. Aliás, podemos ver na maçaneta de sua porta de entrada, marcada literalmente pela mão de seu antigo proprietário, um símbolo da masculinidade fálica. Essa casa representava, assim, parte do mundo masculino do poder político, econômico e social, legitimado pelo deslumbre de seu luxo (FRANÇA, 2009).

Nesse sentido, é significativo que um dos irmãos de João, o banqueiro Pedro Moreira Salles, tenha comentado em uma entrevista para o jornal *O Estado de São Paulo*, em 2012, que a casa da Gávea constituía “uma espécie de instrumento de trabalho, um lugar que não hospedava, recebia” (GREENHALGH, 2012). Em seu relato das relações sociais desenvolvidas no ambiente doméstico familiar, a função política parecia se sobrepôr à dimensão privada do lar, lembrado por ele com “cara de embaixada”, o que nos ajuda a compreender como a generificação masculina do espaço da casa se relaciona com a rememoração afetiva empreendida no documentário.

Um dos dados levantados por Lourenço (2016, p. 42) acerca das “grandes dinastias familiares” é o contínuo investimento na manutenção do seu patrimônio material ao longo das gerações, bem como na preservação do legado dos seus antepassados. Vejamos, por exemplo, o uso do tropo genealógico da árvore como símbolo de continuidade da família presente no necrológio escrito por Fernando, filho de Walther com sua primeira esposa, Helène Matarazzo. Nesse sentido, também é significativo que entre os homens da família Moreira Salles alguns nomes se repitam, como ocorreu com Walter Moreira Salles Júnior, depois de seu pai, Walther Moreira Salles (1912-2001), e com João Moreira Salles, seu filho caçula, batizado em homenagem ao avô paterno, João Theotônio

Moreira Salles (1888-1968), identificado nessa genealogia masculina como pioneiro nos negócios que alavancariam a família economicamente.

Outro gesto que exemplifica a dupla preocupação da família com seu patrimônio material e cultural é a transformação da casa da Gávea em sede do Instituto Moreira Salles, após um rigoroso processo de restauro, reforma e adaptação que se estendeu de 1995 a 1999,¹⁰ visando perpetuar o trabalho de patrocínio e produção no mercado cultural brasileiro desempenhado pela família. Tombado como patrimônio cultural do Rio de Janeiro em 2018,¹¹ no aniversário de 453 anos da cidade, esse marco da arquitetura moderna brasileira abriga atualmente uma das maiores instituições culturais privadas do país, sem fins lucrativos, mantida pelo conglomerado Itaú Unibanco, que reúne importante patrimônio em acervos de fotografia, em maior número, e também de música, literatura e iconografia, além de promover diversas atividades culturais, e que atrai público visitante também pelo seu conjunto arquitetônico e paisagístico.¹²

Em *Santiago*, a herança material e imaterial dos Moreira Salles é revisitada nas sequências em que o cineasta percorre a casa da Gávea e a voz *over*¹³ associa aos seus espaços lembranças saudosas de momentos vividos em família que expressam um desejo de reconstruir a memória familiar; uma memória, sobretudo, patriarcal. Sem perder de vista a historicidade do conceito de patriarcalismo, ou de família patriarcal, e sua invenção por Gilberto Freyre para descrever as relações familiares predominantes no Brasil do período colonial ao século XIX (ALBUQUERQUE JR., 2013a, p. 125), o consideramos apropriado para descrever o tipo de rememoração elaborada no documentário de Salles a partir de um olhar masculino, proveniente de uma classe dominante e diante de um presente visualizado como decadente. Nesse sentido, ressaltamos como a elaboração freyreana do conceito se relaciona com a ruína das próprias relações que descreve, como expressão de certa “nostalgia de uma forma de relacionamento social, que passava pela família, porque essa servia de modelo e era a

¹⁰ Sobre o processo de restauro, cf. DUTRA, MENEZES, 1999.

¹¹ O decreto de tombamento, nº 44279 de 01 de março de 2018, apresenta uma abordagem do bem imóvel centrada em seus aspectos formais, estilísticos e arquitetônicos. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2018/4427/44279/decreto-n-44279-2018-determina-o-tombamento-definitivo-e-cria-area-de-entorno-de-bem-tombado-da-residencia-walter-moreira-salles-situada-na-rua-marques-de-sao-vice-n-476-gavea-vi-r-a?r=p>. Último acesso em 18 nov. 2021.

¹² O Instituto Moreira Salles, fundado em 1992, com a criação de seu primeiro centro cultural na cidade de Poços de Caldas, atualmente conta também com a unidade do Rio de Janeiro e uma em São Paulo. Cf. SOBRE O IMS. **Instituto Moreira Salles**. Disponível em: <https://ims.com.br/sobre-o-ims/>. Último acesso em 22 mar. 2022.

¹³ A narração em “voz *over*” no documentário refere-se a uma voz descorporalizada, cuja origem se situa fora do espaço diagético da produção, ou seja, consiste em um comentário sobre a imagem exibida, proveniente de uma fonte não visível no quadro Cf. DOANE, 1983, p. 466-467.

instituição central para todas as demais relações na sociedade” (ALBUQUERQUE JR., 2013a, p. 131).¹⁴

Portanto, em *Santiago*, a casa natal figura como suporte mnemônico a partir do qual o documentarista pode construir voluntariamente uma narrativa monumentalizante sobre o seu passado e o de sua família. Nessa incursão pela história familiar, ele recorre ao auxílio de Santiago, na função do “último guardião da memória, a última testemunha”, para quem a casa da Gávea se assemelhava a um palácio florentino; afinal, “de todas as pessoas que passaram por aquela casa, Santiago foi o único que preservou a memória de seus grandes momentos”,¹⁵ diz Salles (DIELEKE; NOUZEILLES, 2014, p. 145. Tradução nossa). Essa narrativa saudosa, é elaborada no documentário de modo que, de bem patrimonial herdado entre espólios materiais, a casa da Gávea passa a ser considerada um monumento para a família do cineasta mais por um valor afetivo e simbólico a ela agregado por Salles e seus irmãos que pelos seus atributos históricos e estéticos, posteriormente reconhecidos oficialmente quando a propriedade se tornou parte do patrimônio cultural da cidade.

Os gestos do cineasta, de sua família e da Prefeitura do Rio de Janeiro expressam investimentos diversos em relação à casa da Gávea. Como afirma Santiago Júnior, a noção de patrimônio envolve diferentes usos do passado em sua formulação: “o bem patrimonial não é dotado de um valor intrínseco homogêneo, mas indexado de aspectos mnemônicos e não mnemônicos em múltiplas relações que disputam o mesmo bem cultural” (SANTIAGO JR., 2015, p. 260).

A investida do cineasta em relação à casa por meio do documentário se consuma no decorrer das diversas temporalidades que o filme congrega, iniciando-se com a produção das imagens da casa ainda abandonada, em 1992. Não dispomos de informações para afirmar se nessa época já existia um projeto de restauro da casa, tampouco se o cineasta sabia que seu pai desejava transferir a sede do instituto para suas dependências, o que ocorreu em 1999, e se antecipou às transformações promovidas para sua patrimonialização para fazer as gravações. Quando ele retoma o projeto do filme, em 2005, a casa da Gávea já havia se tornado sede do instituto da família e, ainda assim, a montagem do documentário, finalizada em 2006, é realizada com as imagens antigas de seus cômodos vazios, apesar de terem sido feitas novas tomadas em estúdio para serem incorporadas à

¹⁴ Leituras feministas mais recentes do conceito de patriarcalismo têm proposto sua substituição pelo termo “patriarcapitalismo”, para explicitar sua indissociabilidade do capitalismo. Ver GABRIELE, 2018.

¹⁵ No original: “of all the people that had passed through that house, Santiago was the only one who preserved the memory of its great moments” (DIELEKE; NOUZEILLES, 2014, p. 145).

produção. A crítica de Marcelo Coelho se detém sobre a visualidade nostálgica, ou saudosa, diríamos, dessas imagens:

As imagens da mansão abandonada dos Moreira Salles, que voltam várias vezes no filme, reiteram discretamente essa nostalgia. João Moreira Salles não evitou nem mesmo a simbologia, pouco original[,] mas sempre eficaz visualmente, das folhas de outono caindo sobre a piscina onde já ninguém mergulha (COELHO, 2007).

A saudade é comumente associada a fenômenos de ocaso, como o outono, o qual simboliza momentos de passagem, transição ou ruptura entre temporalidades distintas, indicando mudanças na experiência existencial (ALBUQUERQUE JR, 2021b). Enquanto o restauro e a transformação da casa da Gávea em centro cultural pela família Moreira Salles, inaugurado em 1 de outubro de 1999, a retiram da condição de ruína, viabilizando sua reapropriação simbólica, econômica e funcional e seu posterior tombamento pelo poder público municipal se soma ao processo de sua patrimonialização, promovendo o reconhecimento e a preservação legal da propriedade como bem cultural, identificamos em *Santiago* um gesto saudoso de captura cinematográfica da casa como alegoria da ruína familiar, da cidade e do país, o qual podemos compreender como “forma de minorar a ausência querida, de reviver mesmo como um reflexo pálido aquilo já vivido” (ALBUQUERQUE JR., 2013b, p. 168). Entretanto, ressaltamos que a ideia de reflexo não se adequa à nossa perspectiva de análise fílmica, uma vez que remete a um original refletido pela superfície espelhada. Enquanto filme de arquivo, *Santiago* retoma a "natureza" básica da imagem fílmica – a projeção espectral – como uma presença da imagem como luz. Há ali uma fenomenologia do reflexo-impressão na película (ou transformação digital), mas no que se refere ao discurso saudosista, seria mais como um paradoxo, um espectro em luz do já vivido que restaura, como imagem, o passado ausente, mas reencontrável como resto em suas imagens de arquivo da casa da Gávea.

Existe uma “ruinofilia” na encarnação material da nostalgia em construções arquitetônicas modernas, segundo Boym. A autora define esse apego, afeição ou gosto pelas ruínas como “um tipo de amor e tolerância por ruínas modernas que mantém vivas memórias da destruição e de múltiplas histórias controversas, de temporalidades coexistentes” (BOYM, 2017, p. 162), o qual podemos identificar na base da produção alegórica das imagens saudosas da casa da Gávea como ruína. Desse modo, as imagens da casa que compõem o documentário competem com o dispositivo patrimonial que a converte em monumento, buscando encerrá-la em um passado saudoso.

O patrimônio se relaciona à memória e ao espaço como vetores de identidade, apresentando-se como “um convite à anamnese coletiva”, segundo a expressão de François Hartog (2006, p. 266). Ele é fundamental para a construção de uma memória identitária, à medida que possibilita que os grupos sociais se identifiquem afetivamente com o objeto convertido em patrimônio. Fazer da casa da Gávea um lugar de patrimônio contribui para construir uma identidade para a cidade do Rio de Janeiro, mas também para os Moreira Salles, elegendo uma história, a qual tem efeito de produzir território e continuidade para a família (Ibid., p. 268; 270). A operação de patrimonialização constitui ainda uma forma de uso do passado que produz para ele uma visualização (GUIMARÃES, 2007, p. 12). Por meio dela, a casa da Gávea se torna uma instituição que oferece suporte à visualização do passado da cidade, do país e da família do cineasta, constituindo um espaço de memória da classe dominante brasileira, caráter reforçado pela monumentalidade de sua edificação.

Em ambos os sentidos, o agenciamento das imagens da casa em *Santiago* vai ao encontro do dispositivo patrimonial, mas diverge dele quando age para ressignificar os seus traços materiais. Como diz Manoel Luiz Salgado Guimarães, o patrimônio opera “fazendo com que seus objetos possam ser vistos como algo diferente daquilo que o foram quando criados. Reinscritos e lidos sob nova chave, viabilizam formas peculiares de visualidade para o passado, aquela necessária ao nosso presente” (Ibid., p. 17). Todavia, o uso das imagens de arquivo da casa no filme de Salles diverge de sua patrimonialização na medida em que este processo age para ressignificar os seus traços materiais, ao passo que o documentário pretende inscrevê-la num passado idealizado.

Portanto, em *Santiago*, no espaço da casa da Gávea se aglutinam diferentes temporalidades: (1) a época em que a casa abrigou a família Moreira Salles, rememorada como seu período áureo, em que a casa figura como epítome do modernismo brasileiro e (2) a fase de produção do filme, que se estende da tomada das primeiras imagens da casa abandonada para o projeto até a edição final anos depois, ao longo da qual o diretor elabora a imagem da casa como alegoria da decadência ou ruína de sua família, do Rio de Janeiro e do país. Além disso, (3) as imagens do filme contêm virtualmente também o seu futuro, e, uma vez que a casa foi preservada, restaurada, transformada em instituto cultural e alçada à condição de patrimônio cultural do Rio de Janeiro, quando assistimos ao filme hoje, o conhecimento dessas informações acrescenta mais uma camada de sentido ao seu espaço, a qual entra em tensão com aquelas prescritas pelo diretor.

Em suma, quando o filme foi lançado, a casa havia sido restaurada, já era instituto e uma fundação para preservação cultural, o que a inscreve numa temporalidade comunitária do tipo patrimonial. *Santiago*, portanto, instaura um outro passado para a casa, expondo traços da intimidade familiar, inscrevendo outra memória que concorre com a temporalidade patrimonial pública. Uma via de acesso a este tempo saudoso privado, rememorado no trabalho com os materiais de arquivo e reconstruído por meio da montagem, permanece aberta pelo documentário, apresentando a casa da Gávea ao espectador como imagem-ruína totalizante.

Referências bibliográficas:

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5 ed. São Paulo: Cortez Editora, 2011.

_____. A invenção do patriarcalismo. In: **Nordestino**: a invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (1920-1940). 2ª ed. São Paulo: Intermeios, 2013a. p. 125-136.

_____. Os tempos de uma saudade: as reflexões sobre a noção de tempo no saudosismo português. In: SALOMON, Marlon (Org.) **Heterocronias**: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos. Goiânia: Ricochete, 2018. p. 84-112.

_____. Pedagogias da saudade: a formação histórica de consciências e sensibilidades saudosistas. A vida e o trabalho do poeta e professor português António Corrêa d’Oliveira. **Revista História Hoje**, v.2, n.4, p.149-174, 2013b.

_____. Uma Clio saudosa: os desafios contemporâneos para o discurso historiográfico. Mesa de abertura – A modernidade e as folhas que caem no fim do verão. Semana de História UFU 2021. **YouTube**, 13 set. 2021b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LruC9v7CCAY>. Último acesso em 20 dez. 2021.

ALMEIDA, Rafael de; OLIVEIRA, Paulo Passos de. Santiago: a solidão sob o prisma do filme-ensaio. **Galáxia** (São Paulo, *online*), n. 38, mai-ago., 2018, p. 114-126.

AMORIM, Rose Mary Guerra. **O governo JK e a revista Manchete: a criação do mito dos anos dourados.** Dissertação (mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro: [s.n.] 2008.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural.** Tradução: Paulo Soethe. Campinas: SP: Editora da Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores).

BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. **História da Historiografia.** Ouro preto, n. 23, abril 2017. p. 153-165.

CAMPO, Monica Brincalpe. O Desafio: filme reflexão no pós-1964. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Orgs). **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual.** 2ª ed. São Paulo: Alameda, 2011.

COELHO, Marcelo. Eles não usavam Rolex. **Folha de São Paulo**, 17 out. 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1710200725.htm>. Último acesso 25 mar. 2022.

COLI, Jorge. O culpado não é o mordomo. **Folha de São Paulo**, 11 nov. 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1111200702.htm>. Último acesso 25 mar. 2022.

DAVIS, Fred. Nostalgia, Identity and the Current Nostalgia Wave, **Journal of Popular Culture**, 11:2 (1997:Fall).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIELEKE, Edgardo; NOUZEILLES, Gabriela. The Spiral of the Snail: Searching for the Documentary – An Interview with Joao Moreira Salles, **Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia**, 2008, 17:2, 139-153.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia.** Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983. p. 456-475.

DUTRA, Maria Luiza; MENEZES, Walter Arruda de. Instituto Moreira Salles – Rio de Janeiro: Projeto e Obra de Restauro, Reforma e Adaptação. **Anais do III Seminário DO.CO.MO.MO Brasil**, dez. 2019. Disponível em: http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/Maria_dutra.pdf. Último acesso 24 mar. 2022

FINCO, Henrique. **Imagem tensa e performance como testemunho em filmes documentários no Brasil**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, SC, 2012.

FINK, Camila. Relações de poder no fazer cinematográfico. **Caleidoscópio**, Ensaios, ago. 2008. Disponível em: http://cinecaleidoscopio.com.br/relacoes_de_poder_no_fazer_cinematografico.html. Último acesso em 25 mar. 2022.

FRANÇA, Renata Reinhoefer. Arquitetura Cifrada: a Casa da Gávea de Walther Moreira Salles. **Arquitextos**, São Paulo, ano 09, n. 104.05, Vitruvius, jan. 2009. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.104/84>. Último acesso em 25 mar. 2022.

FRANCO, Diego Morais Vieira. **No intenso agora**: ensaio sobre o cinema de arquivo. 2019. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2019.

GABRIELE, Camila V. B. El biopoder patriarcapitalista y la destrucción de la masculinidad. La resistencia em clave femenina y feminista. **Acheronta: Revista de Investigación en filosofía**, n. 3, 2018. Disponível em: <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/ach/article/view/%20%203081>. Último acesso em 04 fev. 2022.

GILBERTO GIL. Conteúdo, Músicas, Toda Saudade. Disponível em: <https://gilbertogil.com.br/conteudo/musicas/?busca=toda+saudade>. Último acesso em 16 mar. 2022.

GREENHALGH, Laura. Empresário, diplomata, mecenas. E uma só vida. **O Estado de São Paulo**. Política, p. 1-2, 28 mai. 2012. Disponível em: <<http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,empresario-diplomata-mecenas-e-uma-so-vida,878980>>. Último acesso em 25 mar. 2022.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Vendo o passado: representação e escrita da história. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.15. n.2.p. 11-30. jul-dez. 2007.

HARTOG, François. Tempo e patrimônio. **Varia História**, Belo Horizonte, vol. 22, nº 36: p.261-273, Jul/Dez 2006.

IMORDE, Joseph. Em casa: a cultura visual da privacidade. In: SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco; COSTA, Eduardo Augusto (Org.). **Cultura Visual e História**. 1 ed. São Paulo: Alameda, 2016.p. 201-218.

KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: arte, história, imagem. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 151-168, 2008.

LOURENÇO, Júlio César. **Imagens da elite: a trajetória do Documentalista João Moreira Salles dentro do Campo Cinematográfico Brasileiro (1987-2007)**. Tese (Doutorado em Sociologia) – UFPR, Curitiba, 2016.

MAIA, Marta. João, o bilionário ilustrado. **Outras Palavras**, Poéticas, 09 out. 2020. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/joao-o-bilionario-ilustrado/>. Último acesso em 07 jan. 2022.

MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine**. Campinas, SP: [s.n.], 2006. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

MILANI, Robledo. Santiago. **Papo de Cinema**, Filmes. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/santiago/>. Último acesso 25 mar. 2022.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NIEMEYER, Katharina. **Media and nostalgia.** Yearning for the past, present and future. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**, n° 10, pp. 07-28, 1993.

OLIVEIRA, Érika Bauer. **A construção do afeto nos filmes “Nelson Freire” e “Santiago”, de João Moreira Salles.** Dissertação. Programa de Pós-graduação em Comunicação. Universidade de Brasília: Brasília, 2013.

PINTO, Carlos Eduardo. A razão agoniza em uma casa vazia. **Revista Prumo**, [S.l.], v. 5, n. 8, mar. 2020.

RAMOS, Fernão Pessoa. A Retomada: nação inviável, narcisismo às avessas e má consciência. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. (Org.). **Nova História do Cinema Brasileiro.** V. 2. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. p. 410-471.

SALLES, João Moreira. Cineastas do Real. [Entrevista cedida a] Amir Labaki. Canal Brasil, **Spotify**. 26 jan. 2022. [Foi ao ar originalmente em 2015] Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2Hgxs55oPSopwaVoeDd2oz>. Último acesso em: 26 jan. 2022.

_____. Entrevista com João Moreira Salles. [Entrevista concedida a] Silvana Arantes. **Folha de São Paulo**, 13 ago. 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1308200714.htm>. Último acesso em 25 mar. 2022.

_____. “Santiago: uma entrevista com João Moreira Salles”. [Entrevista concedida a] Luiz Zanin. **Estadão**, 07 abril 2009. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/title-519/>. Último acesso em 25 mar. 2022.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. **ANAIS DO MUSEU PAULISTA São Paulo, Nova Série**, vol. 27, 2019, p. 1-51. e08, São Paulo, v. 27, ed. e08, p. 1-51, 29/04 2019a.

_____. Dimensões historiográficas da virada visual ou o que pode fazer o historiador quando faz histórias com imagens?. **Revista Tempo e Argumento**, [S.l.], v. 11, n. 28,

p. 402 - 444, out. 2019b.

_____. O passado como questão, a tradição como mediação: cinema, espaço público e o regime civil-militar. In: SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco; COSTA, Eduardo Augusto (Org.). **Cultura Visual e História**. 1 ed. São Paulo: Alameda, 2016. p. 233-254.

SEIXAS, Jacy Alves. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella. NAXARA, Márcia. (orgs.). **Memória e ressentimento: indagações sobre uma questão sensível**. 2ª ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2004. p. 37-58.

SOUZA, Eneida Maria. **Janelas indiscretas: Ensaios de crítica biográfica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TUPIASSÚ, Lúcia. João Moreira Salles, de “Santiago”. **XXXII Intercom**, Curitiba, set. 2009, p.1-12.

XAVIER, Ismail. Entrevista concedida a Eugênio Puppo e Arthur Autran. In: PUPPO, Eugênio (Org.). **Catálogo da mostra A Montagem no Cinema realizada no Centro Cultural Banco do Brasil**, 2006. p. 37-40.