

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO  
MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

LUIZA DUARTE DE GIACOMO CHAMIS

NO INTENSO AGORA: O ACERVO DE GESTOS E A INTENSIDADE DO ENCONTRO  
COM O INESPERADO

CURITIBA

2022

LUIZA DUARTE DE GIACOMO CHAMIS

NO INTENSO AGORA: O ACERVO DE GESTOS E A INTENSIDADE DO ENCONTRO  
COM O INESPERADO

Dissertação apresentada ao Programa de Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Linha de Pesquisa “Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo” como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientador: Dr. Rafael Tassi Teixeira

CURITIBA

2022

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Chamis, Luiza Duarte de Giacomo

*No intenso agora* : o acervo de gestos e a intensidade do encontro com o inesperado. / Luiza Duarte de Giacomo Chamis. Curitiba, 2022.

96f.

Dissertação (Mestrado– Universidade Estadual do Paraná – Mestrado em Cinema e Artes de Vídeo. -PPG-CINEAV UNESPAR.

Orientador: Profº Drº Rafael Tassi Teixeira.

1. *No intenso agora*. 2. João Moreira Salles. 3. Imagens de Arquivo 4. Ressignificação. I. T. Universidade Estadual d Paraná.

CDD : 791.43

## TERMO DE APROVAÇÃO

LUIZA DUARTE DE GIACOMO CHAMIS

### NO INTENSO AGORA: O ACERVO DE GESTOS E A INTENSIDADE DO ENCONTRO COM O INESPERADO

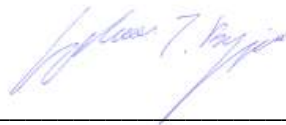
Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo, do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Linha de Pesquisa “Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo”, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:



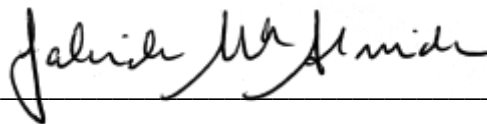
---

Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira  
(Presidente da Banca - PPG-CINEAV/UNESPAR)



---

Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio  
(Membro Titular Interno - PPG-CINEAV/UNESPAR)



---

Profa. Dra. Gabriela de Almeida  
(Membro Titular Externo - PPPGCOM/ESPM)

Curitiba, 30 de agosto de 2022

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Rachel e Roberto, pelo amor imenso e pelo gesto de abraçar apertado os meus sonhos. A eles também agradeço o encanto pelo cinema, pela música e pela dança.

Ao pai que me foi dado, Valdemar, pela ternura e pelo companheirismo todo, além de me fazer apreciar o cheiro do papel dos livros - especialmente os amarelados, gastos pelo tempo.

Ao meu irmão Gabriel pela doçura, coragem, humor e paciência com a irmã mais velha.

Ao meu irmão Marcos por suas observações sempre ácidas e sinceras sobre o mundo.

À minha avó Myrna, que me ensinou a amar intensamente a vida.

Ao meu avô Maurity, por ser o exemplo vivo da perseverança.

Ao Andrés, por me fazer enxergar tanta magia e beleza no mundo, e por me fazer sonhar, voar, acreditar, amar - e amar mais um pouco.

À Mariza, que me disse uma vez essa frase de Ferreira Gullar: *a arte existe porque a vida só não basta.*

Aos meus preciosos amigos Leonardo Bedin Jordão, Julia Trombini e Paula Gruman Martins, pelas horas e horas de conversas acumuladas ao longo dos últimos dois anos, resultando em uma versão mais forte de mim mesma.

À Olívia Scarpari, que divide comigo a saudade das coisas não vividas em Curitiba.

À Neli Mombelli, por me introduzir à pesquisa em Cinema e mostrar tantas coisas preciosas.

Aos professores Gabriela Almeida e Eduardo Baggio pelas ricas observações feitas na qualificação.

Ao meu orientador, Rafael, por ter me ensinado tanto de forma tão sensível.

E àqueles que já partiram, cujos traços correm em minhas veias e vivem dentro de minha alma.

Às vezes você fazia um pensamento e morava nele. Afastava-se.  
Construía uma casa assim. Longínqua. Dentro de si. Era esse o seu  
modo de lidar com as coisas. Hoje, prefiro pensar que você partiu para  
regressar a mim. Eu não queria apenas a sua ausência como legado.  
Eu queria um tipo de presença, ainda que dolorida e triste. E apesar de  
tudo, nesta casa, neste apartamento, você será sempre um corpo que  
não vai parar de morrer.

Na verdade, você nunca soube ir embora.

Há nos objetos memórias de você, mas parece que tudo que restou  
deles me agride ou me conforta, porque são sobras de afeto. Em  
silêncio, esses mesmos objetos me contam sobre você. É com eles que  
te invento e te recupero. É com eles que tento descobrir quantas  
tragédias ainda podemos suportar

**Jeferson Tenório**

Fragmentos de “O avesso da pele”

## RESUMO

Investigar a produção de sentido a partir da ressignificação das imagens de arquivo no longa-metragem *No Intenso Agora* (2017) é o objetivo da presente dissertação. O diretor João Moreira Salles procura estabelecer um fluxo de pensamento por imagens através da montagem e da narração voz over em primeira pessoa, partindo de reflexões sobre o “estado de espírito” de quem filma e de quem é filmado. O filme “nasce” do encontro ao acaso com rolos de 16mm no acervo da família Moreira Salles, cujas imagens, captadas pela mãe do diretor, Elisa Gonçalves Moreira Salles (1929-1988), registram indiretamente o que foi a Revolução Cultural Chinesa em 1966. Para compor o restante da narrativa, foram utilizadas imagens de arquivo referentes a movimentos políticos da década de 1960 na França, Tchecoslováquia e Brasil, configurando uma primeira camada que permeia relações de classe, poder e política entre os quatro países. Mas há, também, um outro fio condutor de ordem mais subjetiva e sensível: ao observar a figura da mãe, agora existente apenas nas imagens, João Salles identifica o que ele chamou de “intensa capacidade de ser feliz” que foi desaparecendo com o passar do tempo. Na medida que sua investigação avança, destacam-se nas outras imagens a manifestação de felicidade capturada nos gestos corporais daqueles que as compõem. Frente a essas informações sobre o filme, as perguntas norteadoras deste trabalho são: É possível que estejamos frente a um filme feito da tentativa de ressignificar a morte e curar um luto tardio, que se fez não pelo esvaziamento do corpo de Elisa, mas sim pela mãe desconhecida das imagens? E uma vez que *No Intenso Agora* existe por causa dessa figura central mas é atravessado por outras histórias, como a interpretação subjetiva de materiais de arquivo domésticos e de autorias desconhecidas produzem sentido? Com o intuito de respondê-las, o texto está dividido em três partes: a primeira abarca questões acerca do caminho percorrido pelo documentarista João Moreira Salles que desemboca na criação de *No Intenso Agora*, bem como a articulação dos elementos fílmicos utilizados - imagem de arquivo, montagem e voz over. Já o segundo capítulo é inteiramente dedicado a pensar e refletir sobre a figura da mãe, aqui entendida como *imagem-imaginada*, e sua relação com a felicidade e o desencanto. Os conceitos trabalhados apoiam-se na vasta bibliografia de Georges Didi-Huberman e Etienne Samain (2013). Por fim, o terceiro e último capítulo procura dar conta dos trechos nos quais João Salles faz o exercício de ressignificar as imagens de arquivo para contextualizá-las em narrativa diferente da original. Para tal, utilizamos o método de Sylvie Lindeperg e a Etapa Dialética de Didi-Huberman.

Palavras-chave: *No Intenso Agora*; João Moreira Salles; imagens de arquivo; ressignificação.

## ABSTRACT

Investigating the production of meaning from the resignification of archival images in the feature film *No Intenso Agora* (2017) is the objective of this dissertation. Director João Moreira Salles seeks to establish a flow of thought through images through editing and voice-over narration in first person, starting from reflections on the “state of mind” of those who film and who is filmed. The film “is born” from the chance encounter with 16mm rolls in the Moreira Salles family’s collection, whose images, captured by the director’s mother, Elisa Gonçalves Moreira Salles (1929-1988), indirectly record what the Chinese Cultural Revolution was in 1966. To compose the rest of the narrative, archive images referring to political movements of the 1960s in France, Czechoslovakia and Brazil were used, configuring a first layer that permeates class, power and political relations between the four countries. But there is also another thread of a more subjective and sensitive order: when observing the figure of the mother, now existing only in the images, João Salles identifies what he called an “intense capacity to be happy” that disappeared over time. As his investigation progresses, the manifestation of happiness captured in the bodily gestures of those who compose them stand out in the other images. In view of this information about the film, the guiding questions of this work are: Is it possible that we are facing a film made from the attempt to re-signify death and cure a late mourning, which was made not by the emptying of Elisa's body, but by the unknown mother of the images? And since *No Intenso Agora* exists because of this central figure but is traversed by other stories, how does the subjective interpretation of domestic archival materials and by unknown authors make sense? In order to answer them, the text is divided into three parts: the first covers questions about the path taken by the documentary filmmaker João Moreira Salles that leads to the creation of *No Intenso Agora*, as well as the articulation of the filmic elements used - archive image, montage and voice over. The second chapter is entirely dedicated to thinking and reflecting on the figure of the mother, here understood as an imagined-image, and its relationship with happiness and disenchantment. The concepts worked are supported by the vast bibliography of Georges Didi-Huberman and Etienne Samain (2013). Finally, the third and final chapter seeks to account for the passages in which João Salles makes the exercise of resignifying the archive images to contextualize them in a narrative different from the original. To this end, we used Sylvie Lindeperg's method and Didi-Huberman's Dialectical Stage.

Keywords: *In the Intense Now*; João Moreira Salles; archive images; resignification.



## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Acervo de imagens do movimento estudantil em Paris em maio de 1968 .....	14
FIGURA 2 - Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem .....	18
FIGURA 3 - A família brasileira.....	28
FIGURA 4 - <i>Atlas de Mnemosyne</i> , por Aby Warburg .....	31
FIGURA 5 - Tchecoslováquia, Brasil e China: aproximação gestuais .....	33
FIGURA 6 - <i>A Queda da Dinastia Romanov</i> .....	36
FIGURA 7 - Sequência de cenas em <i>Carta da Sibéria</i> .....	38
FIGURA 8 - Sequência de cenas em <i>No Intenso Agora</i> .....	39
FIGURA 9 - Filmes caseiros da família Salles .....	41
FIGURA 10 - Elisa Moreira Salles .....	42
FIGURA 11 - Estudante nas manifestações de maio de 68, Paris .....	48
FIGURA 12 - Diálogo entre estudantes e operários .....	48
FIGURA 13 - Manifestação estudantil e operária na França .....	49
FIGURA 14 - <i>Frames</i> de Elisa na China .....	49
FIGURA 15 - Recortes da transição de estados de espíritos indicada imageticamente.....	50
FIGURA 16 - Funerais dos estudantes que morreram no ano de 1968.....	54
FIGURA 17 - Fragmentos de <i>Mourir a trente ans</i> , de Romain Goupil.....	55
FIGURA 18 - Jovens que cometeram suicídio aos 30 anos mencionados no filme de Goupil	56
FIGURA 19 - Imagens caseiras de Elisa Moreira Salles .....	57
FIGURA 20 - Imagens de arquivo de Mao Tsé-Tung .....	58
FIGURA 21 - Véspera de Natal no Brasil.....	61
FIGURA 22 - Filmes caseiros da família Salles (repetição da Figura 9).....	62
FIGURA 23 - Elisa e João Salles .....	62
FIGURA 24 - Comemoração em família na Tchecoslováquia - 00:33.....	66
FIGURA 25 - Comemoração em família na Tchecoslováquia - 00:36.....	67
FIGURA 26 - Comemoração em família na Tchecoslováquia - 01:00.....	67
FIGURA 27 - Comemoração em família na Tchecoslováquia - 01:32.....	67
FIGURA 28 - Família brasileira na década de 1960 - 01:43 .....	68
FIGURA 29 - Família brasileira na década de 1960 - 01:53 .....	69
FIGURA 30 - Família brasileira na década de 1960 - 02:06 .....	69
FIGURA 31 - Viagem à China - 02:44 .....	70
FIGURA 32 - Viagem à China - 03:39 .....	71

FIGURA 33 - Viagem à China - 03:00 .....	72
FIGURA 34 - Viagem à China - 03:15 .....	72
FIGURA 35 - Viagem à China - 03:30 .....	73
FIGURA 36 - Viagem à China - 03:43 .....	73
FIGURA 37 - Viagem à China - 03:49 .....	74
FIGURA 38 - Viagem à China - 04:16 .....	74
FIGURA 39 - Viagem à China - 04:26 .....	75
FIGURA 40 - Viagem à China - 04:32 .....	75
FIGURA 41 - Viagem à China - 05:06 .....	76
FIGURA 42 - Viagem à China - 05:11 .....	76
FIGURA 43 - Viagem à China - 05:23 .....	77
FIGURA 44 - Maio de 68 em Paris - 13:27 .....	78
FIGURA 45 - Maio de 68 em Paris - 27:04 .....	79
FIGURA 46 - Maio de 68 em Paris - 27:05 .....	79
FIGURA 47 - Montagem de Maio de 69 em Paris - 27:22 .....	80
FIGURA 48 - Maio de 68 em Paris - 27:37 .....	80
FIGURA 49 - Maio de 68 em Paris - 31:19 .....	81
FIGURA 50 - Maio de 68 em Paris - 34:07 .....	82
FIGURA 51 - Maio de 68 em Paris - 34:51 .....	82
FIGURA 52 - Maio de 68 em Paris - 36:18 .....	83
FIGURA 53 - Maio de 68 em Paris - 36:37 .....	84
FIGURA 54 - Maio de 68 em Paris - 36:42 .....	84
FIGURA 55 - Montagem de Maio de 68 em Paris - 38:52 .....	85
FIGURA 56 - Maio de 68 em Paris - 39:42 .....	85
FIGURA 57 - Montagem de Maio de 68 em Paris - 39:55 .....	86
FIGURA 58 - Maio de 68 em Paris - 40:14 .....	87

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 PRIMEIRO CAPÍTULO</b> .....	15
1.1 - João Moreira Salles: processos de criação .....	15
<b>1.1.1 - <i>No Intenso Agora: a felicidade é uma ideia nova</i></b> .....	20
1.2 - Acervo de gestos .....	24
1.3 - Montagem .....	28
1.3.1 - Montagem e tempo de duração da imagem.....	34
1.3.2 - Voz over: narrar, montar, mostrar .....	39
<b>2 SEGUNDO CAPÍTULO</b> .....	43
2.1 - A intensa felicidade enquanto imagem-imaginação .....	43
2.2 - A luta do corpo contra o tempo é uma batalha perdida .....	51
2.3 - A inefável emoção que sucede ao choque do encontro com o inesperado .....	59
<b>3 TERCEIRO CAPÍTULO</b> .....	63
3.1 - Notas sobre uma possível metodologia de análise fílmica .....	63
3.2 - Análise fílmica: a beleza vive à parte, longe da trama dos homens.....	66
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	88
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	90

## INTRODUÇÃO

Inicialmente, a ideia central deste trabalho era tecer um grande aporte teórico (ao menos nos dois primeiros capítulos) para, então, na última parte “entrar” no filme e realizar a análise. À primeira instância julgamos necessário escrever sobre o documentário de estilo ensaístico e suas principais características retomando as origens na literatura. Já o segundo capítulo seria dedicado às questões da memória, tanto individual como coletiva, e seus respectivos lugares (NORA, 1993), entendendo o cinema como um deles. Porém, após dois anos acompanhando outras publicações que traziam o mesmo objeto de pesquisa para análise, o documentário *No Intenso Agora* (João Moreira Salles, 2017), percebemos que muito do que estava sendo escrito na dissertação já havia sido dito por outros pesquisadores.

O dilema no qual nos encontrávamos, meu orientador e eu, foi resolvido no momento da qualificação, cujos apontamentos riquíssimos dos professores componentes da banca, Dra. Gabriela de Almeida e Dr. Eduardo Tulio Baggio, contribuíram para mudar positivamente a “rota” da escrita. Em algum lugar do texto que foi entregue a eles, havia *um ponto cego*<sup>1</sup>. A frase era a seguinte: “Sua mãe, Elisa Moreira Salles, agora existe apenas nas imagens”. Quando revisamos nosso estado da arte, percebemos que a figura da mãe se encontrava às margens das pesquisas, e que esse deveria se tornar então o ponto central - o elemento chave - desta dissertação.

Ao retornar ao filme após a qualificação e levantar materiais extras, especialmente entrevistas concedidas por João Salles, olhamos mais atentamente para as cenas da mãe e percebemos que ali existia uma relação estabelecida nas entrelinhas. Primeiramente, havia o encontro com o inesperado: o filho adulto que descobre por acaso o material fílmico feito por sua mãe na viagem que fez à China, em 1966. Ao assisti-lo, João Salles se depara com uma mulher desconhecida, diferente daquela que conhecia em vida, a qual não correspondia com suas lembranças mais recentes. Existia em Elisa a *intensa alegria* por estar viva naquele momento específico da história, o oposto exato da memória do desencanto, da tristeza, da perda da *capacidade de ser feliz*, dos motivos que aparentemente levaram-na a cometer suicídio na década de 1980. Uma mãe, portanto, estrangeira, imaginada; um *fantasma* (DIDI-HUBERMAN, 2013) aprisionado para sempre - ou pelo tempo que este material *viver* - nas imagens, retornando do passado e (re)atualizando constantemente o presente (SEIXAS, 2001).

---

<sup>1</sup> Bem como ocorreu com João Salles ao retomar as imagens de *Santiago* (2007). Ao olhá-las anos após o registro, percebeu o elemento chave para criar o filme, algo que não conseguia ver na primeira tentativa de montá-lo.

Diante disso, nos perguntamos: O que significa a figura da mãe existente apenas nas imagens para o filho adulto? Como extrair delas toda sua potência? Como entendê-las a partir do ponto de vista de João Salles? Estaríamos, como espectadores, frente a um filme feito da tentativa de ressignificar a morte e curar um luto tardio, que se fez não pelo esvaziamento do corpo (DIDI-HUBERMAN, 1998) de Elisa, mas sim pela mãe desconhecida das imagens? E uma vez que *No Intenso Agora* existe por causa dessa figura central mas é atravessado por outras histórias, como o entrelaçamento de materiais de arquivo domésticos e de autorias desconhecidas produzem sentido?

Para tentar responder tais perguntas, foi necessário retomar o trajeto de João Salles no cinema, observando o seu movimento de deixar a posição onisciente do documentarista que filma atores sociais (COMOLLI, 2008), para então “abrir a câmera para um mundo que não se deixa filmar, que fala pouco ou quase nada de si” (SALLES, 2017). Nos documentários *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Nelson Freire* (2003), e *Entreatos* (2004), a câmera registra os outros e a narrativa conta suas histórias. Já em *Santiago* (2007) e *No Intenso Agora* (2017), João Salles se coloca ativamente no enredo, e fala criticamente de si em relação com o(s) outro(s). Aqui há uma ruptura clara em seu fazer fílmico, mas é importante lembrar de dois elementos comuns entre algumas de suas produções anteriores e suas duas últimas, *Santiago* e *No Intenso Agora*: a utilização de imagens de arquivo e a proximidade com o estilo ensaístico.

Trabalhar com material arquivístico de terceiros começa em suas produções para a televisão, como as séries *Japão, uma viagem no tempo* (1986) e *China, O Império do Centro* (1987), e posteriormente, de ordem subjetiva e poética, no curta-metragem *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem* (1990). No entanto, é em seus dois últimos trabalhos que João Salles passa a questionar o material, gesto influenciado por Harun Farocki, Chris Marker e Eduardo Coutinho:

*Essa ideia de indagar a imagem é uma ideia que existe em vários documentaristas que me influenciaram. O Farocki é um exemplo, o Marker faz isso também. E o Coutinho se interessava mais pelas razões que levam aquela pessoa à filmar. Eu comecei a fazer essas perguntas: por que a câmera não treme na França mas treme em Praga? O que isso está me dizendo sobre as circunstâncias políticas em que essas imagens foram feitas? (SALLES, 2020).*

Quando *Santiago* (2007) foi lançado, abriu-se espaço para o questionamento da imagem e para narrativas (auto)biográficas com voz over em primeira pessoa. O filme já havia sido filmado na década de 1990 mas foi abandonado na ilha de edição e retomado anos depois. Nessa retomada, João Salles olha para as imagens e enxerga algo que não estava claro, que

estava no *ponto cego* da fotografia (SALLES, 2020): para além da história do mordomo Santiago, havia a sua relação com ele, a disparidade de classe e a forma como os registos foram feitos. De modo similar, em *No Intenso Agora (NIA)*, João Salles trabalha apenas com o *acervo de gestos* familiares e de autorias desconhecidas, igualmente questionando-o e tentando encontrar pistas ou segredos que estão dentro das imagens, sobretudo aquilo que mostram mas que não se apreende na superfície. Assim, iniciar pelo o processo de criação do diretor nos permite entender a sua relação com as imagens, algo fundamental para o desenvolvimento da análise fílmica. O seu “fluxo” de percepção, seu estilo cinematográfico, a sua forma de montar as imagens na ilha de edição e sua narração voz over em primeira pessoa guiam a ordem da escrita aqui desenvolvida para que possamos refletir sobre a apropriação dos arquivos e suas respectivas ressignificações. Feita a reflexão sobre seus processos de criação, adentramos ao subtítulo chamado “*A felicidade é uma ideia nova*”<sup>2</sup>: notas sobre *No Intenso Agora*, introduzindo o filme.

Subjetivo, reflexivo e ensaístico, *NIA*<sup>3</sup> é construído a partir de uma perspectiva pessoal e intransferível onde João Salles extrai a narrativa contida dentro da própria imagem. Em formato de metanarrativa (BARBOSA, 2020), o documentário propõe pensar sobre e a partir de imagens de arquivo pessoais e coletivas, e reflete sobre o “estado de espírito” de quem filma e de quem é filmado. O enredo traz a história particular da visita de sua mãe à China na Era Maoísta em 1966 e diversas questões políticas da década de 1960, como a Primavera de Praga e o Maio de 1968 em Paris. As escolhas estilísticas suportam imagetivamente as memórias afetivas de arquivos familiares e históricos, cuja narração em primeira pessoa é carregada de afeto e sensibilidade.

Depois de apresentar *NIA* ao leitor, abrimos espaço para pensar os elementos fílmicos empregados na metanarrativa: imagens de arquivo e suas ressignificações, montagem e voz over, correspondentes respectivamente aos títulos “*Acervo de gestos: um longo exercício de olhar e contextualizar imagens de arquivo*”, “*Montagem: São apenas as sobras de um momento na vida*”<sup>4</sup>, e os subtítulos “*Montagem e tempo de duração da imagem*” e “*Voz over: Narrar, montar, mostrar*”.

O segundo capítulo é dedicado inteiramente a pensar sobre a figura materna nas imagens. Como dito anteriormente, encontrar o material da viagem à China foi, para João Salles, se deparar com uma mãe que lhe é estranha. Assim, abre-se espaço para falarmos do

---

<sup>2</sup> Frase proferida no filme.

<sup>3</sup> A partir daqui iremos nos referir ao filme pela sua forma abreviada: *NIA*.

<sup>4</sup> Frase proferida no filme.

*encontro com o inesperado* e sobre o retorno das imagens descobertas quase quarenta anos após terem sido feitas. A ideia, portanto, é tentar saber quem foi essa mulher em vida e lançar luz aos indicativos de seu suicídio nas amarras de *NIA*, uma vez que essa informação não está explícita. Além disso, entendemos o material de arquivo enquanto imagens que retornam, que reaparecem no presente rompendo a linearidade do tempo. Os arquivos *sobrevivem* e possuem um tempo próprio, impossível de nomear (SAMAIN, 2012), e suas reaparições são chamadas por Aby Warburg de *Nachleben*, conceito que usamos para ancorar essa parte da escrita.

Estar diante da imagem de Elisa, então, é estar face a face com um *fantasma*; é estar diante de uma mulher dona de um estado de espírito não reconhecido pelo filho adulto (DIDI-HUBERMAN, 2015). E aqui nos referimos a ele como “filho adulto” porque nas diversas entrevistas que coletamos, João Salles menciona a falta dessa memória. Quando sua voz fala “em minha memória, minha mãe era feliz o ano inteiro” na sequência de imagens da mãe, ele está se referindo à uma lembrança que pertence apenas aos seus tempos de criança. Contudo, essa “dupla memória” nos leva a formular a hipótese de que, na verdade, trata-se de imaginar a figura materna das imagens.

Lendo a carta que Elisa escreveu sobre a viagem, não há menção à *intensa felicidade*. Logo, de onde viria tal afirmação? Para trabalhar esta suposição, nos apoiamos no livro *Imagens apesar de tudo* (2004) de Georges Didi-Huberman, mais especificamente no capítulo intitulado “imagem-arquivo ou imagem-aparência,” no qual o autor problematiza a seguinte afirmação de Claude Lanzmann: “sempre disse que as imagens de arquivo são imagens sem imaginação” (LANZMANN apud DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 137). Afinal, será que é possível estar diante da imagem e não imaginá-la?

Por fim, a análise fílmica é baseada na conclusão de que João Salles utilizou dois métodos para dar sentido às imagens:

1. Para ressignificá-las, o documentarista se coloca como um mostrador de imagens, gestos e estados de espírito, sabendo conduzir os olhos do espectador para os pontos que quer tornar visíveis. Para isso, pratica um movimento similar ao que Didi-Huberman (2020, p. 24) nomeia de *etapa dialética*, “que consiste em não apreender a imagem e deixar-se antes ser apreendido por ela: portanto, em deixar-se desprender do seu saber sobre ela”. Ou seja, prestar atenção ao que diz ou pensa (SAMAIN, 2012) a imagem própria;
2. Ao conferir significados às imagens, João Salles não despreza o contexto histórico no qual o filme foi feito, e indaga as imagens também com o intuito de compreender

os fatores extra imagem que levaram o autor a registrar. Assim, ancora-se no método da historiadora Sylvie Lindeperg.

Nesse contexto, organizamos a análise fílmica na ordem cronológica das imagens para construir uma metodologia apoiada na maneira como João Salles trabalhou o material de arquivo em *NIA*.

FIGURA 1 - Acervo de imagens do movimento estudantil em Paris em maio de 1968



Fonte: *No Intenso Agora*.



## 1 PRIMEIRO CAPÍTULO

### 1.1 - João Moreira Salles: processos de criação

| “Abro a câmera para um mundo que não se deixa filmar”.

Abro a lente para um mundo que não se deixa filmar, que não fala de si. E falar de mim e da minha família talvez seja o filme que eu possa fazer.

**João Moreira Salles**  
(Conversa com Bial, 2017)

O primeiro contato ativo de João Moreira Salles com o cinema foi através da VideoFilmes, produtora fundada por ele e seu irmão, Walter Salles, em 1985. No ano seguinte, Walter retornou de uma viagem ao Japão com horas e horas de material bruto a serem organizados e transmitidos na televisão. O documentário, dividido em cinco episódios, foi roteirizado por João Salles e recebeu o nome de *Japão, uma viagem no tempo* (1986). Logo em seguida, a série documental *China, O Império do Centro* (1987) foi resultado da primeira experiência de João Salles como diretor, rodada em uma viagem feita ao país em 1987 e veiculada pela TV Manchete<sup>5</sup>.

O documentarista continuou produzindo para televisão<sup>6</sup> até lançar os longas-metragens *Notícias de uma guerra particular*<sup>7</sup> (1999), dirigido em parceria com Kátia Lund, *Nelson Freire* (2003), que retrata a vida e obra do pianista brasileiro, e *Entreatos* (2004), documentário dedicado a acompanhar a campanha política do candidato à presidência do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva, em 2002. Nesses filmes nota-se o atravessamento de fronteiras sociais e culturais feito por João Salles, que se desloca do seu mundo para outro desconhecido e se coloca em uma posição onisciente: não manifesta seu desejo e tampouco diz quem é<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Rede de televisão brasileira fundada pelo jornalista Adolpho Bloch no Rio de Janeiro em 1983. A *TV Manchete* permaneceu no ar até 1999, quando foi substituída pela *RedeTV!*

<sup>6</sup> Entre os anos 1989 e 2000, João Salles realizou 6 produções de TV: *América* (1989), *Blues* (1990), *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem* (1990), *Futebol* (1998), *O Vale* (2000) e *Santa Cruz* (2000).

<sup>7</sup> De acordo com Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), em *Filmar o Real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, *Notícias* gerou grande repercussão nacional ao lado de *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (Marcelo Masagão, 1999) e *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999).

<sup>8</sup> João Salles faz uso de longas cenas que privilegiam a contemplação do momento filmado, deixando de lado interações diretas entre documentarista e entrevistado.

Em uma entrevista concedida a Pedro Bial em 2017, no programa *Conversa com Bial*, o assunto é abordado a partir de uma breve análise de *Notícias de uma Guerra Particular*<sup>9</sup>. Este é um filme testemunhal sobre a violência no Rio de Janeiro dirigido por “*brancos privilegiados, de classe média, classe média alta*” (João Moreira Salles, 2017) que tiveram fácil acesso à favela para filmar. João Salles comenta ainda sobre as relações de poder no país e a facilidade de registrar a pobreza, o que gerava nele um incômodo<sup>10</sup>. Assim, *Entreatos* foi o último filme cujo foco estava nos atores sociais (COMOLLI, 2008).

A primeira vez que o documentarista tentou falar de seu universo foi em 1992 quando filmou *Santiago: Uma reflexão sobre o material bruto* (2007), longa-metragem interrompido na fase da montagem e retomado 13 anos depois, finalizado em 2007. Na ilha de montagem de *Santiago*, João Salles percebeu que havia muito de si e de sua relação com o mordomo, Santiago, no material bruto: “*tinha afeto, amor e carinho, mas também tinha classe, tinha o fato de eu ser filho do patrão e ele ser o funcionário de meu pai*” (SALLES, 2017).

Em *Notícias de uma Guerra Particular* e *Santiago*, percebemos que ambos denunciam as relações de classe, poder e privilégio, mas talvez esse último “*seja ainda mais político*” (SALLES, 2017) que *Notícias*, pois em *Santiago* a câmera é direcionada para um mundo particular, doméstico e que diz pouco ou quase nada de si. O documentário, além de abrir a lente da câmera para um mundo fechado, também marcou uma transição significativa na carreira do cineasta, que passou a realizar filmes em primeira pessoa e utilizando materiais de arquivo como espinha dorsal. Esse é o primeiro longa-metragem cuja narração se dá em primeira pessoa, ainda que a voz do narrador não seja a de João Salles e sim de seu irmão, Fernando Moreira Salles. “Trata-se de uma “primeira pessoa terceirizada”, aponta a pesquisadora Ilana Feldman (apud SOUTO, 2020, p. 75) a respeito da narração<sup>11</sup>. Na voz de

<sup>9</sup> Lins e Mesquita (2008, p. 11) descrevem *Notícias* da seguinte maneira: “[o filme] aborda os impasses da guerra insana entre policiais e traficantes nos morros e periferias do Rio de Janeiro, e os efeitos do conflito na vida cotidiana da população pobre, moradora dessas regiões conflagradas. Embora tenha o morro Santa Maria como locação privilegiada, particularizando em alguns momentos a abordagem, o filme realiza um diagnóstico da escalada de violência no Rio relacionada historicamente ao tráfico de drogas”.

<sup>10</sup> “*Nós vamos ter autorização, tem alguma coisa que nos permite fazer isso, e o contrário evidentemente é impensável. Quer dizer, é mais fácil quem mora em um condomínio fechado na Barra da Tijuca fazer um filme sobre a Rocinha, do que jovens cineastas da Rocinha fazerem um filme no condomínio fechado da Barra da Tijuca. Nisso tem alguma coisa ligada ao privilégio, poder e desigualdade da vida brasileira. Mas depois de fazer esse e outros filmes essa questão começou a ficar difícil. Acredito que o caminho natural foi “de mim eu posso falar, tenho legitimidade; de mim e do meu mundo.” Havia um incômodo, sem dúvida nenhuma, de continuar a fazer esses filmes que eram um pouco baseado no meu privilégio de poder fazê-los*” (SALLES, 2017).

<sup>11</sup> Em entrevista transmitida via plataforma Zoom, no evento *Na Real Virtual!* em julho de 2020, João Salles justifica a escolha: “*Eu nunca gostei da minha voz e, naquele primeiro filme que havia uma narração em primeira pessoa, fiz de tudo para não ouvi-la. Me dei conta de que era preciso chamar meu irmão Fernando, que tem uma voz muito bonita. E ao dizer o texto que eu escrevi, tem alguma coisa de performático, mas não é inteiramente artificial porque ele também viveu naquela casa, conheceu Santiago. Nós compartilhamos memórias comuns*” (SALLES, 2020).

Fernando em *Santiago* e com sua própria voz em *NIA*, as narrações concedem "espaço a uma voz que se quer mais próxima da imagem, em um discurso sugestivo, construído a partir de um ponto de vista pessoal. Com uma voz que antes dizia “assim é” e agora ensaia “penso assim” (BARBOSA, 2020, p. 4), João Salles embarca em uma narrativa que diz muito do outro, de si e do mundo quando se posiciona em relação ao “objeto”.

Depois de *Santiago*, João Salles levou dez anos<sup>12</sup> para lançar *NIA* (2017), objeto de análise desta dissertação. Para além da narração em primeira pessoa e uso de material de arquivo doméstico, outra característica comum entre os dois filmes, conforme escrevem Lins e Mesquita (2008, p. 46-47), é<sup>13</sup>:

O fato de serem produzidos a partir da conexão do material heterogêneo, de estabelecer ecos entre imagens, sons e acontecimentos, sem interpretações totalizantes. Filmes que partem do princípio de que a imagem é um dado a ser trabalhado e relacionado com outras imagens e sons, e não mera ilustração de um real preexistente.

De encontro ao que dizem as autoras, *NIA* tece considerações e interpretações significativas sobre a imagem, como veremos mais adiante. Ao indagá-las frequentemente na narrativa, João Salles se envolve com as imagens de arquivo do filme para colocar uma lupa nos pontos que podem passar despercebidos aos olhos do espectador, e conta sua história de forma “dupla”: ora mostrando aquilo que a pessoa-personagem (LINS; MESQUITA, 2008)<sup>14</sup> do diretor quer tornar visível (utilizando a imagem enquanto ilustração de sua narração), ora mostrando aquilo que a própria imagem emergiu e o fez enxergar, assim colocando em evidência.

No início da década de 1990, João Salles demonstra seu interesse em trabalhar com imagens de arquivo no curta-metragem *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem*<sup>15</sup> (1990) no qual utiliza, além dos arquivos, literatura e poesia para homenagear a poeta Ana Cristina Cesar<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> O filme começou a ser feito em 2012.

<sup>13</sup> A citação aqui utilizada diz respeito aos filmes *Santiago, Rocha que Voa* (Eryk Rocha, 2002) e *500 Almas* (Joel Pizzini, 2004), mas consideramos pertinente destacá-la pois trata-se de uma característica que se aplica ao filme analisado neste trabalho.

<sup>14</sup> De acordo com as autoras, a pessoa-personagem “não se trataria apenas de filmes em primeira pessoa, mas de filmes nos quais a pessoa do realizador se funde numa espécie de personagem que protagoniza a busca” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 44).

<sup>15</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=pGMEqc2gwlw&ab\\_channel=PatriciaTompson](https://www.youtube.com/watch?v=pGMEqc2gwlw&ab_channel=PatriciaTompson).

<sup>16</sup> Ana Cristina Cesar cometeu suicídio aos trinta e um anos de idade. O curta-metragem não é uma biografia e não menciona a informação, mas é curioso que essa mesma temática circundará *NIA* décadas mais tarde.

FIGURA 2 - Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem



Fonte: Frames retirados do filme.

Em seu artigo, Barbosa (2020, p. 6) descreve em maior detalhes *Poesia* e faz uma breve consideração acerca da transição estilística de João Salles:

No curta, Salles se aproxima do poético, da videoarte. Características que já enraízam um certo gesto ensaístico em sua filmografia, na esteira do experimental [...], o que nos leva a assinalar já aqui uma propensão do diretor ao ensaísmo, embora em uma fração distinta ao que observaremos adiante em sua filmografia. Um movimento ainda embrionário, que será abrandado nos trabalhos seguintes, até chegar em *Santiago*, quando o diretor, de fato, adensa esse olhar.

Em *Santiago* e posteriormente em *NIA*, a prática fílmica de João Salles se aproxima de um certo estilo ensaístico devido a sua forma livre e afetuosa de pensar, montar e descrever as imagens. O ensaio prefere a desordem, o inacabado, o inconclusivo, o lacunar, e encontra a sua forma - ou *não* forma - nos despropósitos (ADORNO, 2003) das coisas, pois dispensa e se afasta de um modelo sistemático e pré-estabelecido de fazer cinema. A relação construída entre o cineasta e a “coisa” é infinita e inesgotável, bem como sugere a narração de *NIA* em seus diversos retornos à uma mesma imagem<sup>17</sup>, demonstrando toda a potência de seus sentidos, significados e contextos.

Sabe-se que o ensaio fílmico é uma herança deixada pela literatura, que aparece pela primeira vez nas manifestações literárias de Francis Bacon no século XVI e, posteriormente, em Michel de Montaigne (2016) com a coletânea de textos intitulada *Ensaaios*. De forma não intencional, o autor fez da literatura um espaço no qual o “eu” posto em relação com o mundo pudesse escrever livremente sobre essa fronteira de maneira subjetiva.

Os ensaios de Montaigne são pautados em sua experiência com um universo que o obriga a não ceder ao choque: “o mundo resiste a ele e o força a perceber essa resistência em

<sup>17</sup> As imagens de sua mãe e diversas outras de estudantes franceses, por exemplo.

seu corpo, no ato da apreensão” (GERVAISEAU, 2015, p. 95). O ensaísta escreve sobre aquilo que percebe, sente, observa, julga e experimenta em uma espécie de “teste” de si. No entanto, ele não se coloca como ser isolado, pelo contrário, pensa sobre si enquanto um “eu” que experimenta o mundo e dialoga com o coletivo.

Desde Montaigne o ensaio se posiciona nesse “entre-lugar” - do encontro de experiências individuais e coletivas -, cuja essência está na subjetividade do indivíduo que faz de sua obra um processo de pensamento único e pessoal, onde começa “com aquilo que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer” (ADORNO, 2003, p. 17). Dessa forma, o ensaio se estabelece na esfera cinematográfica enquanto *forma que pensa* e afirma o pensamento como sua ontologia, não se encaixando como “subgênero” da ficção, do documentário, nem do cinema experimental devido à sua natureza tão distinta dos outros gêneros cinematográficos.

Diversos filmes ensaios partem de uma vivência pessoal para construir diálogo com o mundo e frequentemente o material utilizado é composto por imagens de arquivo domésticos, familiares e pessoais que se entrecruzam com outros documentos ou materiais de arquivo públicos.

Na interseção desses dois planos, encontramos nos melhores ensaios a figura difícil, muitas vezes altamente complexa - e às vezes aparentemente impossível - do pensamento do eu ou da subjetividade em e por meio de um domínio público em todas as suas particularidades históricas, sociais e culturais. A expressão ensaística [...] assim, exige a perda do eu e o repensar e refazer do eu (CORRIGAN, 2015, p. 21).

Em *Santiago* há extenso material fílmico registrado por João Salles e apenas uma breve cena de material arquivístico doméstico feito na sua infância. Nela, vemos seus pais na piscina a qual entende-se que ficava no pátio da casa da Gávea, local onde foram gravadas grandes partes das cenas do filme. No decorrer da narrativa é visível esse gesto descrito por Corrigan, característico da expressão ensaística: João Salles analisa criticamente o material e a sua relação com Santiago questionando o seu próprio jeito de agir nas gravações em uma espécie de autorreflexão e denúncia de si.

Já em *NIA*, o processo autobiográfico se dá de maneira não tão explícita como em *Santiago*. João Salles agora indaga as imagens de arquivo questionando aquilo que diz respeito ao próprio material e não a si mesmo, mas se coloca presente em primeira pessoa, e deixa claro que são suas próprias impressões sobre a imagem. Sua presença torna-se ainda mais presente na narrativa quando fala do material caseiro de sua mãe, porque o descreve em alguns

momentos a partir de suas lembranças e vivências daquele período específico da década de 1960.

### 1.1.1 - *No Intenso Agora*: a felicidade é uma ideia nova<sup>18</sup>

Quando conseguirmos olhar melhor para as imagens, seremos forçosamente capazes de vê-las e de lê-las, isto é, de melhor viver a partir delas, em face da amplidão das intuições e das sensações nelas contidas.

**Etienne Samain**

(Como pensam as imagens, 2012)

Nas semanas finais da montagem de *Santiago*, uma caixa foi encontrada em meio às imagens de família contendo duas latas de rolos de filmes em 16mm. Eram os registros da viagem de sua mãe, Elisa Gonçalves Moreira Salles<sup>19</sup> (1929-1988), à China no ano de 1966. Estas imagens não foram usadas no longa sobre Santiago, mas deram origem à *NIA*. João Salles descreve o material assim:

*Eram imagens silenciosas de uma mãe muito jovem da qual eu já não tinha muita lembrança e que aparece pouco no material mas, toda vez que ela aparece, está muito bonita e muito feliz. A memória que eu tenho da minha mãe não é essa, é de uma pessoa que foi entristecendo muito. Eu queria entender a natureza daquela alegria que conheci pouco.*<sup>20</sup>

Reconhecido como um filme de difícil descrição<sup>21</sup>, pois perpassa diversas questões íntimas e coletivas, *NIA* surge da inquietação de entender por qual razão jovens estudantes e operários que presenciaram momentos de intensa felicidade na década de 1960 passaram a entristecer com o tempo e nunca mais recuperaram aquela alegria. Os registros são de grande maioria amadores, iniciando pelo verão na Tchecoslováquia e Brasil, ambos no ano de 1968. Logo em seguida nos são reveladas as imagens feitas por sua mãe em 1966 no período da

<sup>18</sup> Frase proferida no filme.

<sup>19</sup> Também mencionada em outros trabalhos acadêmicos com o nome de Elisa Margarida Gonçalves e conhecida popularmente na cidade do Rio de Janeiro como Elisinha.

<sup>20</sup> Evento *Na Real Virtual*, em julho de 2020, transmitido via plataforma Zoom.

<sup>21</sup> *Parte das virtudes do filme, e dos seus defeitos, está no fato de que não se atém a um tema. Tem o afeto, a história política de 1968, a questão política das imagens e a questão de como os mortos se transformam em mártires* (SALLES, 2017).

Revolução Cultural Chinesa. Na tela preta surgem as letras brancas que anunciam o título do filme e, quando desaparecem, cedem espaço para as imagens de Maio de 1968 na França. Assim, a narrativa percorre quatro países e seus respectivos momentos políticos na década de 1960: França, China, Tchecoslováquia e Brasil.

*NIA* é um longo exercício de olhar e contextualizar imagens (MACHADO; SANTOS, 2021). Trata-se do gesto de (re)apropriação e (re)leitura de imagens produzidas em outros momentos e contextos históricos, interseccionando produções distintas entre si sem apresentar, necessariamente, uma ordem cronológica dos acontecimentos. Ao comentar os registros, sobretudo os da mãe, João Salles “*inscreve uma significação subterrânea àquelas imagens*” (MACHADO; SANTOS, 2021), rastros que apenas a perspectiva de um filho adulto poderia capturar e fazer emergir. É como se o filho cavasse até o fundo daquela alma - viva agora apenas na imagem - “*à procura do “germe”<sup>22</sup> que a acometeu*” (MACHADO; SANTOS, 2021). Logo, deparamo-nos com uma narrativa de busca (BERNARDET, 2005) pela mãe há muito perdida, e também de resistência, pois trata-se da tentativa de curar e transformar a angústia frente ao esvaziamento do corpo (DIDI-HUBERMAN, 1998). Sobre a busca de João Salles, cabe tecer uma breve reflexão sobre o que Jean-Claude Bernardet quer dizer com “documentário de busca”.

Quando escreve sobre os filmes *33* (Kiko Goifman, 2002) e *Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001), Bernardet os classifica como documentários de busca. Os filmes, de maneira geral, não apresentam uma narrativa semelhante. Contudo, ambos são construídos a partir de inquietações pessoais - Kiko Goifman registra a tentativa de encontrar a mãe biológica e Sandra Kogut documenta a tentativa de obter seu passaporte húngaro -, que são surpreendidos a todo instante pela imprevisibilidade dos acontecimentos. Da mesma forma em que espectadores não sabem o que esperar do fim, os diretores (enquanto fazem o filme) não são capazes de prever o desfecho de sua própria história.

No caso de *NIA*, se o considerarmos enquanto documentário de busca, é preciso apontar certa diferença daquilo que propôs Bernardet. O imprevisível para João Salles ocorre no encontro inesperado com o material da China, acontecimento anterior à montagem do filme. A busca se instala nessa etapa embrionária, e *NIA* se transforma em uma investigação minuciosa das imagens à procura de responder o questionamento suscitado no encontro com o material.

---

<sup>22</sup> Expressão utilizada pelo pesquisador Benjamim Picado no Seminário online “*Imagem, Acontecimento, Narrativa.*” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PtS3CVa7bQo&t=7590s>. Acesso em: 17 set. 2021.

Dessa forma, buscar respostas nas imagens é repensá-las, ressignificá-las e reposicioná-las na narrativa.

João Salles acredita<sup>23</sup> que a reelaboração do material de arquivo atribui diversos sentidos a partir do ponto de vista de quem os examina, e abrir espaços para esses novos ângulos depende fundamentalmente dos elementos da gramática audiovisual que o cineasta articula para criar uma reflexão. O conjunto formado pelos materiais de arquivo, a narração em voz over e a montagem compõem a linguagem do filme, dedicada a conferir estes novos significados, apresentar hipóteses<sup>24</sup> a respeito de importantes movimentos sociais e, principalmente, um olhar afetivo e de muita admiração pela figura da mãe.

Estas são questões que também permeiam *Santiago* porque, da mesma forma em que a narração afirma que “*nem sempre a gente sabe o que está filmando*”<sup>25</sup> no início de *NIA*, João Salles não compreendia toda a potência das imagens registradas por ele em 1992<sup>26</sup>. Ambos os filmes são releituras de imagens produzidas em outros momentos e contextos, cuidadosamente escolhidas em um gesto de (re)apropriação e que acabam por cumprir duas funções: da mesma forma em que recebem novos significados através da voz over e do cruzamento das imagens feito na montagem, não abandonam o seu caráter original, histórico e testemunhal. Em entrevista<sup>27</sup> sobre seu método de trabalhar a imagem, tanto em *Santiago* como em *NIA*, João Salles diz:

*Tem uma frase de um poeta francês, Paul Éluard, que diz “o mais profundo é a pele.” Em relação às imagens de arquivo, eu acredito que o mais profundo também está na superfície. Agora, você não vê da primeira vez, nem da segunda, nem da terceira e nem da quarta, é preciso a disciplina de pegar uma mesma imagem de arquivo e revê-la cinco, dez, quinze, trinta vezes ao longo do tempo. À medida em que o filme vai se criando na ilha de edição, uma imagem que não tinha lugar no filme e que não dizia nada a não ser aquilo que dizia, [nela] subitamente percebo um segredo que estava na superfície, mas eu não conseguia ver.*

João Salles, ao estabelecer uma relação com o material, se coloca como um mostrador de imagens, gestos e estados de espírito, sabendo conduzir os olhos do espectador para os

<sup>23</sup> Informação coletada durante a entrevista realizada via plataforma Zoom, em 2020.

<sup>24</sup> As hipóteses surgem com os questionamentos feitos às imagens: *Porque a câmera não treme na França mas treme em Praga? O que isso quer dizer? O que isso está me dizendo sobre as circunstâncias políticas em que essas imagens foram feitas? Será que posso inferir contextos políticos a partir da imagem? Do que ela é? Como ela é enquadrada? Qual a distância que a câmera está da ação?* (João Moreira Salles, 2020).

<sup>25</sup> Frase original de Chris Marker dita em *O Fundo do Ar é Vermelho* (1977).

<sup>26</sup> *Eu não sabia direito o que estava filmando quando fiz Santiago, não sabia que estava filmando a minha relação com Santiago, as minhas relações de poder, de afeto, e estava tudo ali no material bruto.* (João Moreira Salles, 2017).

<sup>27</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ZHUE4Yj3\\_rI&ab\\_channel=RedeTVT](https://www.youtube.com/watch?v=ZHUE4Yj3_rI&ab_channel=RedeTVT). Acesso em: 4 abr. 2022.



pontos que quer tornar visíveis. Quando assim o faz em alguns momentos, coloca em prática um movimento similar ao que Didi-Huberman (2020, p. 24) nomeia de *etapa dialética*, “que consiste em não apreender a imagem e deixar-se antes ser apreendido por ela: portanto, em deixar-se desprender do seu saber sobre ela”. Ou seja, é preciso abandonar informações pré-concebidas a respeito da imagem e prestar atenção ao que diz ou pensa (SAMAIN, 2012) a imagem própria.

Sabe-se que quando João Salles solicitou a apuração do material de arquivo público ao pesquisador Antônio Venâncio, havia um objetivo claro: buscar por imagens da década de 1960 nas quais se encontrasse uma narrativa possível<sup>28</sup>, e o que foi encontrado em boa parte do material eram imagens de pessoas com feições e gestos de felicidade. Todavia, isso não estava claro no início. O que aconteceu foi o movimento inverso; não havia roteiro, apenas o acaso e a descoberta. Só após longa observação do material amador de Elisa e incontáveis retornos à ele, o detalhe - a felicidade - tornou-se visível, emergiu à superfície e ganhou potência para sustentar a narrativa.

Ainda podemos acrescentar aqui que João Salles também é inquietado pelas incertezas, é movido por elas. Há a dúvida, o questionamento frente às imagens, o que elas querem dizer, quais foram as circunstâncias que motivaram os registros, por qual motivo a câmera mexe “*aqui e não lá*.” Como já foi mencionado, é um filme um tanto aberto, repleto de fragmentos e fissuras na tentativa de sustentar ou dar conta de diversos temas. Por essa razão, um recorte se faz necessário. Dentre todas as temáticas tratadas em *NIA*, optamos por aprofundar três grandes questões:

1. Olhar a fundo as imagens da mãe - que agora sobrevive apenas nas imagens -, e seus múltiplos significados, evidenciando o processo de luto e tentativa de cura do filho;
2. Através do método da etapa dialética de Didi-Huberman, refletir sobre o processo de ressignificação e interpretação do material arquivístico empregado por João Salles;
3. Entender o papel fundamental da montagem (especialmente nos momentos de interseção entre imagens distintas entre si) no cruzamento entre memórias individuais e coletivas que juntas produzem sentido.

---

<sup>28</sup> Ver entrevista concedida ao jornal ZH, disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2017/11/a-pior-forma-de-ilusao-e-negar-a-realidade-afirma-joao-moreira-salles-em-entrevista-sobre-seu-novo-documentario-cj9soaril006r01pmhlz6uqyt.html>. Acesso em: 4 set. 2021.

Para chegarmos a tais objetivos, então, é necessário lançar luz aos elementos cinematográficos utilizados no filme - imagens de arquivo, voz over e montagem - iniciando pela reflexão sobre o chamado “acervo de gestos” usado por João Salles.

## 1.2 - Acervo de gestos

| *NIA* enquanto um longo exercício de olhar e contextualizar imagens de arquivo.

O material não cessa de dizer coisas novas. A partir do momento em que você acredita nisso, o material de certa maneira vive e o tempo faz com que ele se transforme.

**João Moreira Salles**  
(*Na Real Virtual*, 2020)

Como lembra o pesquisador Barbosa (2020)<sup>29</sup>, utilizar imagens de arquivo em seus documentários é uma prática que vem desde China, o *Império do Centro* (1987), bem como a narração em voz over. Contudo, não há envolvimento emocional e íntimo da parte de João Salles com as imagens e não entendemos a narração enquanto escrita de si devido à sua onisciência (BARBOSA, 2020).

A relação mais direta e sensível entre João Salles e as imagens de arquivo começa a ganhar potência em *Santiago* e se estabelece ainda mais forte em *NIA*. Em *Santiago* existe o ato de produzir as imagens, o que faz com que haja mais controle e certa clareza sobre contexto e propósito de fazê-las. O questionamento de João Salles é voltado para o que encontra nas frestas desse material, a relação entre ele e o mordomo, refletindo criticamente sobre isso.

Em *NIA*, a potência motriz está em questionar imagens e intenções de produção até então desconhecidas por ele. Há gesto de reapropriação e ressignificação em ambos os filmes, mas há essa diferença: enquanto em *Santiago* há participação ativa na captura do material, *NIA* se faz a partir da observação do inesperado:

Em *Santiago* a imagem foi vivida, o relato foi experienciado antes de se tornar discurso. Em *No intenso agora* não há, de modo geral, uma experiência prévia e direta sobre a produção das imagens. Essa diferença da natureza dos arquivos produz

---

<sup>29</sup> *O ensaio em Santiago e No Intenso Agora: formas de ver e narrar os objetos do mundo*, artigo apresentado no 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM).

consequências na escrita do sujeito: em Santiago uma rememoração metacognitiva do passado (um pensar que questiona o próprio pensamento), em No intenso agora uma reordenação crítica do passado (uma montagem dos retalhos da história). Em comum, o gesto ensaístico de quem, ao retomar as imagens de arquivo, dialoga com o tempo (BARBOSA, 2020, p. 11-12).

Ressignificar imagens de arquivo significa atribuir um novo sentido a elas, mas também carrega o exercício de revisitar e retomar o passado em um gesto de reatualização constante do tempo. João Salles passeia pelos tempos e, em suas andanças, costura sutilmente materiais arquivísticos aparentemente distintos entre si, mas quando interseccionados pela montagem e acompanhados da voz over<sup>30</sup>, produzem sentido.

A relação com as imagens de arquivo deve partir de uma crítica baseada na ideia de que é preciso desestabilizar o objeto e reconstruí-lo a partir de uma dada intencionalidade que não possuía anteriormente, ou seja, já não cabe mais aos arquivos a função de meros documentos comprobatórios. Introduce-se, então, a noção de reutilização de arquivos para outros fins que não o original. Muitos são os documentários que fazem uso de imagens de arquivo para comprovar um fato. Já no movimento de reapropriação, os mesmos materiais passam a receber outros significados para sustentar narrativas sensíveis e com caráter ensaístico, como reflete Català:

O que ocorre com o arquivo quando ele é sacado do lugar onde está e do uso que se supõe que teria de fazer e faz outro? Porque, claro, o arquivo não é somente o arquivo em si, com sua finalidade original de conservar um documento. Um primeiro uso se deu desta maneira, para ilustrar uma época histórica, um momento, mas quando o cineasta o retira daí e o coloca em outro âmbito, passa a expressar outras coisas. Arrasta consigo o que poderíamos chamar de uma espécie de subconsciente destas imagens, algo que estava lá mas na realidade não estava na superfície, algo que era mais testemunhal, expressava emoções e conceitos estéticos profundos (ALMEIDA; MELLO, 2012, p. 20).

Neste sentido, podemos entender que o arquivo carrega múltiplos sentidos, não só pelo que existe “dentro” dele, mas também por transmitir o pensamento de quem o produziu e o que pode vir a significar para o observador. É possível que esse conteúdo viaje no tempo como algo vivo, como uma imagem que representa um fato do passado e que se reatualiza incessantemente no agora posicionado em outra narrativa para significar outra coisa: *“a convicção é de que esse material passa a ser dois materiais [...] quando se tenta extrair dele aquilo que estava dizendo no passado mas ninguém foi capaz de ver”* (SALLES, 2020).

---

<sup>30</sup> Os tópicos sobre montagem e voz over serão aprofundados nos próximos subtítulos.

Além da apropriação de materiais de arquivo públicos de caráter histórico e testemunhal, na década de 1990 no Brasil houve um “boom” de realizações construídas a partir de imagens domésticas. Aproximando a noção de imagens privadas<sup>31</sup> com o “anseio pelo real” manifestado pelo espectador de documentário (MACHADO, 2009), surge o forte interesse por imagens privadas devido ao desejo de identificação com o outro espetacularizado:

Documentários recentes que exibem a vida privada na tela usam objetos, narrações pessoais, memórias e arquivos íntimos que podem conferir-lhes uma certa aura de autenticidade e, portanto, uma forte impressão de representação do mundo. Refiro-me a uma leva de filmes produzidos nos últimos anos que não privilegia o interesse sobre o outro, como certa tradição brasileira, mas se volta, de forma direta ou indireta, para o próprio realizador: para a sua família, suas memórias, sua experiência pessoal, sua intimidade. [...] Se partirmos da hipótese de que esses filmes se reduzem a atender a um desejo do espectador curioso, ansioso pelo “real”, poderíamos incluí-los em um movimento contemporâneo de espetacularização da vida íntima (MACHADO, 2009, p. 96).

Assim, podemos observar a mudança de comportamento dos próprios realizadores que passam a demonstrar interesse em “abrir” os segredos da vida privada, fazendo do cinema um lugar de externalização subjetiva. Quando buscamos discutir mais sobre a subjetividade em filmes documentários, deparamo-nos com a descrição do modo performático proposto por Nichols<sup>32</sup> (2005) em *Introdução ao documentário*. Isso porque, nesse modo, a sensibilidade, subjetividade, experiência da memória e a complexidade emocional (NICHOLS, 2005) do realizador são enfatizadas na narrativa<sup>33</sup>.

Ao abrir seu universo para o mundo, João Salles tece reflexões sobre sua mãe a partir de memórias de sua infância, ao passo em que cria uma relação entre materiais domésticos de famílias desconhecidas por ele. Ele interpreta essas imagens a partir do que elas mesmas mostram/contam, e não baseado em informações pré-concebidas, por isso o “tom” torna-se ainda mais pessoal e intransferível. Portanto, as imagens exigem cuidado por parte de quem as olha. É preciso visitar e revisitar o material, contemplar seus segredos, aquilo que não está dito ou entregue à primeira vista; é necessário encontrar os signos que escapam aos olhos na primeira vez:

---

<sup>31</sup> Ao refletir sobre as imagens da vida privada e a intimidade das famílias registradas em película, Patricia Machado (2009) retoma o início da modernidade e o estilo de vida burguês, momento em que o sujeito se afasta da vida pública e se recolhe no refúgio familiar.

<sup>32</sup> O autor propõe 6 modos: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático, onde cada modo possui suas especificidades.

<sup>33</sup> Para exemplificar, o autor cita *Noite e Neblina (Nuit et brouillard, 1956)* de Alain Resnais, também citado em bibliografias sobre ensaio fílmico. *Noite e Neblina* é um curta-metragem de 30 minutos que faz uso somente de imagens de arquivo para exibir os campos de concentração nazistas da Segunda Guerra Mundial, mas o faz em um gesto de apropriação e ressignificação do material.

Se contemplarmos cuidadosamente estas imagens, encontraremos detalhes, encontraremos relações dentro das imagens que fazem com que elas sejam complexas. Há casos em que existe evidentemente a vontade de fazer imagens complexas. Quando um cineasta recorre a imagens de arquivo e constrói um determinado discurso, entramos num nível de complexidade (ALMEIDA; MELLO, 2012, p. 21).

Na medida em que este material se desarma, “ele não existe mais por si próprio, mas em relação a outros elementos” (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 61) que recebem outros sentidos. Por fim, o reencontro com o material de arquivo não só possibilita o gesto de reapropriação como proporciona uma nova vivência para quem o encontra. É curioso pensar que, antes de ser realizador do filme, ele próprio se coloca na posição de espectador diante das imagens com as quais irá trabalhar. Nessa relação entre cineasta e arquivo, são as imagens que *pensam e falam*; são elas que conduzem o caminho, são elas as detentoras de significado, mesmo que indefinido e instável (BERNARDET, 2005). Para exemplificar, tomemos o segundo material de arquivo doméstico utilizado em *NIA*:

*Brasil por essa mesma época [1968]. Imagens de uma família que também não conheço. A câmera pensa que está registrando apenas as imagens de uma criança. Sem querer, mostra também as relações de classe no país. Quando a menina avança, a babá recua. Ela não faz parte do quadro familiar e, muito provavelmente, sem que ninguém peça, vai ocupar o fundo da cena onde se confunde com os passantes. Nem sempre a gente sabe o que está filmando.*

A narração afirma a intenção de quem fez as imagens. Para essa pessoa, o objetivo e “tema” central do registro é a criança que dá seus primeiros passos sozinha, sem dar as mãos para ninguém. Essa informação já está dada à primeira vista, entregue pelo material. Não há nada o que se pensar sobre isso, é automático. Mas ao revê-la (provavelmente mais de uma vez), João Salles apreende uma informação de segunda ordem e a emerge, traz a superfície, mostra na montagem e entrega ao espectador através da voz over a leitura e também a crítica sobre as relações de classe no Brasil daquela época.

Ao utilizar materiais de arquivo alheios, portanto, a forma de João Salles se colocar no filme depende justamente dos movimentos de apropriação, ressignificação e subjetividade, algo diferente de uma narração óbvia e genérica sobre as imagens. O cineasta as provoca para que se tornem algo diferente do que já são, para que estabeleçam uma relação com o que conhecemos e, ao mesmo tempo, se abram para algo que nem elas mesmas supõem ser possível (MIGLIORIN, 2010).

FIGURA 3 - A família brasileira



Fonte: *No Intenso Agora*.

### 1.3 - Montagem

| *São apenas as sobras de um momento na vida*<sup>34</sup>.

Distanciar é demonstrar desmontando as relações de coisas mostradas juntas e agrupadas segundo suas diferenças. Não há distanciamento sem trabalho de montagem, que é a dialética da desmontagem e da remontagem, da decomposição e da recomposição de toda coisa. Mas,

---

<sup>34</sup> Frase proferida no filme.

ao mesmo tempo, esse conhecimento pela montagem será também conhecimento por estranheza.

**Georges Didi-Huberman**

(Quando as imagens tomam posição, 2017)

Em *NIA*, João Salles seleciona, costura e estabelece uma relação entre imagens de arquivo de ordem pessoais e públicas através da montagem. Todo material trabalhado no filme foi feito na década de 1960 e registra os regimes e movimentos políticos daquela época, como o movimento estudantil em Paris (popularmente conhecido como Maio de 68), a Primavera de Praga e a Revolução Cultural Chinesa no ano de 1966. De ordem mais intensa e poética, há nessas imagens expressões faciais e corporais que manifestam sentimentos de alegria e felicidade, motivo que move as investigações de João Salles e, portanto, o seu modo de olhar a imagem. Esse gesto pode ser identificado logo nas primeiras cenas do filme quando a narração conclui, através da observação das vestimentas e dos sorrisos nos rostos de uma família tcheca, que é “*verão e as pessoas estão felizes*”<sup>35</sup>.

Analisar a forma como essas imagens são postas em relação umas com as outras e costuradas não apenas pela similaridade de gestos mas também pelo o que é enunciado na narração em voz over é substancial para compreender a produção de sentido criada na montagem de *NIA*. Uma vez que seu objetivo é evidenciar as múltiplas formas de felicidade, sobretudo de sua mãe, as imagens escolhidas por apresentar aspectos semelhantes costumam-se para formar um terceiro lugar de resignificação, como explica Coli (2012, p. 46) em *A obra ausente*:

Os historiadores da arte costumam dizer que é preciso treinar o olho. Isso significa incorporar um saber, sempre silencioso, sempre intuitivo, capaz de captar o que há de comum entre as formas. Mas que lugar é esse que a preposição “entre” indica? Não há apenas dois lugares, o lugar de uma aparência e de outra aparência. Há um terceiro lugar, uma terceira margem do rio, onde, invisíveis, imateriais, o semelhante se funde do semelhante, onde a analogia se metamorfoseia em fusão.

Como dissemos anteriormente, João Salles se coloca como um mostrador quando sua voz interpreta aquilo que vê, indicando ao espectador logo no início que apenas o que sabe

---

<sup>35</sup> Aos 31 segundos de filme, a narração enuncia: “*Essas são imagens de um filme amador da Tchecoslováquia de 1968. Não conheço essas pessoas, o que sei sobre elas é o que as imagens mostram. Sei que elas estão felizes e imagino que quem filma também está. Sei que as pessoas usam roupas leves num país em que faz frio, logo, é primavera ou verão. Verão de 1968 na Tchecoslováquia e as pessoas estão felizes*”.

sobre as imagens da Tchecoslováquia vem de sua interpretação de gestos, rostos, vestimentas e comportamentos daquela família. Isso se deve ao fato de dedicar tempo e olhar atento à imagem (DIDI-HUBERMAN, 2011)<sup>36</sup>. Ao extrair do material as ressignificações, o sentido do que está entre imagens (COLI, 2012) ganha potência e produz sentido na montagem:

[...] ao desmontar e remontar, descontextualizar as imagens e as colocar em relação de outras maneiras, conferindo-lhes outros sentidos e, por consequência, gerando um modo bastante particular de examiná-las. [...] São formas de pensar por associação, de colocar imagens em relação e extrair delas algo novo que se manifesta no contato, na montagem, no choque (ALMEIDA, 2018, p. 77).

A metodologia descrita pela pesquisadora Gabriela Almeida foi realizada por Aby Warburg (1866 - 1929), criador do *Atlas de Imagens Mnemosyne*, descrito por Samain (2012, p. 56) como “uma espécie de enciclopédia de movimentos em constantes andanças no tempo, de tensões de outros afetos que se inscrevem e habitam o inconsciente da memória humana coletiva”. Warburg provou com seu *Atlas* que é possível construir “uma história de fantasmas para adultos” (SAMAIN, 2012), utilizando apenas imagens do mundo colecionadas ao longo de muitos anos e posteriormente exibidas em grandes quadros pretos permitindo que as imagens estáticas conversassem entre si e construíssem os seus próprios símbolos, dispensando assim a necessidade da palavra ou textos e legendas explicativas na maioria das situações.

---

<sup>36</sup> Entrevista concedida à Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui, traduzida por Vinícius Nicastro Honesko e publicada em: <http://flanagens.blogspot.com/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html>. Acesso em: 28 maio 2022.



FIGURA 4 - *Atlas de Mnemosyne*, por Aby Warburg

Fonte: Bonfiglioli (2017, p. 48).

Como sugere Samain (2012), *As imagens não são bolas de sinuca*, pois esses objetos de caráter letárgico são incapazes de expressar qualquer sentimento e necessitam de uma força externa para se movimentar no tempo/espaço, o oposto do que acontece com as imagens. Para defender esse argumento, o autor estabelece três proposições: De caráter de primeira ordem, as imagens carregam representações de figuras, sejam elas animadas ou inanimadas. Posterior a isso, elas passam a criar um vínculo entre aquele que as produz e quem as recebe, transitando entre pensamentos e concretizando a ideia de uma memória coletiva ou memórias em cruzamento. Por fim, mais utópica e necessária (SAMAIN, 2012), a terceira proposição afirma uma imagem enquanto *forma que pensa*:

A proposição é tanto mais ambígua e complexa que chega a insinuar - até sugerir - que, independentemente de nós, as imagens seriam formas *que, entre si, se comunicam e dialogam*. Com outras palavras: *independentemente* de nós - autores ou espectadores - toda imagem, ao *combinar nela* um conjunto de dados sígnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou associar-se com outra(s) imagem(ns), seria “*uma forma que pensa*” (SAMAIN, 2012, p. 23, grifos do autor).

Quase quarenta anos depois de ter sido feito, o material fílmico de Elisa ressurgiu abrindo uma fresta na linearidade da história. Ainda que silenciosas, as imagens transmitem seus pensamentos (SAMAIN, 2012) na forma como os corpos que “as habitam” se movimentam. Warburg, quando iniciou a construção de seu *Atlas* na década de 1920, estava atento aos “gestos expressivos de emoções profundas do ser humano” (SAMAIN, 2012, p. 56)

inscritos nas imagens, chamando-os de *Pathosformeln*. A *fórmula de pathos* é entendida como os movimentos gestuais das emoções que se repetem e são evidenciadas na colagem sequencial nas pranchas do *Atlas*. Trazendo para a linguagem cinematográfica, portanto, a reincidência dos gestos é feita na etapa da montagem.

Como bem se sabe, o esforço de Warburg não foi pensado especificamente para o cinema e sim para a história da arte. Contudo, tal conceito (ou parte dele) pode ser tomado de empréstimo e adaptado, de certa forma, para analisar o trabalho de montagem em filmes que aproximam imagens de diferentes fontes devido às emoções e gestos semelhantes, como acontece em *Ato, Atalho e Vento*<sup>37</sup> (Marcelo Masagão, 2014), por exemplo. Este ensaio fílmico ou filme de montagem (MALINOVSKI, 2018) reúne 143 filmes que se relacionam através da semelhança e repetição da *fórmula de pathos*. Antes de *Ato, Atalho e Vento* começar, um texto sobre o processo criativo de Masagão (escrito por ele) corre na tela:

[...] o que sobra são sempre alguns trechos: pequenos e singulares detalhes que ficam colados em nossos neurônios. [...] Só despertam (ou não) pelo encontro de outras cargas simbólicas que não cessam de chegar. Fazer um filme de fragmentos é, antes de tudo, uma intenção de promover o encontro de “coisas”: tantas e tortas. É o desejo de ver o que ocorre ENTRE as COISAS, sempre mais interessante que a coisa em si (MASAGÃO, 2014).

Em *NIA*, a memória gestual (*fórmula de pathos*) das imagens manifesta-se nas expressões de “*intensa felicidade*” e “*profundo encantamento*” (SALLES, 2017) identificadas pelo diretor. Quando João Salles se aproxima das imagens da mãe e as coloca em relação a outras que aparentemente ou à primeira vista são incompatíveis, diferem entre si, notamos que, para além da narração, existem gestos corporais - percebidos por ele ou não, por isso frisamos que esta percepção é nossa - que se repetem em imagens distintas, produzidas em países e circunstâncias diferentes, algo que Didi-Huberman (2009) denomina “memória de gestos”. Exemplo:

---

<sup>37</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/118703385>.

FIGURA 5 - Tchecoslováquia, Brasil e China: aproximação gestuais



Fonte: Colagem feita a partir de *frames* retirados dos minutos iniciais de *MIA*.

Com a colagem pretendemos mostrar as repetições dos movimentos e expressões de felicidade. Nas três imagens verticais à esquerda, há três rostos que, sorrindo, direcionam o olhar diretamente para a câmera. A primeira aparece logo na primeira sequência do filme; são imagens caseiras da comemoração de um casamento na Tchecoslováquia (1968). A sequência seguinte foi feita na mesma década por uma família brasileira. A câmera registra os primeiros passos de uma criança que caminha em direção à lente, sorrindo. Tanto esses registros como os da Tchecoslováquia são de autoria desconhecida. Já a terceira imagem é familiar ao diretor. Pertence aos rolos de filme de sua mãe na China. Aqui, uma das poucas imagens em que Elisa aparece sorrindo e posando para a câmera<sup>38</sup>. A respeito das três imagens verticais à direita, retirados dos mesmos registros descritos no parágrafo anterior, a relação entre elas ocorre através dos movimentos corporais: a postura dos ombros, dos braços e das mãos são muito similares - principalmente a primeira e a terceira imagem, onde as pessoas estão dançando em roda -, sinalizando uma postura de celebração, do ato de sorrir para a câmera.

<sup>38</sup> Elisa aparece pouco no material porque grande parte dos registros foram feitos por ela, assim comenta João Salles no filme.

Assim, é necessário treinar o olho (COLI, 2012) e retornar à imagem quantas vezes for preciso para encontrar a repetição de gestos e então criar sentido na montagem. Além disso, na faixa comentada do DVD de *NIA* o montador Eduardo Escorel<sup>39</sup> fala sobre o retorno às imagens de arquivo e suas repetições para evidenciar as ressignificações indicadas pela narração na etapa de montagem. Ele comenta que, para mostrar ao espectador o que se quer e capturar toda a potência da imagem, é fundamental respeitar a duração original do material de arquivo e evitar, tanto quanto for possível, a interferência de cortes temporais das imagens. Como a fala é breve, concluímos que um subtítulo sobre as origens desse método seria pertinente.

### 1.3.1 - Montagem e tempo de duração da imagem

Quando pensamos em montagem cinematográfica imediatamente lembramos de cineastas soviéticos vanguardistas, como Dziga Vertov (1896-1954) e Serguei M. Eisenstein (1898-1948), cuja a importância de seus legados cinematográficos é incontestável. Em Vertov existia a ideia de que o cinema possuía forte responsabilidade social e deveria mostrar o mundo através da câmera, aparato chamado por ele de kinoglaz ou cine-olho. Eisenstein, por sua vez, debruçou-se sobre a fase de organização das imagens e propôs um sistema de montagens<sup>40</sup> que resulta na mais “refinada” de todas, a intelectual<sup>41</sup>, cuja essência está em revelar toda a potência emocional do filme. Todavia, gostaríamos de ressaltar neste subcapítulo o trabalho de Esfir Shub<sup>42</sup> (1894 - 1959), montadora soviética e mentora de Eisenstein pouco citada nos estudos do cinema, e uma das primeiras cineastas a trabalhar uma narrativa construída apenas com imagens de arquivo.

Fortemente influenciada pelo movimento estético-político russo, o construtivismo, Esfir Shub trabalhava para o estúdio cinematográfico Goskino (Comitê Estadual de Cinematografia da URSS) remontando filmes estrangeiros, especialmente os norte-americanos. Nessa função, Shub readaptou filmes para que estivessem de acordo com a ideologia soviética, retirando trechos pró-capitalistas ou que criticavam o comunismo. Uma de suas grandes contribuições para o cinema foi o gesto de recuperação de materiais de arquivo, principalmente

---

<sup>39</sup> Montador de *NIA*, juntamente com Lais Lifschitz.

<sup>40</sup> Os tipos de montagens classificadas por Eisenstein são cinco: métrica, rítmica, tonal, harmônica e intelectual, ordem elaborada em ordem crescente, da mais simples à mais complexa.

<sup>41</sup> De acordo com Aumont (2004, p. 24), “a montagem intelectual é a transposição do modelo harmônico para fora do terreno puramente emocional; trata-se de imaginar uma montagem que leve em conta todos os dados de todos os planos - sua duração, sua tonalidade, seu potencial de emoção, seu detalhe “cromático” e “harmônico,” enfim, suas conotações mais sutis”.

<sup>42</sup> Seu nome também aparece grafado como Esther Schub e Esther Choub.

de cinejornais, com intenção de reorganizá-los em novas narrativas prezando pela duração original dos planos, tornando Shub a pioneira do método de edição chamado de compilação<sup>43</sup>.

Buscando bibliografias a respeito da técnica, destacamos o pesquisador Rafael de Almeida (2020), que se apoiou nos estudos do autor William Wees (1993)<sup>44</sup> para compreender as diferentes metodologias de montagem partindo de materiais de arquivo ou *found footage*<sup>45</sup>:

Nesse exercício de reapropriação, as imagens roubadas - aquelas que foram extraídas de seu lugar de origem -, apesar de não abandonarem por completo os contextos semânticos em que foram geradas, permitem-se empenhar outros papéis e geralmente ganham novos sentidos. Ou seja, de forma sintética, o *found footage* é o nome da técnica cinematográfica que se vale de materiais alheios, produzidos originalmente com outras finalidades (ALMEIDA, 2020, p. 154).

O autor destaca os três principais métodos de montagem *found footage* propostas por Wees, compilação, *collage*<sup>46</sup> e apropriação<sup>47</sup>, aprofundando-se na segunda técnica, assim descrevendo brevemente a ideia de compilação. De acordo com o autor, essa é uma metodologia que busca materiais de arquivo com grande potência de representação de fatos históricos “capazes de se associar à realidade e induzir uma leitura documentarizante, como em filmes documentários convencionais, amparados por uma tendência estética realista” (ALMEIDA, 2020, p. 154). Os filmes de compilação são, portanto, narrativas construídas integralmente de materiais de arquivo reinseridos em um novo contexto, mas que não perdem completamente os seus sentidos originais.

Retomando a montadora russa, Esfir Shub cruza imagens do proletariado e da burguesia para criticar as relações de classe do país no seu filme *A Queda da Dinastia Romanov* (1927). Os materiais pré-existentes são públicos (registrados pelos cinejornais entre os anos 1913 e 1917) e privados - esses pertencentes à família Romanov. Na primeira cena do filme, os Romanov aparecem dançando a *mazurka*<sup>48</sup> para câmera<sup>49</sup> em uma grande confraternização e, como resultado dos movimentos ensaiados, a realeza começa a transpirar, plano que contrasta com o seguinte de trabalhadores que vertem suor em decorrência do trabalho pesado. Dessa

<sup>43</sup> Segundo o cineasta e historiador Jay Leyda, no livro *Films Beget Films* (1964).

<sup>44</sup> A pesquisa utilizará os estudos de William Wees a partir da visão de Rafael de Almeida devido à impossibilidade de acessar o material original, uma vez que a bibliografia do autor não foi encontrada em bibliotecas nem disponível para compra.

<sup>45</sup> Procedimento que recupera imagens dos meios de comunicação de massa (*mass media*).

<sup>46</sup> “Uma técnica criativa que é também um método crítico” (WEES apud ALMEIDA, 2020, p. 150).

<sup>47</sup> “[...] com a metodologia de apropriação, o *found footage* manusearia as imagens de arquivo por sua condição de simulacro, por sua capacidade de falsamente imitar a realidade, direcionando uma leitura artística somente, como em cliques musicais, sustentados por uma tendência estética pós-moderna” (ALMEIDA, 2020, p. 155).

<sup>48</sup> Dança tradicional polonesa.

<sup>49</sup> É importante destacar que a família tinha à disposição cinegrafistas para registrar confraternizações, algo raro naquela época.

forma, Shub ressignifica as imagens ao mesmo tempo que não “despreza” seu conteúdo original através do método de compilação.

FIGURA 6 - *A Queda da Dinastia Romanov*



Fonte: *Frames* retirados do filme.

Além do conteúdo das imagens, percebe-se o cuidado em respeitar o tempo de duração original do material, gesto defendido por André Bazin - um dos autores mais importantes da teoria realista do cinema -, em *Montagem proibida* (1956), texto publicado originalmente na revista *Cahiers du Cinéma*. Partindo da análise dos filmes *O balão vermelho* (Albert Lamorisse, 1956) e *No reino das fadas* (Jean Touraine, 1956), a proposta é ressaltar as virtudes e os limites da montagem. Bazin acredita que o fator essencial é a realidade “dentro” da imagem apreendida pela objetiva da câmera. Os acontecimentos dos registros devem ser temporalmente respeitados (BAZIN, 2018), diferentemente dos cortes rápidos feitos na montagem que “prejudicam” a fluidez da narrativa.

Corroborando com o autor, Escorel (2005, p. 4) ressalta a importância de respeitar a continuidade do plano:

Entendendo que o plano tem uma “plástica”, um sentido intra-frame do qual a duração é um elemento essencial, não cabe à montagem pretender se impor ao material filmado. Ela deve resultar, ao contrário, das indicações que esse material traz em si mesmo. Trata-se, portanto, essencialmente, de decifrar o que já está contido nas imagens e sons registrados.

O respeito à duração do arquivo fílmico permite que a imagem se manifeste em toda a sua potência, transmitindo o(s) pensamento(s) que carrega dentro de si e provocando o olhar do realizador para que ele remonte, reagrupe e recoloca-as em uma nova ordem acompanhada por uma narrativa em voz over pertencente a um narrador extradiegético, como em *NIA*.

Para além do tempo de duração original do material bruto, na faixa comentada do DVD Eduardo Escorel também comenta<sup>50</sup> sobre as repetições de algumas imagens em diferentes momentos do filme. Ele justifica que os retornos à mesma imagem são feitos para que seja possível mostrar ao espectador a reflexão feita por João Salles. Na verdade, isso acontece em uma das cenas mais emblemáticas do filme, a da família brasileira já mencionada aqui, onde a montagem da repetição é feita em sequência, diferente de outras imagens repetidas em diferentes momentos da narrativa.

Essa repetição para mostrar o contexto na primeira vez e logo depois mostrar a ressignificação do material não é algo original de João Salles, como ele explicou na entrevista em julho de 2020:

*Essa ideia de indagar a imagem, é uma ideia que existe em vários documentaristas que me influenciaram. [...] Usar as imagens de outra maneira, questionar as imagens e se perguntar porque a pessoa está filmando assim ou assado. O Chris Marker faz isso também, então não é uma ideia nova. Eu até acho que NIA tem algumas coisas que me parecem novas, mas elas estão nas margens, eu não acho que seja a ideia de interrogar a imagem.*

Em *Carta da Sibéria (Lettre de Sibérie, 1957)*, Chris Marker tece reflexões e questionamentos acerca das imagens de arquivo captadas na Rússia. André Bazin (1958 apud CINÉFILO, 2012) descreve o filme como sendo “um ensaio em forma de reportagem cinematográfica sobre a realidade siberiana do passado e do presente”. No texto, o autor propõe a “montagem horizontal” - que se faz “do ouvido ao olho” (BAZIN, 1958 apud CINÉFILO, 2012) - até então nova no cinema e oposta à tradicional, porque a imagem fica em segundo plano e a palavra torna-se o elemento mais importante na narrativa, alinhada à montagem:

A imagem [...] constitui a matéria-prima do filme. A orientação se dá pela seleção e montagem, e o texto acaba organizando o sentido dado ao documento. No caso de Chris Marker, algo diferente acontece. Eu diria que a matéria-prima é a inteligência, a palavra sua expressão imediata, e que a imagem só intervém em terceira posição, em relação à inteligência verbal. O processo foi invertido. Arrisco mais uma metáfora: Chris Marker traz em seus filmes uma concepção completamente nova de montagem, que eu chamaria de horizontal, em oposição à montagem tradicional que se faz ao longo do filme, centrada na relação entre planos. [...] a imagem não se refere ao que a

---

<sup>50</sup> *O próprio material da China é retomado várias vezes porque a cada momento ele é comentado de maneira diferente. O material de arquivo é visto uma vez e depois vem com uma reflexão que não tinha sido feita.*

precede ou segue, mas de certa forma está totalmente relacionada ao que é dito (BAZIN, 1958 apud CINÉFILO, 2012).

Na sequência de imagens abaixo, Marker repete três vezes a mesma cena e em cada vez às ressignifica com uma narração diferente. Com isso, ele acaba por “provar” ao espectador que uma mesma imagem pode significar diversas coisas a partir do que é interpretado e dito pela voz over. Em *Carta da Sibéria* e outros filmes de caráter ensaístico, estabelece-se uma forte relação entre imagem, montagem e narração. Os três elementos cinematográficos são capazes de mostrar ao espectador aquilo que se quer fazer enxergar; aquilo que se quer trazer para a superfície das imagens.

FIGURA 7 - Sequência de cenas em *Carta da Sibéria*



Fonte: *Frames* retirados do filme.



FIGURA 8 - Sequência de cenas em *No Intenso Agora*

Fonte: *Frames* retirados do filme.

Em comparação à sequência da babá em *NIA*, João Salles se aproxima do gesto de Marker ao repeti-la duas vezes para mostrar da primeira vez, e então fazer emergir um novo significado na segunda repetição. Estabelecida a relação entre montagem e narração através das observações de Bazin ao filme de Marker, abrimos espaço para um segundo subtítulo sobre a voz over de *NIA*.

### 1.3.2 - Voz over: narrar, montar, mostrar

Primeiramente, faz-se necessário pontuar a diferença entre campo diegético e extradiegético de um filme. Explicando de maneira objetiva, na diegese estão disponíveis todos os elementos pertencentes ao espaço fílmico. Um som diegético pode ser a voz dos personagens ou a música que pode ser ouvida tanto pelo elenco quanto pelo espectador, por exemplo. Já os sons que não são percebidos pelo universo narrativo incluem-se no campo extradiegético. A voz over, portanto, é um dos elementos cinematográficos que compõem a faixa sonora de um filme. No que tange aos estudos do tema, muitos autores voltam seus esforços aos gêneros de ficção e documentário e, quando se referem a voz over, este elemento cinematográfico recebe notável atenção no campo documental.

De acordo com os pesquisadores Ana Paula de Aquino Caixeta e Rafael de Almeida (2017), para o autor Michel Chion (2011), os sons do cinema são segmentados em três partes:

o som *in* (dentro da imagem), o som *out* (fora da imagem), e o acusmático. Esse último se refere ao som que se ouve, mas não se vê (ALMEIDA; CAIXETA, 2017). O narrador que se apropria de uma voz acusmática é uma pessoa que não está em lugar nenhum e, ao mesmo tempo, está em todos os lugares. Ou seja, sua aparição na diegese é incerta mas não está descartada devido às características autobiográficas e biográficas de um filme.

Reconhecemos tratar-se sobretudo de uma voz acusmática, nos termos propostos por Chion, em que a imagem ainda-não-vista desse sujeito narrador que responde pelo realizador, pode ser revelada a qualquer instante em seus materiais fílmicos, capturados em primeira mão ou de arquivos pessoais (ALMEIDA; CAIXETA, 2017, p. 4).

O comportamento acusmático é frequentemente confundido com a *voz de Deus* (NICHOLS, 2005), empregada principalmente nos documentários de modo expositivo, descrita como autoritária, majoritariamente masculina e detentora de todo conhecimento sobre as imagens das quais fala. É um narrador que mantém distância do objeto, diferente do que acontece em *NIA*, cuja voz se envolve de forma íntima e afetiva.

João Salles permanece quase sempre “do lado de fora” das imagens, exceto quando se ancora em suas memórias da infância para falar de sua mãe. A figura do realizador é revelada (ALMEIDA; CAIXETA, 2017) nos poucos registros da família usados no filme. Como espectadores, assistimos às imagens de João Salles muito pequeno brincando com seus irmãos e sua mãe (Figura 9).

Nessa breve sequência, a voz over nos conta que sua família morava em Paris, mas passava as férias de verão no Brasil. O diretor faz as seguintes observações ao olhar para as imagens: *na minha memória, a França era escura e o Brasil luminoso. Aqui [Brasil] tinha bichos e sol. Lá, [Paris] as portas dos edifícios eram sempre pesadas e davam para pátios escuros onde uma concierge fumava. Eu era feliz nas férias. Na minha memória, minha mãe era feliz o ano inteiro.* Essa é a primeira vez que o narrador se revela e uma das únicas em que aparece. Ao final do filme foram utilizados outros arquivos de família e João Salles aparece pouco, mas a narração e as imagens tem como foco a figura de Elisa.

Através da voz de um filho adulto, quem fala agora é a criança reconectada com a figura da mãe evocando as lembranças daquele período. Este retorno à uma memória da infância se dá pelo motivo de que a imagem tem o poder de evocar memórias não lineares, em constante atualização no agora, pois se movimenta em uma espécie de espiral no espaço e no tempo (SEIXAS, 2001, p. 45). Portanto, a rememoração contada na narração foi provocada pelas imagens da infância, sobretudo aquelas achadas por acaso em meio a tantos materiais caseiros,

cuja relação estabelecida entre a memória coletiva contida dentro da imagem desperta a memória individual da criança (HALBWACHS, 1990).

FIGURA 9 - Filmes caseiros da família Salles



Fonte: *No Intenso Agora*.

Como sabemos, lembrar a felicidade da mãe não foi o ponto de partida do filme, e sim aquilo que as imagens de Elisa na China causaram em João Salles. Na verdade, - e aqui inserimos uma breve reflexão nossa -, podemos pensar que todas as interpretações de felicidade sejam suposições do diretor acompanhadas por uma profunda vontade de acreditar que sua mãe, antes de cometer suicídio, fora *intensamente* feliz. Portanto, talvez não seja possível afirmar que essas constatações sejam de fato lembranças, e sim que foram invadidas por imaginação ou desejo. Mas partimos daquilo que é proferido (*na minha memória*), e assim tomamos como ponto importante a ser observado.

Eis que nos deparamos com uma memória ambígua: ao passo em que a criança João Salles lembra de uma mãe *feliz o ano inteiro*, em entrevista<sup>51</sup> o filho adulto compartilha uma memória diferente, a de uma mãe que entristece com o passar do tempo. Não seria esse mais um indicativo de que a figura de Elisa existente apenas na imagem é fruto da sua imaginação? E mais: o fato de se surpreender com o estado de espírito da mãe das imagens não faria dela uma desconhecida, estrangeira? Uma figura estrangeira que reaparece quase 60 anos depois?

<sup>51</sup> Capítulo II.

FIGURA 10 - Elisa Moreira Salles



Fonte: *No Intenso Agora*.

## 2 SEGUNDO CAPÍTULO

### 2.1 - A intensa felicidade enquanto imagem-imaginação

| Toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos vivos<sup>52</sup>.

A imagem de arquivo é apenas um objeto nas minhas mãos, uma cópia fotográfica indecifrável e insignificante enquanto eu não estabelecer a relação - imaginativa e especulativa - entre o que vejo aqui e o que sei por outras vias.

**Georges Didi-Huberman**

(Imagens apesar de tudo, 2020)

Interpretar uma imagem significa perceber e apreender aquilo que é transmitido por ela. Ao olhar as imagens podemos *ver* (DIDI-HUBERMAN, 2004) suas informações, bem como a época em que foram feitas, quem ou o quê está nas fotografias, como os objetos e corpos estão dispostos, se é frio ou é verão (SALLES, 2017), e assim por diante. Mas se quisermos *conhecer* a imagem, *saber* sobre ela (DIDI-HUBERMAN, 2017), certamente precisaremos dedicar-lhe mais tempo. Para conhecê-la, temos que enxergar elementos ainda não observados com a devida atenção. É necessário olhar para o que está nas margens, para o que não se apreende da primeira vez e está escondido nas profundezas cujo segredo queremos trazer à superfície. Nessa “empreitada”, ainda se pode buscar informações extra imagem, como documentos, arquivos e depoimentos. João Salles se vê diante do material bruto feito por sua mãe e, para compreender melhor as circunstâncias daquela tomada, apoia-se na carta da viagem à China escrita por ela.

Todavia, é importante lembrar que em sua carta Elisa não escreve sobre felicidade. A palavra, inclusive, não é mencionada em seu relato. Isso nos leva a pensar que esse estado de espírito se mostra imageticamente e é um traço inteiramente da imagem, e se a felicidade é própria e única da imagem, exclui-se o que se tem para além dela (BOEHM, 2015). Apesar disso, João Salles apoia-se na história extrínseca contada pela mãe para justificar a existência das imagens (BOEHM, 2015), para fazer uma leitura contextual delas e assim criar a narrativa

---

<sup>52</sup> “Toda imagem é toda imagem é uma *memória de memórias*, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos. Mais do que isso: uma sobrevivência, uma supervivência” (SAMAIN, 2012, p. 23, grifos do autor).

de *NIA*. Assim, é na fronteira entre imagem e observação que a imaginação do filho adulto é instigada, desafiada, e a *intensa felicidade* toma forma. Elisa aparece pouco ou quase nunca nas imagens, “*mas toda vez que aparece está muito bonita e muito feliz*” assim afirma João Salles; assim pressupõe; assim *imagina*.

E se tomarmos como ponto de partida a ideia de que a imaginação está dentro do pensamento como um subconjunto, esse *espaço entre coisas* (ALLOA, 2015) onde se desenvolve o pensamento também faz *lugar* para a imaginação. Seria esse então o *lugar* de comunicação entre o pensamento da imagem e o pensamento provocado em alguém quando está diante dela? Afinal, “será que as imagens poderiam ‘pensar’, elas que são meros objetos desprovidos de *consciência*, embora não de *vida*?”, questiona Samain (2012, p. 22, grifos do autor). Diante de tal pergunta, são levantadas pelo autor três proposições acerca da imagem: a primeira é a de que toda imagem nos *mostra* algo para pensar e imaginar, “ora um pedaço do real para roer, ora uma fâsca do imaginário para sonhar” (SAMAIN, 2012, p. 22), pois é um lugar de *múltiplas memórias*. A segunda afirma que, se as imagens detém pensamentos, elas tornam-se condutoras de pensamentos:

De um lado, o pensamento daquele que produziu a fotografia, a pintura, o desenho; de outro, o pensamento de todos aqueles que olharam para essas figuras, todos os espectadores que, nelas, “incorporam” seus pensamentos, suas fantasias, seus delírios e, até, suas intervenções, por vezes, deliberadas (SAMAIN, 2012, p. 22-23).

Logo, a *pensatividade* da imagem encontra-se com a pensatividade do sujeito, bem como afirma Emmanuel Alloa (2015) e, por consequência, o que pensa é o circuito total, o espaço entre coisas, o circuito que envolve a imagem, um indivíduo e o ambiente (BATESON apud SAMAIN, 2012). De um lado, temos a imagem que transmite e nos mostra pensamentos; de outro, temos o pensamento e o imaginário de quem as olha. Assim, existe uma força pensante entre imagem e homem, ou seja, “*o filme acontece neste lugar que não pertence a ninguém, nem ao diretor e nem ao espectador, ele está no meio do caminho. Dessa alquimia nasce um filme único*” (SALLES, 2020).

A terceira e mais subjetiva, *imaginária* e *necessária* das três proposições, é a afirmação de que a imagem é uma *forma que pensa*, e ela o faz na medida em que se associa com outras imagens, dialogando entre elas (SAMAIN, 2012)<sup>53</sup> através da montagem. A saber, a imagem por si só pode significar algo, mas o que confere sentido a toda uma narrativa fílmica é a costura

---

<sup>53</sup> Entraremos na discussão mais adiante, ainda neste capítulo.

construída entre imagens. A sequência de *frames* existe em função daquela que vem a seguir e assim por diante:

Nesse horizonte, diria que a imagem é uma “forma que pensa”, na medida em que as *ideias* por ela veiculadas e que ela faz nascer dentro de nós - quando as olhamos - são ideias que somente se tornaram possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia, de reaparecer agora no meu *hic et nunc*<sup>54</sup> e, provavelmente, num tempo futuro, ao (re) formular-se ainda em outras singulares direções e formas (SAMAIN, 2012, p. 33).

Por ora, nos interessa a primeira proposição porque ela apoia-se na lógica da mostraçõ de Gottfried Boehm (2015), na qual o autor reflete sobre a relação entre linguagem e aquilo que a imagem mostra. Apoiando-se no pensamento do antropólogo Gregory Bateson (1977 [1951]), Boehm inicia a explicação da lógica da mostraçõ lembrando o leitor de que a palavra é sucessora de um conjunto de gestos. Trata-se da imagem enquanto algo soberano (BOEHM, 2015), mais forte que a palavra, pois “se a imagem funciona como mera ilustraçõ da palavra, ela não tem força” (BOEHM, 2015, p. 26).

De antemão, ela nos inquieta, sobretudo se ela é uma imagem forte, isto é, uma imagem que, mais do que tentar impor um pensamento que “forma, *formata*, põe em forma” (o que se denomina “ideologia”), nos coloca em relação com ela. Uma imagem forte é uma “forma que pensa e nos ajuda a pensar” (SAMAIN, 2012, p. 24, grifos do autor).

Assim, o que queremos tentar encontrar e *mostrar* com essa reflexõ é justamente a *força* existente nas imagens da China, as quais carregam os gestos da felicidade enxergadas por João Salles. De acordo com ele, elas não servem como ilustraçõ do relato, das palavras. Elas são, por si só, uma sucessõ de estados de espírito que convence o filho (o faz pensar e imaginar) de que sua mãe foi intensamente feliz naquela viagem. Para suscitar pensamento e imaginaçõ, Samain afirma que isso acontece na associaçõ de imagens: “ao se associarem, são capazes de despertar e promover “ideias” ou “ideações”, isto é, *movimentos* de ideias” (SAMAIN, 2012, p. 23, grifos do autor).

Uma imagem sem imaginaçõ é pura e simplesmente uma imagem que ainda não nos dedicamos a trabalhar. Pois a imaginaçõ é trabalho, esse *tempo de trabalho das imagens* agindo incessantemente uma sobre as outras por colisões ou fusões, por rupturas ou metamorfoses... Sendo que tudo isso age sobre a nossa própria atividade de saber e de pensar. Para saber, portanto, é realmente preciso imaginar-se: a mesa de trabalho especulativa é inseparável de uma mesa de montagem imaginativa (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 171).

---

<sup>54</sup> Neste exato instante e local.

Se fecharmos os olhos para imaginar a montagem de *NIA*, conseguiremos ver três longas linhas condutoras e paralelas: A das imagens, a do som - sobretudo a voz over - e, entre elas a da imaginação, obviamente invisível no programa de montagem, mas que está lá de forma subjetiva. Ela é o fio que produz um novo significado entre o que as imagens mostram e as palavras querem dizer. Logo, é “preciso, enfim, compreender que a história se constrói em torno de *lacunas* que perpetuamente se questionam, sem nunca serem totalmente preenchidas” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 147), uma vez que as informações das imagens não cessam. Isso porque estar *diante da imagem* é um movimento particular. Cada um de nós vive sua própria história. Nossas “bagagens” são únicas e, portanto, uma mesma imagem nunca (ou quase nunca) terá exatamente o mesmo significado para dois ou mais indivíduos. A imagem está sujeita à um número infinito de interpretações, de imaginações, e tudo depende de quem se coloca diante dela:

E por quê? Porque cada descoberta surge nele [arquivo] como uma *brecha na história concebida*, uma singularidade provisoriamente inqualificável que o investigador vai tentar remendar no tecido de tudo aquilo que já sabe, para produzir, se possível, uma *história repensada* do acontecimento em questão (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 144).

Quando os arquivos de Elisa rompem a linearidade da história e reaparecem anos depois abrindo esta brecha da qual fala Didi-Huberman, João Salles olha para as imagens com a perspectiva singular de um filho adulto que imagina a mãe das imagens, “fazendo da imaginação um meio para sua narração” (FELDMAN, 2016, p. 146). E se aqui assumimos que sim, a imagem de arquivo é capaz de carregar e provocar a imaginação, estaremos de acordo com o que Didi-Huberman (2020, p. 163-164) diz criticamente ao problematizar a afirmação do documentarista Claude Lanzmann:

Donde é que Lanzmann tira afinal essa noção bizarra de imagem sem imaginação, como se a imagem devesse - ou, neste caso, não pudesse - conter a imaginação que a suscita ou que ela suscita? Como é que um objeto poderia possuir de uma só vez as características do olhar que se lhe dirige e da compreensão que dele se extrai? [...] Falar de imagem sem imaginação significa, literalmente, cortar a imagem da sua atividade, da sua dinâmica.

Para Lanzmann, uma imagem de arquivo não é nada além de informação desprovida de emoção (DIDI-HUBERMAN, 2020), um documento que serve apenas para comprovar algo e não para ser pensado, refletido e muito menos imaginado. Por outro lado, uma imagem de arquivo registra e guarda a história, é testemunha e possui memória (SOLIS, 2014), mas não pode ser entendida apenas como reflexo ou prova do acontecimento (DIDI-HUBERMAN,



2020) pois é também uma falta constante de difícil materialidade (FARGE, 2009). É mesmo difícil definir uma imagem de arquivo, mas diante de tais características ressaltadas pelos autores, os próprios registros de Lanzmann em *Shoah* (1985) acabam por se transformar em imagens de arquivo. Até mesmo um filme desprovido de imagens de arquivo e elaborado por um cineasta que em certa medida despreza o poder do arquivo, é capaz de instigar nossa imaginação sobre o horror nos campos de concentração nazistas. Afinal, não existe imaginação sem imagens. Nossa própria imaginação toma forma por e pelas imagens.

Ao ser questionado sobre a busca dos traços de felicidade tanto na mãe como em outros personagens nas imagens do filme,<sup>55</sup> João Salles revela que para além da observação repetitiva dos arquivos, houve diversas pesquisas e leituras extras para chegar à conclusão de que a intensa felicidade era um estado de espírito que havia tomado conta de todos aqueles corpos. Aqui percebemos que a imaginação também é estimulada através dos materiais extras.

Lendo a carta de viagem da mãe, surgem as seguintes indagações: Como, quando e por quê Elisa perde a capacidade de reagir e se emocionar com as belezas do mundo? Como uma pessoa aparentemente tão alinhada com a vida deixa de ser? Em sua busca por respostas - e aí revela-se a relação construída entre os movimentos de 1968 e a ida à China em 1966 de Elisa -, João Salles encontra uma carta de Robert Linhart, um militante francês:

*Ele foi à China no mesmo período da minha mãe, [...], e escreve para a sua namorada na época uma carta deslumbrante em que ele é a expressão da felicidade absoluta: "eu cheguei no paraíso sobre a terra." Em 68, na segunda semana, ele tem um choque e passa muito tempo depois de 68 com uma melancolia muito grande. Uma de suas filhas escreveu um livro sobre o pai cujo título é "O dia em que meu pai se calou", e aí eu comecei a ler sobre 68 por causa dele e isso acontece muito, as pessoas que viveram maio de 68 descrevem aquelas três semanas como um momento de suprema felicidade.*

Então, algo acontece entre as imagens e os materiais extras. A investigação das imagens de arquivo se inicia na ilha de edição juntamente com a montadora Lais Lifschitz. Como contam na faixa comentada do DVD, ao final da decupagem de todo o material foi entregue à Eduardo Scorel uma coletânea de *frames* de pessoas sorrindo no período de maio de 1968 em Paris. Eis duas delas para visualizarmos do que se referem:

---

<sup>55</sup> "Eu queria tentar associar a forma e o tema do filme, falando do que o filme fala, que é da felicidade. O filme é sobre a felicidade de determinados momentos e tudo que se opõe a ela, a desilusão e o desencanto e, em última instância, a morte. E vocês procuraram nessas imagens signos disso da felicidade e do desencanto, etc. Eu queria que você contasse como foi esse trabalho de procurar isso nas imagens. Como vocês atuavam diante dessas imagens à procura disso, como vocês procuraram frisar isso nas imagens do filme e evidenciar isso para o espectador. Que recursos utilizaram? Como eram as discussões? Inclusive das imagens de sua mãe na China", pergunta o documentarista e roteirista Bebeto Abrantes.

FIGURA 11 - Estudante nas manifestações de maio de 68, Paris



Fonte: *No Intenso Agora*.

FIGURA 12 - Diálogo entre estudantes e operários



Fonte: *No Intenso Agora*.

Em uma das poucas intervenções no tempo dos registros, uma característica presente no filme decidida por Eduardo Escorel, o montador frisa e congela em *zoom* o *frame* de um operário em manifestação junto de estudantes (Figura 13). Na multidão, não há uma pessoa sequer que não esteja sorrindo e que “*não tenha brilho nos olhos. Não é uma mentira, está lá*” (SALLES, 2020) na imagem.

É bem verdade que as pessoas nas imagens de maio de 68 na França e em 66 na China aparentemente estão intensamente felizes, e nos registros familiares de Salles, Elisa apresenta o mesmo estado de espírito. Mas se aqui estamos lançando luz às imagens registradas por ela na viagem à China, são poucos os momentos nos quais aparece (Figura 14).

FIGURA 13 - Manifestação estudantil e operária na França



Fonte: *No Intenso Agora*.

FIGURA 14 - *Frames* de Elisa na China

Fonte: *No Intenso Agora*.

A montagem de *frames* acima foi feita com as imagens de Elisa apenas na viagem da China para termos a ideia mais concreta e visual do que João Salles quis dizer com “minha mãe aparece pouco.” Ao longo de mais de duas horas de filme, são apenas quatro as imagens nas quais sua mãe aparece em frente à lente, e somente em duas está sorrindo em sua viagem. Frente

a essa montagem, nos perguntamos: a narrativa de *NIA* e a busca pela intensa felicidade teriam fôlego e potência se apenas as imagens de Elisa e sua carta fossem utilizadas? Não há como saber ao certo, mas torna-se evidente que a costura entre registros íntimos e coletivos de fato produz o sentido que buscava João Salles. Mas para além das costuras, é realmente difícil afirmar e captar nas imagens a *intensa felicidade* de sua mãe e, posteriormente, a tentativa de captar o *desencanto*, assunto que falaremos no próximo tópico.

A respeito da transição entre felicidade e a *perda da capacidade de ser feliz* (SALLES, 2017, 2020), João Salles indicou essa passagem brevemente na faixa comentada do DVD comentando três personagens fundamentais para a trama e sua ligação, sua produção de sentido. Na ordem linear do filme, a narrativa é dividida em dois grandes blocos. O primeiro para identificar a felicidade e, a segunda, o desencanto. Essa ordem se deve às três mulheres, a estudante parisiense ao telefone, a operária que lamenta o fim da greve e o retorno às fábricas e, entre elas, a mãe que gradativamente entristece nas imagens: “*sem essas três mulheres, o filme não poderia ser feito*” (SALLES, 2017).

*O denominador comum não é a política, o denominador comum é a alegria e a tristeza que vem depois. O denominador comum é o encantamento e a perda do encantamento. Isso pra mim é fundamental, tanto na experiência da minha mãe, quanto na experiência dos militantes de 68, em especial os de maio francês. Então pra mim é isso que une, é isso que faz com que os materiais possam ser tratados no mesmo filme.*

FIGURA 15 - Recortes da transição de estados de espíritos indicada imagetivamente



Fonte: *No Intenso Agora*.

Ao observar as feições dos rostos da estudante e de Josseline, a operária, podemos identificar a felicidade e a tristeza com clareza e sem necessidade de apontamento por parte da voz over, interpretando as imagens. É evidente o sorriso de felicidade na menina ao telefone e igualmente evidente a profunda tristeza da operária que chora ao se ver encurralada e obrigada a voltar para a fábrica. Contudo, não podemos dizer o mesmo de Elisa, que marcaria a transição temporal de um estado de espírito para outro. Nesse caso, é preciso que nos seja indicado pela narração de João Salles, afinal, trata-se da sua interpretação; da sua imaginação.

Em conclusão, nos encontramos na mesma posição de João Salles nesta análise: Embora acreditemos que a felicidade de Elisa seja mais uma suposição do que uma afirmação

nas imagens, fruto de um desejo e da imaginação do filho adulto, não há como afirmar com convicção de que esta seja a verdade absoluta. Mais do que supor, nos resta imaginar.

## 2.2 - A luta do corpo contra o tempo é uma batalha perdida

| “*A consciência de que o tempo passa é sempre dolorosa*”.

[...] já não possuímos, por assim dizer, senão a sombra do objeto de nossos anseios e nossos desejos, e contemplamos suas cópias [Kopien] com mais atenção do que faríamos com os originais [Urbilder], se estivéssemos em nosso poder.

**Georges Didi-Huberman**

(A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg, 2013)

O estrangeiro, assim como a estranheza, tem como efeito lançar uma dúvida sobre toda realidade familiar.

**Georges Didi-Huberman**

(Quando as imagens tomam posição, 2017)

Em julho de 2020, João Salles participou do *Na Real Virtual*, um seminário online elaborado para discutir a produção documental brasileira contemporânea já bastante citado neste trabalho. Na sessão intitulada *A imagem questionada*, o diálogo teve como foco a forma fílmica de *NIA*, sobretudo o encontro das imagens dos rolos de filmes registrados por Elisa Gonçalves Moreira Salles (1929-1988) na sua viagem à China em 1966:

*Começa com o encontro dessas imagens da China. Eu as encontrei nas últimas semanas de montagem de Santiago. Precisava de imagens de família para a montagem. Encontrei uma caixa e nessa caixa havia duas latas de 16mm que eram as imagens da China. Elas não foram usadas em Santiago mas ficaram na minha cabeça.*

Até o momento de encontrar as imagens e fazer o filme, Elisa não era alguém presente nem em vida e nem depois de sua morte na memória e nos afetos de João Salles<sup>56</sup>. O fato de não ter muitas lembranças da mãe feliz torna o encontro ainda mais surpreendente, pois o filho adulto vê nas imagens uma mãe da qual não tem memórias, deparando-se com uma desconhecida. Em *NIA*, João Salles diz que “sempre quis saber o que acontece quando os opostos se encontram” ao se referir à mãe inserida em uma realidade tão distante da qual pertencia na sua viagem à China. O achado dos materiais de arquivo é também o choque entre opostos: é o choque entre as memórias do filho adulto e o estado de espírito da mãe existente apenas dentro daquelas imagens. É na elaboração do encontro com o acaso que se cria uma nova relação entre João Salles e Elisa, transitante entre distanciamento e aproximação, podendo ser sutilmente notada em sua voz quando refere-se a ela como “minha mãe” no início do filme e, ao final, na última vez em que a menciona, diz “mamãe.” Um olhar antes longínquo transforma-se agora em afetuoso correspondente às lembranças do filho ainda criança.

Quando João Salles afirma que a mãe das imagens não corresponde às lembranças de filho adulto, torna-se imperativo o gesto de olhar atentamente para essa personagem desconhecida, existente apenas nas imagens. Estar frente a frente com a Elisa das imagens é sentir profundamente a perda de uma mãe alegre que nunca conhecera, é tomar a posição do “historiador moderno: alguém que evoca o passado e se entristece com sua perda definitiva” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 18). Todavia, seu gesto de recuperar os momentos de intensa felicidade o leva a criar um filme que, de certa forma, tenta resistir à morte da alegria: “*A gente tem consciência do que perdeu, mas o próprio trabalho de dar forma a essa perda - num filme, por exemplo - é, em si, algo que se ganha. Parece um paradoxo, não é? Ganha-se ao pensar sobre o que se perdeu* (SALLES, 2018).<sup>57</sup>

Aos dois minutos de *NIA*, os rolos de 16mm surgem na tela acompanhados por uma trilha sonora melancólica<sup>58</sup> e a voz de João Salles trata de ler o relato da viagem que Elisa escreveu e publicou na revista *O Cruzeiro*, em setembro de 1967, dividido em duas partes<sup>59</sup>. Quando acaba, contextualiza o espectador dizendo que conhece a autoria das imagens e da carta: sua mãe, então com 37 anos de idade. A ida à China foi proporcionada por uma revista francesa de arte. Elisa estava *acompanhada de amigos, um grupo de industriais, banqueiros e gente de sociedade. Eram diletantes atrás das belezas do país* (SALLES, 2017).

---

<sup>56</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=onbHaripC3Q&ab\\_channel=Insider](https://www.youtube.com/watch?v=onbHaripC3Q&ab_channel=Insider).

<sup>57</sup> Entrevista disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/5332>.

<sup>58</sup> Provoca um choque entre a alegria das imagens alegres e a melancolia na voz e na música.

<sup>59</sup> Parte I: <https://carmattos.com/2020/07/24/uma-brasileira-na-china-por-eliza-moreira-salles-i/>  
Parte II: <https://carmattos.com/2020/07/26/uma-brasileira-na-china-por-elisa-moreira-salles-ii/>.

Nos poucos materiais extra fílmicos que encontramos durante as pesquisas, Elisinha, como era popularmente conhecida na alta sociedade do Rio de Janeiro, é descrita como uma das mulheres mais elegantes do mundo na época, que transitava entre a cena nacional e internacional da moda<sup>60</sup>. Contudo, as circunstâncias de sua Morte aos 59 anos parecem estar *off the record* e até mesmo em *NIA* o suicídio da mãe não é explicitamente revelado. De certa forma, a informação está escondida nas entrelinhas, nas margens, sobretudo na conexão entre as cenas dos funerais de jovens que foram mortos e cometeram suicídio no período dos movimentos sociais na década de 1960.

---

<sup>60</sup> Disponível em: <https://www.luzias.com.br/trajetoria-de-um-icone-santa-luzia-rio-paris-pequim-nova-york/> e <http://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/noticia/2017/06/elisinha-um-dos-maiores-icone-de-estilo-do-pais-vira-documentario-pelas-maos-do-filho.html>.

FIGURA 16 - Funerais dos estudantes que morreram no ano de 1968



Fonte: *No Intenso Agora*.



As quatro imagens mostram respectivamente como foram os enterros dos estudantes Jan Palach<sup>61</sup> de 20 anos, que ateou fogo em seu corpo em Praga; Edson Luis, 18 anos, morto pela polícia do Rio de Janeiro; Gilles Tautin, 17 anos, que morreu afogado no rio Sena; e o operário Pierre Mevlot de 24 anos, atingido por um disparo da tropa de choque na fábrica da Peugeot, em Paris. Ao final dessa sucessão de histórias, João Salles mostra o início do filme *Morrer aos 30 anos* (*Mourir à trente ans*, 1982) de Romain Goupil, o filme mais bonito sobre o período (SALLES, 2017):

*É a história de uma grande amizade, a do diretor com um dos líderes do maio francês, o estudante Michel Recanati. [...] “A consciência de que o tempo passa é sempre dolorosa”, dizia um amigo. “Essa é a cota da vida,” uma expressão dele, mas não tão cedo. Os três têm cerca de 20 anos e já escrevem suas memórias. Lidar com uma nostalgia assim tão precoce será o problema de toda uma geração.*

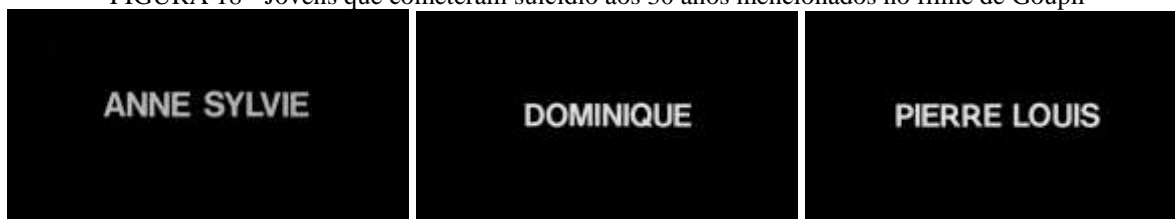
FIGURA 17 - Fragmentos de *Mourir a trente ans*, de Romain Goupil



Fonte: *No Intenso Agora*.

<sup>61</sup> Há um filme biográfico sobre o estudante chamado *Jan Palach* (Robert Sedláček, 2018). O trailer está disponível aqui: [https://www.youtube.com/watch?v=IRQs3\\_m3cm0](https://www.youtube.com/watch?v=IRQs3_m3cm0).

FIGURA 18 - Jovens que cometeram suicídio aos 30 anos mencionados no filme de Goupil



Fonte: *No Intenso Agora*.

Michel Recanati (1948 - 1978) suicidou-se aos 30 anos, bem como Anne Sylvie, Dominique e Pierre Louis. João Salles ainda faz menção a outro suicídio ocorrido na estação de metrô *Gauté*<sup>62</sup> em Paris, para logo em seguida retornar às suas memórias sobre a mãe. Ao comentar essas e outras imagens dos jovens que movimentaram o maio de 68 em Paris na entrevista online de 2020, João Salles os enxerga como pessoas aprisionadas naquele período específico, fruto de uma armadilha do tempo, pois sua passagem implica necessariamente em aceitar o fim de maio e tudo aquilo que se perdeu. O momento sublime, como nomeia o diretor, não é passível de ser alcançado, tampouco recuperado, e o modo de sobreviver a ele é justamente compreender que o sublime está marcado no tempo histórico que sempre irá avançar. Quando as imagens dos funerais cessam, as de Elisa são retomadas. Essa montagem pode ser o indicativo de seu suicídio que permanece no terreno do *não* dito, uma dedução com base no que foi mostrado pelas imagens de arquivo anteriores:

Acho que de certa maneira foi o que aconteceu com a minha mãe por outras razões, por razões de natureza de idade, de entusiasmo, de amor, não sei direito, mas ela perdeu alguma coisa que tentou recuperar e não conseguiu. O mecanismo não é político mas eu acho que do ponto de vista da curva existencial é parecido, é você não abrir mão de uma coisa maravilhosa que ficou pra trás e não querer construir novas coisas maravilhosas, mas querer simplesmente recuperar aquela que já foi. É uma aposta que você perde sempre (SALLES, 2020).

Em sequência, novas imagens de Elisa misturam-se a outras já reveladas na narrativa cuja maioria são registros domésticos, como encontros entre familiares e amigos, aniversários, comemorações e viagens. Em grande parte desses registros, sua mãe está sorrindo, “*com gosto de estar viva*” (SALLES, 2017), exceto a última imagem que, ao ser acompanhada pela frase “*a partir dos anos 1970 as imagens começam a rarear, e de 1980 não há mais quase nada*” (SALLES, 2017), o sentimento do *entristecer* é provocado no espectador alinhado ao gesto de Elisa, que beija a senhora para logo em seguida baixar a cabeça e sair de cena.

<sup>62</sup> Cujá tradução para o português é “felicidade”.

FIGURA 19 - Imagens caseiras de Elisa Moreira Salles



Fonte: *No Intenso Agora*.

Essas imagens surgem após a sequência dos funerais e suicídios, e precedem outra sequência que representa uma espécie de “curva existencial,” como diz João Salles (2020). Ao final dos registros caseiros da mãe, surgem imagens de arquivo de Mao Tsé-Tung retiradas de materiais jornalísticos mostrando o seu envelhecimento - a passagem do tempo - até sua última aparição.

Enquanto assistimos Mao envelhecer, João Salles lê uma passagem do livro “Maldito seja o rio do tempo,” escrito por Per Petterson e lançado em 2008. A história é sobre o protagonista do romance, Arvi Jansen, e sua relação com a figura pregada na parede do quarto do jovem Mao Tsé-Tung escrevendo. Jansen, como diz a narração, “torce para que seja um de seus poemas,” especialmente aquele chamado *Eu amaldiçoo o rio do tempo*: “Como um vago sonho lembrado, penso em minha aldeia de então. Eu amaldiçoo o rio do tempo; 32 anos se passaram”.<sup>63</sup>

FIGURA 20 - Imagens de arquivo de Mao Tsé-Tung



Fonte: *No Intenso Agora*.

Quando Jansen “torce” para que seja este poema, é porque foi invadido pelo sentimento de que na imagem havia “o Mao humano” que sentia o corpo lutando contra o tempo (PETTERSON, 2008) em uma luta que já inicia perdida. Como veremos no próximo tópico, as imagens agem no tempo de forma diferente ao corpo humano, pois elas sobrevivem ao nosso tempo e “*não cessa de dizer coisas novas*” (SALLES, 2020) possuindo a habilidade de “nunca morrer totalmente e de ressurgir lá, quando menos se espera” (DIDI-HUBERMAN apud SAMAIN, 2012, p. 53). Enquanto figuras que retornam do passado e se reatualizam no presente, sobretudo sua mãe, as imagens ressurgem como uma *forma sobrevivente* “tendo reaparecido muito mais tarde, num momento em que talvez não se esperava mais” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 67).

Por fim, a vida sempre correrá na *maldição do rio do tempo* e, através das imagens, como coloca Susan Sontag (2004, p. 85), “acompanhamos da maneira mais íntima e perturbadora o modo como as pessoas envelhecem”, e conclui: “a fotografia é o inventário da morte” (SONTAG, 2004, p. 85).

<sup>63</sup> A citação foi retirada da narração pois a obra original não foi encontrada em livros ou disponível online.

### 2.3 - A inefável emoção que sucede ao choque do encontro com o inesperado<sup>64</sup>

| Bonito seria a surpresa, aquilo que não pode ser antecipado<sup>65</sup>.

O tema não era novo; nova era a desconfiança na possibilidade de evocar, graças ao virtuosismo retórico, o passado como um todo. No lugar começava a aflorar a consciência de que nosso conhecimento do passado é inevitavelmente incerto, descontínuo, lacunar: baseado numa massa de fragmentos e de ruínas.

**Carlo Ginzburg**

(O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício, 2007)

O material de arquivo não cessa de dizer coisas novas. A partir dessa afirmação, acreditamos que as imagens estão em constante andanças no tempo (SAMAIN, 2012), se deslocando entre passado, presente e futuro toda vez que são revisitadas. O tempo da imagem nada tem a ver com o tempo linear da história pois é lacunar, descontínuo (GINZBURG, 2007) e abre fissuras na ordem. Uma mesma figura, por exemplo, é capaz de aparecer em diferentes períodos, inserida em um movimento que a trouxe do passado para o agora e que a fará viajar para outros momentos: “a imagem - mesmo abstrata - não escapa a essa condição originária de errante, ávida, à procura de um destino sem fim, numa peregrinação incansável” (SAMAIN, 2012, p. 34).

De acordo com Samain (2012, p. 58), para Aby Warburg o tempo da imagem aproxima-se muito ao tempo do pensamento. O historiador acredita que as imagens não apenas reproduzem pensamentos em seus movimentos como também pensam a si próprias: “Elas se pensam de dentro do tempo, pois todas as imagens são coleções de movimentos, e não existem movimentos possíveis sem um tempo que os afiance.” A imagem é capaz de romper a linearidade temporal e espacial (SAMAIN, 2012) que estamos vivendo e mais, porque não pode ser apenas algo a rasgar o tempo e sim um brotar de significações e pensamentos (SAMAIN, 2012).

A película encontrada por João Salles parece ser um material desprezado e esquecido pela família, talvez até mesmo pela sua própria autora, desaparecido/escondido no meio de

---

<sup>64</sup> Frase proferida no filme.

<sup>65</sup> Frase proferida no filme.

tantos registros e recordações familiares. Essa descoberta permite que o material não só ressurgisse com a sua história marcada para sempre em película, mas que transmita um significado atribuído por João Salles que somente ele conseguiu enxergar naquele momento de olhar as imagens. Elas, carregadas de memória, pensamento, lembranças e também esquecimentos. Isso nos leva a concluir que o tempo, tanto da imagem quanto da história, é capaz de transformar o significado dessas figuras:

Quando a encontrarmos, dez ou mil anos mais tarde, quando ela se rerepresentará a outros olhares - longe do momento inaugural que a tinha feito nascer antes de levantar voo -, a imagem não será mais a mesma. Sob outra *forma*, carregará, no entanto, a memória de um passado que a atualizará e a ritualizará novamente (SAMAIN, 2012, p. 33-34, grifos do autor).

Sobre o tempo das imagens, podemos entendê-lo como múltiplo: (1) possui o seu próprio tempo, aquele que foi eternizado no momento em que se fez o registro; (2) rasga abruptamente o agora quando (re)aparece, assim abrindo um espaço que não é passado, presente, nem futuro; (3) são capazes de “permanecer eternas pois não têm idade” (SAMAIN, 2012, p. 58). Portanto, estar diante da imagem é estar diante do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2015), é estar diante dos múltiplos tempos que, como Samain (2012) escreve, não tem nome.

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16, grifos do autor).

Aqui estamos falando de tempos no plural, e também de uma dupla sobrevivência das imagens, ou seja, os corpos sobreviventes dentro do arquivo e o seu material em si (a película fotográfica, a celulose). Quando as imagens da mãe aparecem inesperadamente no acervo de gestos (SALLES, 2017) da família, é como se Elisa se refizesse frente ao filho - não em carne e osso, mas como a representação imagética do corpo que se manteve vivo na película, resistindo à destruição provocada pelo tempo, e agora rompe-o e ressurgiu do passado tal qual uma *imagem sobrevivente*: “Para sobreviverem, as imagens não devem ofuscar, mas sim saber guardar a penumbra, como um convite acolhedor à contemplação demorada, que desacelera o tempo em nome da emergência da relação, da experiência afectiva” (MARQUES *et al.*, 2020, p. 243).

Após a descoberta das imagens, João Salles se coloca diante da imagem para criar uma relação entre filho adulto e mãe desconhecida que nunca mais poderá ser recuperada em vida,

apenas no revisionamento da imagem. É interessante observar que o filme de fato “traz imagetivamente de volta à vida” não só Elisa, mas outros personagens mortos, como Charles de Gaulle (1890 - 1970) e Mao Tsé-Tung (1893 - 1976), e aqueles que João Salles chama de mártires na sequência de registros dos funerais (os jovens, estudantes e operários do Brasil, da França e Tchecoslováquia).

A partir do encontro com o fantasma da mãe, a narrativa se amplia quando é posta em relação com outras imagens pessoais do diretor - todas voltadas para a figura de Elisa - e públicas dos movimentos sociais daquela época. Para pensarmos melhor essa ideia de fazer retornar o movimento dos mortos, fizemos uso do conceito desenvolvido por Warburg chamado *Nachleben*. O termo pode ser entendido:

[...] como sendo um “após-viver” (uma *after-life* das imagens tanto quanto a “sobrevivência”, o “após-morte”, a “supervivência” das imagens, suas “superveniências”, suas “ressurgências” e “reaparições”. *Nachleben* remete, então, a uma história de fantasmas, de “aparições” e de “desaparições,” de “retornos”, de “evanescências” e de “silêncios” (SAMAIN, 2012, p. 57, grifos do autor).

*Nachleben* é um conceito complexo e substancial na obra de Warburg, bem como a Fórmula de Pathos (*Pathosformel*), esses movimentos corporais, gestuais e de estado de espírito que retornam incessantemente como fantasmas nas imagens sobreviventes. Aos seis minutos de filme, essa é a imagem que se revela: sua mãe jovem e aparentemente feliz com seus filhos na casa da Gávea, lugar que João Salles retornou fisicamente para rodar *Santiago* (2007): são gestos de afeto às vésperas do Natal.

FIGURA 21 - Véspera de Natal no Brasil



Fonte: *No Intenso Agora*.

FIGURA 22 - Filmes caseiros da família Salles (repetição da Figura 9)



Fonte: *No Intenso Agora*.

A mãe, os filhos, a casa e a sua própria figura quando criança agora reaparecem como fantasmas movimentados por uma força que impulsiona a imagem e a faz viajar no tempo. Apenas a imagem tem o poder de segurar o momento e, com sorte, eternizá-lo. Logo, só é possível que o filho, nosso homem enlutado (DIDI-HUBERMAN, 2013), retorne como criança e veja as emoções tomarem forma no corpo de sua mãe se as imagens sobreviverem ao tempo.

FIGURA 23 - Elisa e João Salles



Fonte: *No Intenso Agora*.



### 3 TERCEIRO CAPÍTULO

#### 3.1 - Notas sobre uma possível metodologia de análise fílmica

| Na verdade, você nunca soube ir embora.

No documento e no fato havia muito mais segredos do que nós pensávamos. Achávamos que o documento era uma coisa simples, linear, nua, mas ele também é iluminado pelo tempo e pelo indivíduo.

**Svetlana Alexievich**

(O fim do homem Soviético, 2013)

Assim como no primeiro capítulo deste trabalho, cuja ordem da escrita foi estabelecida a partir do ponto de vista de João Salles, a metodologia fílmica aplicada aqui seguiu esta mesma direção. Examinando as entrevistas ao longo dos anos, destacamos novamente a concedida em 2020, pois é nela que o método de fazer *NIA* é mais elaborado. Como sabemos, o ponto de partida do filme são as imagens de sua mãe na viagem à China e o seu relato publicado na revista *Cruzeiro*. A partir desse contato com os registros, surgiram os questionamentos acerca do estado de espírito de Elisa:

*Lendo o diário eu vi como ela era capaz de reagir a beleza do mundo e se comover com sua beleza, e aquilo ficou na minha cabeça. Como é que ela perdeu isso? E o que disparou a minha vontade de fazer o filme é um pouco o meu desejo de investigar essa capacidade de desaprender. Como é que você desaprende ou quais são os mecanismos pelos quais você, de uma pessoa extremamente alinhada à vida, deixa de ser?*

Como haviam mais imagens da cidade e de outras pessoas do que de sua mãe, João Salles foi à procura de contextualização histórica, a Revolução Cultural Chinesa, e percebeu que as memórias e os relatos de pessoas que estiveram na China no mesmo período que Elisa falam sobre o deslumbre de Maio de 1968 na França, a felicidade e euforia daqueles tempos, algo bem próximo ao que identificava nas imagens da China. Se esse estado de espírito descrito nos relatos é de fato verdade, “*era provável que as imagens refletissem isso, e refletem*” (SALLES, 2020). João Salles então repassou tais informações para Antonio Venâncio,

pesquisador das imagens de *NIA* e, após recebê-las, assistiu as longas horas de material pesquisado “parando *frame a frame*” à procura dos rastros e gestos de felicidade.

*No Intenso Agora só existe porque cada imagem foi assistida centenas de vezes por mim, pela Laís Lifschitz e pelo Eduardo Escorel. Durante os primeiros meses de edição esse era o exercício: ver, rever, rever, rever até que, subitamente, o que estava na superfície - mas a gente não via - se esclarece [...]. A imagem orienta mais que a palavra.*

Nesta minuciosa análise, surgiu o desencanto juntamente com o sublime, algo igualmente fundamental à narrativa para tentar entender a razão de se “desalinhar” com a vida, entristecer ao longo dos anos e nunca mais recuperar tal estado de espírito. Bem como vimos no segundo capítulo, o filme se dá em dois grandes momentos, a felicidade e o desencanto, cuja transição entre um “bloco” e outro é a curva existencial.

A respeito das imagens examinadas, foram escolhidas aquelas que são acompanhadas de ressignificação feita por João Salles<sup>66</sup> com o intuito de analisar o seu próprio movimento de fazer emergir os segredos de uma imagem. Para isso, nos apoiamos ao conceito de etapa dialética (DIDI-HUBERMAN, 2020), na qual consiste em examinar minuciosamente as imagens desprendendo-se de informações extras e abrindo espaço para se deixar tocar pela imagem, ou seja, “ouvir” o que ela tem a dizer e não o contrário.

A fim de compreender melhor o que é proposto, a etapa dialética baseia-se nas categorias do visível, do legível e do invisível na imagem: “ou o capturamos e estamos então no mundo do visível, do qual uma descrição é possível [legibilidade], ou não o capturamos e estamos na região do invisível” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 25). A visibilidade e a legibilidade da imagem diz respeito à transição entre o gesto de ver (mostrar) para então fazer compreender (ALMEIDA, 2018). Como afirma Samain (2013, p. 34, grifos do autor) em cotejo com Didi-Huberman:

A imagem [...] é muito mais complexa. Para dar conta disso, basta prolongar o tempo de um olhar posto sobre ela, sobre sua face visível, para logo descobrir que a imagem nos leva em direção a outras profundidades, outras estratificações, ao encontro de outras imagens. É necessário pois *abrir* a imagem, desdobrar a imagem, “inquietar-se diante de cada imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2006b). Ou, simplesmente, se deixar levar pela sua opacidade, furar e romper a superfície, para descobrir, ao lado da fala e da escrita, o que ela guarda de mais profundo a nos dizer, ela, que da fala e da escrita é a matriz, ao lado de nosso sistema sensorial.

---

<sup>66</sup> As imagens estão todas acompanhadas da narração transcrita.

Então, nos perguntamos o seguinte: o que - nos momentos em que a análise se aprofunda e resgata os segredos da imagem - o diretor quer nos fazer enxergar? O material de arquivo reelaborado, de acordo com João Salles, passa a ser “outra coisa,” algo novo com significado diferente do original. Criar uma releitura a partir da observação repetitiva da imagem abre espaço para que o material se transforme quando retirado do seu primeiro objetivo e recolocado em outro contexto narrativo.

Entendendo o arquivo como um documento visual (SALLES, 2020), a ideia de indagar a imagem não é original de *NIA*, é um movimento influenciado por Harun Farocki, Chris Marker e Eduardo Coutinho que João Salles toma de empréstimo tais perguntas: o que os elementos da imagem estão dizendo sobre essas pessoas e sobre o contexto histórico no qual estão inseridas? Por qual razão as filmagens na França são feitas na rua e as amadoras da Tchecoslováquia escondidas?

As imagens contém muito mais segredos e surpresas do que se supõe, principalmente aquilo que se supõe na primeira vez que o assistimos (SALLES, 2020). Contudo, é importante lembrar que a etapa dialética não pode ser aplicada em toda a análise fílmica, pois existem momentos do filme nos quais João Salles apoiou-se em informações para além da imagem no desejo de contextualizar o espectador sobre o momento histórico em que determinado registro foi feito. Por isso, optou-se por utilizar uma segunda metodologia de análise e questionamento das imagens, a de Sylvie Lindeperg, alinhada ao conceito de Didi-Huberman.

De acordo com a pesquisadora Patrícia Machado em sua tese de doutorado, a historiadora francesa propõe que se “desloque” o tempo passado da imagem para questioná-las no presente a fim de compreender todo o conjunto que a compõe, bem como a história do registro observado:

A tarefa do pesquisador que aposta nessa atitude é seguir os caminhos da imagem sem negligenciar o contexto em que foi produzida, assim como os olhares que articulam novas imagens em sua retomada. O desafio é o de desacelerar tanto o filme quanto nosso olhar sobre ele, debruçar-se sobre o fotograma, desfazer a montagem, recolher indícios e vestígios que nos permitam decifrar outras vidas das imagens (MACHADO, 2016, p. 9).

Trata-se dos corpos, falas, expressões e gestos daqueles que atravessaram os caminhos dos cineastas e suas câmeras impressos em imagens que nos instigam a pensar nas singularidades dos sujeitos filmados, na presença daqueles sujeitos anônimos e/ou esquecidos, mas que estão marcados nos fotogramas (MACHADO, 2016). Em suas investigações sobre as imagens da Segunda Guerra Mundial, Lindeperg defende a importância de indagá-las com o

intuito de recuperar as circunstâncias históricas nas quais foram feitas, os seus usos e interpretações posteriores (BLANK; MACHADO, 2015).

Quando observamos o movimento de João Salles em *NIA*, percebemos que o interesse pela razão na qual um registro foi feito atravessa o filme do início ao fim, ao mesmo tempo em que o diretor se coloca como observador/espectador aberto às imagens para ouvir seus segredos e assim ressignificá-las na narrativa.

### 3.2 - Análise fílmica: a beleza vive à parte, longe da trama dos homens

| Sous les pavés, la plage<sup>67</sup>.

Você assiste ao material e tenta extrair dele tudo aquilo que estava dizendo lá atrás mas ninguém era capaz de ver.

**João Moreira Salles**  
(*Na Real Virtual*, 2020)

FIGURA 24 - Comemoração em família na Tchecoslováquia - 00:33



Fonte: *No Intenso Agora*.

---

<sup>67</sup> Do português: “debaixo dos paralelepípedos, a praia”, uma das frases mais populares de Maio de 68.

FIGURA 25 - Comemoração em família na Tchecoslováquia - 00:36



Fonte: *No Intenso Agora*.

FIGURA 26 - Comemoração em família na Tchecoslováquia - 01:00



Fonte: *No Intenso Agora*.

FIGURA 27 - Comemoração em família na Tchecoslováquia - 01:32



Fonte: *No Intenso Agora*.

Eis que o filme começa assim, no silêncio. Na medida em que as pessoas aparecem, a voz em primeira pessoa de João Salles diz:

*Essas são imagens de um filme amador na Tchecoslováquia de 1968. Não conheço essas pessoas, o que sei sobre elas é o que as imagens mostram. Sei que elas estão felizes, e imagino que quem filma também está. Sei que as pessoas usam roupas leves*

*em um país em que faz frio. Logo, é primavera ou é verão. É verão de 1968 na Tchecoslováquia e as pessoas estão felizes.*

Nesta primeira cena, a narrativa já nos entrega o primeiro ponto a ser tratado: a análise das imagens, gestos e feições dos corpos e fantasmas que as "habitam." Partindo do pressuposto de que a sinopse<sup>68</sup> do filme não foi lida pelo espectador, ainda não se sabe do desejo e busca por felicidade, algo que ficará claro à medida em que o filme se desdobra no tempo. Por ora, podemos afirmar ou supor que *NIA* é composto por materiais de arquivo caseiros de ao menos um país, a Tchecoslováquia.

A narração de João Salles indica o tipo de relação estabelecida com a imagem, pois uma vez que se trata de pessoas desconhecidas, tudo aquilo que descreve só pode partir da *diegese* do filme e não de informações para além dele. Logo, as imagens indicam que foram registradas em um momento de comemoração no verão e, pelo fato de estarem todos sorrindo, as pessoas estavam felizes. No salto para a sequência seguinte, estas são as imagens que aparecem na tela:

FIGURA 28 - Família brasileira na década de 1960 - 01:43



Fonte: *No Intenso Agora*.

---

<sup>68</sup> Sinopse: feito a partir da descoberta das cenas filmadas por uma turista em 1966, na fase inicial e mais aguda da Revolução Cultural Chinesa, *No Intenso Agora* trata da natureza efêmera dos momentos de grande intensidade. Às cenas da China, somam-se imagens de arquivo dos eventos de 1968 na França, na Tchecoslováquia e também no Brasil. Enquanto examina as relações entre registro e circunstância política, o documentário tenta compreender como as pessoas que viveram aqueles dias - com alegria, deslumbramento, convicção generosa, medo, decepção, desalento - lidaram com o cotidiano desencantado depois que o momento sublime se foi.

FIGURA 29 - Família brasileira na década de 1960 - 01:53



Fonte: *No Intenso Agora*.

*Brasil por essa mesma época. Imagens de uma família que também não conheço. A câmera pensa que está registrando apenas as imagens de uma criança. Sem querer, mostra também as relações de classe no país. Quando a menina avança, a babá recua. Ela não faz parte do quadro familiar, e muito provavelmente sem que ninguém peça, vai ocupar o fundo da cena onde se confunde com os passantes. Nem sempre a gente sabe o que está filmando.*

FIGURA 30 - Família brasileira na década de 1960 - 02:06



Fonte: *No Intenso Agora*.

A cena da família e da babá no Brasil é uma das mais emblemáticas e discutidas em diversos trabalhos acadêmicos, seminários e conversas sobre *NIA* por indicar uma forte aproximação com a questão de classe no país trabalhada anteriormente em *Santiago*. Quando diz “a câmera pensa que está registrando apenas as imagens de uma criança”, há o indicativo de que neste filme será investigado “o que as imagens mostram, pensam e o que elas não sabem que mostram” (SALLES, 2020).

Para *mostrar e fazer entender* o que está indicando a narração, a imagem é “rebobinada” e passada novamente. Na segunda vez tiramos o nosso olhar da criança e passamos a prestar mais atenção ao caminhar da babá que se distancia da família e ocupa o

fundo do quadro, “onde se confunde com os passantes”. Ao especular sobre a imagem, João Salles nos faz perceber que elas não teriam o mesmo sentido sem a sua percepção exposta na fala. Enquanto autônomo (SALLES, 2020), o arquivo carrega a intenção original da tomada, mas não foge das inúmeras interpretações feitas a partir do momento em que ele é colocado no mundo e exposto a outros olhares:

Qualquer pessoa que tem experiência de ilha de edição sabe muito bem que a intenção que você [quem filma] conferiu à imagem não é necessariamente aquela que a imagem de fato traduz. É por isso, inclusive, que considero fundamental montar o filme com alguém que não tem nenhuma experiência da filmagem e tenha apenas a experiência da relação com a imagem. Então assim, você acredita que a imagem é aquilo que você fez mas não necessariamente é e, mesmo que seja, é naquele momento é para você que a produziu. A partir do momento em que ela circula pelo mundo, vira outra coisa. E no momento que você decide torná-la pública fazendo um filme, você precisa entender que as interpretações são possíveis e necessárias, e você não controla isso (SALLES, 2020).

Assim, a intenção de produção da imagem “se escapa” com o passar do tempo, e se afasta um pouco mais toda vez que é revisionada, ressignificada e recontextualizada. Aos arquivos é atribuído diferentes olhares em diferentes espaços temporais pois o material “nunca cessa de dizer coisas novas” (SALLES, 2020). Já nas cenas seguintes há uma diferença notável. De maneira distinta das anteriores, a viagem de Elisa à China é acompanhada de informações prévias: a memória de seu filho e o relato publicado na revista *O Cruzeiro*.

FIGURA 31 - Viagem à China - 02:44



Fonte: *No Intenso Agora*.



FIGURA 32 - Viagem à China - 03:39



Fonte: *No Intenso Agora*.

*“Diferente das imagens da Tchecoslováquia e do Brasil, sei quem pode ter feito essas imagens e reconheço suas palavras. Elas foram escritas por minha mãe e narram a viagem que fez à China em outubro de 1966”.*

Aqui, João Salles não confere às imagens - agora coloridas - novos significados, e a introdução dos registros é feita a partir da leitura da carta de viagem escrita por sua mãe. Além disso, elas são acompanhadas de trilha sonora, a primeira vez em que o silêncio entre uma frase e outra é quebrado na narrativa. Observando apenas as imagens e desprezando tudo o que diz João Salles sobre elas, quais informações acerca do contexto histórico e das motivações por trás da câmera podemos apreender?

1. Que a viagem pode ter ocorrido entre os anos 1966 e 1976, o tempo que durou a Revolução Cultural Chinesa, identificado pela figura de Mao Tsé-Tung, líder do movimento sociopolítico.

FIGURA 33 - Viagem à China - 03:00



Fonte: *No Intenso Agora*.

2. Que praticamente não havia ocidentais no país, e os poucos turistas que chegavam eram recebidos sob a multidão de olhares curiosos carregando o livro vermelho “O pensamento de Mao Tsé-Tung”.

FIGURA 34 - Viagem à China - 03:15



Fonte: *No Intenso Agora*.

3. Que todas as crianças recebiam e recitavam os pensamentos de Mao, venerando-o tal qual “um Deus vivo” como posteriormente escreve Elisa.

FIGURA 35 - Viagem à China - 03:30



Fonte: *No Intenso Agora.*

FIGURA 36 - Viagem à China - 03:43



Fonte: *No Intenso Agora.*

FIGURA 37 - Viagem à China - 03:49



Fonte: *No Intenso Agora*.

4. Que a autora dessas imagens viajava na companhia de amigos e também estava interessada na arquitetura, nas paisagens, no urbanismo e na porcelana Chinesa.

FIGURA 38 - Viagem à China - 04:16



Fonte: *No Intenso Agora*.

FIGURA 39 - Viagem à China - 04:26



Fonte: *No Intenso Agora.*

FIGURA 40 - Viagem à China - 04:32



Fonte: *No Intenso Agora.*

FIGURA 41 - Viagem à China - 05:06



Fonte: *No Intenso Agora*.

FIGURA 42 - Viagem à China - 05:11



Fonte: *No Intenso Agora*.

Após a leitura do relato, João Salles conta em suas próprias palavras aquilo que vê nas imagens e também entrega informações extras, como quem produziu os registros, quando e onde:

*Ao contrário das cenas da Tchecoslováquia e do Brasil, sei quem pode ter feito essas imagens e reconheço essas palavras. Elas foram escritas por minha mãe, e narram a viagem que fez a China, em outubro de 1966. Na época tinha 37 anos. Como ela aparece pouco, imagino que ela tenha filmado boa parte dessas cenas. As imagens são amadoras. Não foram feitas para história, são apenas as sobras de um momento na vida. Sem importância, eu as descobri por acaso 40 anos depois de terem sido feitas.*

Na última imagem desta sequência (Figura 41), o narrador entrega verbalmente o contexto histórico das imagens através da tradução de uma das diversas frases pintadas nos muros da cidade, e que receberam grande destaque neste filme: *“Minha mãe tentou ir à cidade proibida, mas deu com os portões fechados. ‘A Revolução Cultural dos despossuídos será eterna’, avistou na fachada sem saber. Tinha ido ver uma coisa e acabou por ver outra. Não o passado, mas a história em ação”*.

FIGURA 43 - Viagem à China - 05:23



Fonte: *No Intenso Agora*.

Aquilo que podemos observar nas imagens sem recorrer às informações para além delas se confirma quando João Salles afirma que a história diante de Elisa não é passado, e sim presente. Na intenção de situar melhor o espectador e também construir uma ligação entre as cenas da China e as cenas da França que surgirão adiante, passam de forma breve imagens caseiras da família Salles (Figuras 21 e 22) enquanto estavam no Brasil de férias, pois moravam em Paris na década de 1960. Ao final, João Salles diz “eu era feliz nas férias. Na minha memória, minha mãe era feliz o ano inteiro” (Figura 10) e com essa frase constrói-se a relação entre as primeiras imagens da Tchecoslováquia e do Brasil, e posteriormente as da China, pois se repararmos nas imagens para além da narração, iremos apreender os sorrisos, a felicidade e o encanto que o diretor quer nos fazer enxergar.

Então, em um corte seco, somos conduzidos ao cenário histórico e político da França em 1968, o movimento estudantil e operário conhecido como Maio de 68. Como Elisa não guardou imagens da França (SALLES, 2017), todos os registros utilizados são de autores desconhecidos, retirados de filmes sobre o período e de mídias locais.

Após longa contextualização histórica, João Salles retoma o seu gesto de identificar os sinais escondidos nas imagens. A figura 42 aparece pela primeira vez rapidamente em um filme feito por estudantes junto de uma voz em francês narrando a história. Ao final ela reaparece estática como se fosse fotografia:

*Revido a cena em Nanterre, percebo como ela é reveladora. A autoridade no alto, os estudantes embaixo. A esquerda de quadro um jovem de dedo em riste. É maio e agora quem se cala é o mestre. Também é sintomático que o filme evite nomear o jovem. Àquela altura todos o conheciam: Daniel Cohn-Bendit. A ideia de um movimento sem líderes era bonita.*

FIGURA 44 - Maio de 68 em Paris - 13:27



Fonte: *No Intenso Agora*.

A primeira palavra proferida - *revido* - já diz muito daquilo que estamos buscando analisar aqui, sujeita a passar despercebida por grande parte dos espectadores. A frase em destaque nos revela “dentro” do próprio filme a metodologia empregada para construí-lo, assim dispensando futuras investigações nas entrevistas com o diretor. De forma um pouco confusa, percebemos um duplo movimento de buscar informações nas imagens: a primeira e mais importante é a de João Salles ao identificar os “segredos” da imagem e, a segunda, que é nossa, de identificar o seu modo de se relacionar com o material de arquivo.

No decorrer da análise percebe-se que os métodos de Didi-Huberman e Sylvie Lindeperg descritos anteriormente oscilam entre uma cena e outra, uma sequência e outra: ora são tecidas considerações acerca dos contextos históricos em que aquele registro está inserido, ora observações subjetivas sobre os elementos todos que compõem uma mesma imagem. Contudo, os métodos nunca “andam só”, ou seja, servem de apoio um para o outro. Exemplo: “*Maio em Paris. Do acervo de gestos de 68, esse é o mais marcante. O corpo vergado para*



*trás, o braço em estilingue, a energia represada à um segundo da descarga, o giro de atleta olímpico e, quase sempre, o recuo”.*

FIGURA 45 - Maio de 68 em Paris - 27:04



Fonte: *No Intenso Agora.*

FIGURA 46 - Maio de 68 em Paris - 27:05



Fonte: *No Intenso Agora.*

FIGURA 47 - Montagem de Maio de 69 em Paris - 27:22



Fonte: *No Intenso Agora*.

Fazendo o uso da mesma técnica de montagem das cenas do Brasil e Nanterre, João Salles repete desaceleradamente a mesma imagem para que observemos com muita atenção o movimento corporal descrito pela narração: o giro de atleta olímpico e o recuo, gestos igualmente observados em outros corpos (Figura 45). Todavia, a frase vem acompanhada com sua contextualização. Diz onde a imagem está e de onde vem, explicando assim o motivo de seu “braço em estilingue” para arremessar a pedra contra a tropa de choque.

FIGURA 48 - Maio de 68 em Paris - 27:37



Fonte: *No Intenso Agora*.

Aos 31 minutos de filme, os estudantes se reúnem no anfiteatro da Sorbonne para ouvir a palavra de Sartre: “Parece que vocês não aguentam mais as aulas magnas e eu não podia estar mais de acordo”.

FIGURA 49 - Maio de 68 em Paris - 31:19



Fonte: *No Intenso Agora*.

Todavia, não é na figura de Sartre que João Salles demora o olhar, e sim no estudante que dorme ao lado do filósofo enquanto este fala para todos no anfiteatro. É sobre isso que a narração nos chama a atenção, para que possamos *ver* que o simples gesto de estar com os olhos fechados “recuperando o sono atrasado” pode dizer muito mais de um período histórico do que uma imagem que pensamos ser imediatamente reveladora:

*Vale a pena reparar no estudante à esquerda de quadro. Dizem que era tão bom estar vivo e alerta naqueles dias que ninguém quis dormir. Que alguém tenha aproveitado para recuperar o sono atrasado enquanto o velho filósofo falava diz muito sobre o valor dos mestres consagrados durante as grandes semanas de maio em Paris.*

Nesta etapa do filme, já é possível dizer que João Salles busca o sublime nas imagens, as feições indicando a intensa felicidade de Maio de 68, “o ponto alto da vida daqueles jovens” que ele identifica especialmente nas imagens da França: “*Assistindo aos registros daquelas semanas, em vários momentos é quase como se fosse possível dizer: esse é o ponto alto da vida desses jovens. Difícilmente voltarão a ser tão felizes*”.

FIGURA 50 - Maio de 68 em Paris - 34:07



Fonte: *No Intenso Agora*.

FIGURA 51 - Maio de 68 em Paris - 34:51



Fonte: *No Intenso Agora*.

Quando revisita as imagens de estudantes franceses, o diretor parece estar sempre em busca de sua mãe - mesmo em imagens que não são de autoria de Elisa e naquelas às quais não aparece. Sobre os arquivos de maio, existe a certeza de que os jovens foram felizes pois o encantamento com a vida está estampada em seus rostos. Mas a respeito das imagens da mãe, não há potência nas imagens para sustentar o mesmo argumento com tamanha convicção. Em João Salles, sempre ficará a dúvida sobre o desencanto de sua mãe, a perda da capacidade de ser feliz; sempre ficará a dúvida sobre como Elisa se posicionou frente ao movimento de maio:

*Será que minha mãe reconheceu a alegria das ruas? [figura 52] Dois anos antes, o rosto dela era tão luminoso quanto o deles. Agora o que teria falado mais alto: a curiosidade de ver as coisas de perto, um traço que sempre foi dela [figura 53], ou a prudência dessas pessoas que, do alto [figura 54], apenas observam?*

FIGURA 52 - Maio de 68 em Paris - 36:18



Fonte: *No Intenso Agora*.

FIGURA 53 - Maio de 68 em Paris - 36:37



Fonte: *No Intenso Agora*.

FIGURA 54 - Maio de 68 em Paris - 36:42



Fonte: *No Intenso Agora*.

Já no seu próximo gesto de questionar a imagem, o diretor lança luz às questões de gênero, raça e classe, bem como na cena da babá no Brasil e a comparação entre os estudantes nas manifestações e os observadores nas sacadas dos prédios. A diferença agora está no material de apoio extra filme utilizado como apoio para formular a análise das imagens sobre o aspecto conservador e machista, e a exclusão dos negros no maio de 68. Para falar do primeiro aspecto, João Salles menciona um comentário de Daniel Cohn-Bendit:

*Anos depois, Cohn-Bendit sugeriu que se prestasse atenção aos cabelos. Ele escreveu: “o que mais chama atenção quando a gente vê os filmes ou as fotos de 1968 é um aspecto conservador em anos 50. Todo mundo tem cabelo curto.” Para Cohn-Bendit, o movimento americano estudantil foi mais libertário e radical do que o*

*francês. Exemplo: os líderes são todos homens. Nas rodas de conversa, assembleias e reuniões, as mulheres mais escutam do que falam. Maio foi essencialmente masculino e, nesse aspecto, reproduzia as relações de poder na sociedade.*

FIGURA 55 - Montagem de Maio de 68 em Paris - 38:52



Fonte: *No Intenso Agora*.

FIGURA 56 - Maio de 68 em Paris - 39:42



Fonte: *No Intenso Agora*.

Quando faz a observação aos negros nas “extremidades do quadro”, a sua própria leitura das imagens se mistura e encerra com a reportagem escrita por uma jornalista canadense de nome não mencionado:

*E há os negros: aqueles que aparecem ao longo de horas e horas de material pesquisado, mesmo os que se misturam aos estudantes, estão sempre nas extremidades do quadro, invariavelmente calados e quase sempre de terno. Nunca são protagonistas, nem mesmo atores coadjuvantes, mas figurantes que se esforçam para não chamar a atenção. Uma jornalista canadense escreveu: durante as jornadas de tumulto, vi poucos negros e norte-africanos. Eles se mantiveram muito quietos. Agora eles reaparecem, quietos como sempre, varrendo as ruas. Nada mudou.*

FIGURA 57 - Montagem de Maio de 68 em Paris - 39:55



Fonte: *No Intenso Agora*.



FIGURA 58 - Maio de 68 em Paris - 40:14



Fonte: *No Intenso Agora*.

No entrecruzamento entre um método e outro, João Salles cria uma narrativa ampla que se desdobra aos poucos e na medida em que as imagens são introduzidas juntamente com o texto que lhes confere um novo propósito. Os trechos que compuseram o capítulo da análise fílmica foram aqueles nos quais existe o duplo movimento de indagar a imagem para descobrir o que pensam (SAMAIN, 2012) sem excluir o seu contexto histórico, e também apoiar-se em materiais extra fílmicos para melhor compreender as circunstâncias da captura das imagens.

Nesse exercício de contextualização, a narração conduz e posiciona o espectador nos múltiplos tempos do filme: o tempo histórico, o da imagem e o tempo dedicado por João Salles à contemplação das imagens a fim de buscar a essência da felicidade, algo que lhe foi despertado com o encontro das imagens de Elisa e posteriormente com os relatos das pessoas que viveram o movimento estudantil e operário em Maio de 68.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Relendo e revisando tudo que foi escrito até aqui, nos percebemos diante de um pretensioso trabalho que procurou respostas de tantos questionamentos em um só filme. Acreditamos que boa parte dessa “sensação” se dá justamente pelo fato de que *NIA*, de certa forma, não é um filme de início, meio e fim, muito pelo contrário: para além de tentar “dar conta” de tantos questionamentos e assuntos diferentes, ele irá se atualizar constantemente no tempo e, muito provavelmente, toda vez que o revisitarmos.

Contudo, nossa empreitada aqui também permanece aberta. Quanto mais afundo olhávamos para o conjunto de toda a obra - falamos aqui do conteúdo fílmico e dos caminhos percorridos por João Salles -, mais perguntas encontrávamos e menos certezas tínhamos em nossas tentativas de resposta. Portanto, essa dissertação é fruto do que nos foi possível solucionar, do que nos foi possível sentir e, sobretudo, aquilo que foi possível enxergar na profundidade das imagens e da narração.

A análise fílmica feita para demonstrar como e para onde nos levam as ressignificações das imagens de arquivo feitas por João Salles, retoma grande parte do que foi estudado no primeiro capítulo sobre este assunto. Como conclusão, é possível dizer que todas as imagens de *NIA* são extremamente fortes e potentes. Elas possuem seus próprios meios de viver, sobreviver e se movimentar no tempo histórico, criando assim um espaço do qual são (ou querem ser, por ora) pertencentes. As imagens vivem para que possamos reconhecê-las enquanto detentoras de pensamentos, saberes, histórias e segredos. Para isso, é preciso olhá-las com cuidado e atenção, exercitar o olhar para saber enxergar. Ainda sobre as imagens, e agora falamos das amadoras e domésticas, por vezes podem não possuir narrativa sozinhas, mas sua inserção em outros contextos que não familiares podem ganhar dimensões públicas no processo de montagem.

*NIA* parte de imagens de terceiros, aqueles de quem se fala, para se chegar a uma primeira pessoa, aquela que se enuncia no próprio processo de construção do filme e que acaba por revelar muito de si. O que torna esse recurso particularmente expressivo é que, para além de um filme em primeira pessoa, João Salles constitui um filme para perceber a primeira pessoa devido ao seu próprio processo de escritura documental. Seu lugar subjetivo se perfaz pelo cruzamento de memórias de outros e através do reencontro com o passado, para que assim possa lançar-se em outras formas de existir e estar no mundo.

Através de imagens da memória individual e coletiva, João Salles constrói sua hipótese de que a felicidade, sobretudo a intensidade do agora, carrega consigo o contraste dos dias em

que não há como fugir da tristeza, da melancolia. Como sustentar e encontrar a felicidade no cotidiano, longe das vivências íntimas e coletivas de grande intensidade que acabam? As memórias coletivas de *NIA* entram para representar momentos políticos, principalmente aqueles de quando se sonha alto com as transformações sociais. Esta característica do coletivo impacta diretamente o individual, pois também há pressa de viver o mundo intensamente antes que o tempo passe e, junto com ele, a felicidade.

A respeito do segundo capítulo, o qual dedicamos a elaborar o significado de Elisa e suas imagens, para ele tínhamos colocado as seguintes questões: O que significa a figura da mãe existente apenas nas imagens para o filho adulto? Como extrair delas toda sua potência? Como entendê-las a partir do ponto de vista de João Salles? Estaríamos, como espectadores, frente a um filme feito da tentativa de ressignificar a morte e curar um luto tardio, que se fez não pelo esvaziamento do corpo (DIDI-HUBERMAN, 1998) de Elisa, mas sim pela mãe desconhecida das imagens?

Em resposta, João Salles tenta extrair tudo o que pode do corpo, dos gestos e feições de Elisa e conclui, ou quer desesperadamente acreditar, que o conjunto da imagem resulta numa mãe intensamente feliz a qual nunca conhecera em vida. Para esmiuçar e esgotar essas imagens, apenas o exercício de revisitá-las incontáveis vezes o levaria a tal objetivo.

E por fim, vimos que sim, é possível afirmar que estamos falando de um filme que procura ressignificar a morte e o luto. Avançando um pouco mais, é arriscado mas importante dizer que a figura de Elisa e a dor de sua perda se transforma para o filho através de *NIA*, conclusão que quase nos escapa, não fosse pela forma de se referir à mãe no início como “minha mãe,” algo mais racional e distante e, ao final, já com a voz carregada de afeto, como “mamãe”.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **O ensaio como forma**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade - o que a imagem dá a pensar. *In*: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. São Paulo: Autêntica, 2015. p. 7-19.

ALMEIDA, Gabriela. **O ensaio fílmico ou o cinema à deriva**. São Paulo: Alameda, 2018.

ALMEIDA, Rafael de. Da montagem ao collage: found footage, voz-over e filme-ensaio. **Revista Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 17, n. 48, p. 148-168, jan./abr. 2020.

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de; MELLO, Jamer Guterres de. A estética como ato político: entrevista com Josep Maria Català Domenech. **Revista Em Questão**, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 15-24, jul./dez. 2012.

ALMEIDA, Rafael de; CAIXETA, Ana Paula de Aquino. Por um cinema que pensa: singularidades sonoras do filme-ensaio. *In*: ENCONTRO DE FOTOGRAFIA, CINEMA, ARTES DIGITAIS, 1., 2017, Pirenópolis. **Anais [...]**. Goiânia: Gráfica UFG/UEG, 2017. p. 193-199.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.

BARBOSA, Rafael de Souza. O ensaio em *Santiago* e *No intenso agora*: formas de ver e narrar os objetos do mundo. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 43., 2020, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2020.

BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: UBU Editora, 2018.

BERNARDET, Jean-Claude. A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação. **Revista Laika**, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 1-15, maio 2021.

BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e passaporte húngaro. *In*: LABAKI, Amir; MOURÃO, Dora (Orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BLANK, Thais Continentino; MACHADO, Patrícia. A outra vida das imagens: elaborando memórias de um Brasil invisível. **Devires – Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 68-93, jul./dez. 2015.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. *In*: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. São Paulo: Autêntica, 2015. p. 23-38.

BONFIGLIOLI, Cristina Pontes. Montagem mnemosyne, painéis didáticos e cavaletes de vidro: aproximações possíveis. **Prometeica**, São Paulo, n. 14, p. 45-57, fev. 2027.

CHRIS MARKER (1): Lettre de Sibérie por André Bazin. **Cinéfilo**, Córdoba, 30 jul. 2012. Disponível em: <https://cinefilobar.wordpress.com/2012/07/30/chris-marker-1-lettre-de-siberie-por-andre-bazin/>. Acesso em: 03 abr. 2021.

COLI, Jorge. A obra ausente. *In*: SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012. p. 41-50.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio**: desde Montaigne e depois de Marker. Campinas: Papyrus, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**: o olho da história, I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: EDUSP, 2009.

FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de Shoah a O filho de Saul. **Revista ARS**, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 135-153, dez. 2016.

GERVAISEAU, Henri de Alencar. Escrituras e figurações do ensaio. *In*: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **O ensaio no cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: HUCITEC, 2015. p. 92-118.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

LEYDA, Jay. **Films beget films**: a study of the compilation film. New York: Hill and Wang, 1964.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

MACHADO, Patrícia. A intimidade na tela do cinema: reconfigurações do espetáculo e da vida privada na contemporaneidade. **Revista Contemporânea**, São Carlos, n. 13, p. 95-105, jul./dez. 2009.

MALINOVSKI, Gabriel. Ato, atalho e vento: as fórmulas de *páthos* na história do cinema. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 37, p. 109 -119, 2008.

MARQUES, Angela Cristina Salgueiro *et al.* Fabular imagens intervalares e montar imagens sobreviventes: aproximações e diferenças entre os métodos de Rancière e Didi-Huberman. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 242-261, 2020.

MIGLIORIN, Cezar. Sob o risco das imagens: a cena na cena. **Revista Grumo**, Buenos Aires, v. 8, p. 50-55, 2010.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. São Paulo: Editora 34, 2016.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. **Projeto História**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, jul./dez. 1993.

PETTERSON, Per. **Maldito seja o rio do tempo**. Lisboa: D. Quixote, 2008.

SAMAIN, Etienne. Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012. p. 51-80.

SEIXAS, Jacy A. **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

SOLIS, Dirce Eleonora Nigro. Tela desconstrucionista: arquivo e mal de arquivo a partir de Jacques Derrida. **Revista de Filosofia Aurora**, Curitiba, v. 26, n. 38, p. 373-389, jan./jun. 2014.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUTO, Mariana. Relações de classe em documentários brasileiros contemporâneos. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 47, n. 53, p. 70-89, 2020.

VASCONCELOS, André Luiz Olzon. Particularidades sonoras no filme-ensaio: proposição para a definição de sons *found footage*. **Revista Lumina**, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 22-38, maio/ago. 2020.

## **Entrevistas**

DIDI-HUBERMAN, Georges. Inquietar-se diante de cada imagem. [Entrevista cedida a] Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui. **Flanagens**, [S. l.], 07 maio 2011. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html>. Acesso em: 28 maio 2022.

MACHADO, Patrícia; SANTOS, Ana Carolina. Seminário sobre “Imagem, Acontecimento, Narrativa” (UFF/UFFS). [Entrevista cedida a] Benjamim Picado. **Benjamim Picado - YouTube**, Rio de Janeiro, 17 set. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/PtS3CVa7bQo>. Acesso em: 17 set. 2021.

SALLES, João Moreira. “A pior forma de ilusão é negar a realidade”, afirma João Moreira Salles em entrevista sobre seu novo documentário. [Entrevista cedida a] Marcelo Perrone. **GZH**, Porto Alegre, 09 nov. 2017a. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2017/11/a-pior-forma-de-ilusao-e-negar-a-realidade-afirma-joao-moreira-salles-em-entrevista-sobre-seu-novo-documentario-cj9soaril006r01pmhlz6uqyt.html>. Acesso em: 04 set. 2021.

SALLES, João Moreira. Conversa com Bial. [Entrevista cedida a] Pedro Bial. **Globo Play**, São Paulo, 08 nov. 2017b. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/conversa-com-bial/t/MGYtfFpVzF/>. Acesso em: 13 jan. 2021.

SALLES, João Moreira. João Moreira Salles sobre 'No Intenso Agora' - E tudo sobre a sua mãe. [Entrevista cedida ao] Canal Insider. **Insider - YouTube**, [S. l.], 07 maio 2011. Disponível em: <https://youtu.be/onbHaripC3Q>. Acesso em: 03 jun. 2022.

SALLES, João Moreira. Live do Conde: Nesse intenso agora, com João Moreira Salles. [Entrevista cedida a] Gustavo Conde e Carlos Alberto Mattos. **Rede TVT - YouTube**, [S. l.], 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ZHUE4Yj3\\_rI&ab\\_channel=RedeTVT](https://www.youtube.com/watch?v=ZHUE4Yj3_rI&ab_channel=RedeTVT). Acesso em: 04 abr. 2021.

SALLES, João Moreira. Seminário online sobre documentário brasileiro contemporâneo: A imagem questionada. [Entrevista cedida a] Beбето Abrantes e Carlos Alberto Matos. **Plataforma Zoom**, [S. l.], 22 jul. 2020.

## Filmografia

A QUEDA da Dinastia Romanov. Direção de Esfir Shub. União Soviética, 1927. (101 min)

AMÉRICA. Direção de João Moreira Salles, Nelson Brissac Peixoto e Walter Carvalho. Brasil, 1989. (250 min)

ATO, Atalho e Vento. Direção de Marcelo Masagão. Brasil, 2014. (119 min)

BABÁS. Direção de Consuelo Lins e Flávia Castro. Brasil, 2010. (22 min)



BLUES. Direção de João Moreira Salles. Brasil, 1990. (20,89 min)

CARTA da Sibéria. Direção de Chris Marker. França, 1957. (61 min)

CHINA, o Império do Centro. Direção de João Moreira Salles. Brasil, 1987. (95 min)

ENTREATOS. Direção de João Moreira Salles, Brasil, 2004. (117 min)

FUTEBOL. Direção de Arthur Fontes e João Moreira Salles. Brasil. (90 min)

JAPÃO, uma viagem no tempo. Direção de João Moreira Salles. Brasil, 1986. (120 min)

NELSON Freire. Direção de João Moreira Salles. 2003. (102 min)

NO INTENSO agora. Direção de João Moreira Salles. Brasil, 2017. (127 min)

NO REINO das fadas. Direção de Jean Touraine. França, 1956. (63 min)

NOITE e Neblina. Direção de Alain Resnais. França, 1956. (32 min)

NÓS que aqui estamos por vós esperamos. Direção de Marcelo Masagão. Brasil, 1999. (73 min)

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção de João Moreira Salles e Kátia Lund. Brasil, 1999. (57 min)

O BALÃO vermelho. Direção de Albert Lamorisse. França, 1956. (36 min)

O VALE. Direção de João Moreira Salles e Marcos Sá Corrêa. Brasil, 2000. (56 min)

PASSAPORTE Húngaro. Direção de Sandra Kogut. 2001. (93 min)

POESIA é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem. Direção de João Moreira Salles. Brasil, 1990. (5,29 min)

ROCHA que Voa. Direção de Eryk Rocha. Brasil, 2002. (94 min)

SANTA Cruz. Direção de João Moreira Salles. Brasil, 2000. (61 min)

SANTIAGO: Uma reflexão sobre o material bruto. Direção de João Moreira Salles. Brasil, 2007. (80 min)

SANTO Forte. Direção de Eduardo Coutinho. Brasil, 1999. (79 min)

SHOAH. Direção de Claude Lanzmann. França, 1985. (556 min)

33. Direção de Kiko Goifman. 2002. (123 min)

500 Almas. Direção de Joel Pizzini. Brasil, 2004. (109 min)