

---

**O detalhe como *punctum*:**  
**Uma reflexão sobre a reapropriação de imagens de arquivo em *No intenso agora*<sup>1</sup>**

Arthur Arantes Bilego<sup>2</sup>  
Ana Rita Vidica<sup>3</sup>  
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO

## RESUMO

Este artigo tem por intuito propor uma reflexão sobre o documentário *No intenso agora*, de João Moreira Salles, a partir dos processos de significação, feitos pelo próprio diretor, das imagens de arquivo utilizadas no filme. O objetivo é discorrer sobre a potencialidade expressiva dos detalhes visuais e sonoros presentes no filme e o modo como o diretor ressignifica esses elementos da narrativa fílmica a partir da narração em voz *over* e de outros artifícios da técnica cinematográfica. Para tanto, o trabalho utilizará como aporte teórico as ideias de Roland Barthes (1984) e de autores dedicados à reapropriação de imagens de arquivo, como Antonio Weinrichter (2005) e Jacques Rancière (2013).

**PALAVRAS-CHAVE:** documentário; *No intenso agora*; *studium* e *punctum*; imagens de arquivo; detalhes.

### “No intenso agora” e as imagens de arquivo

Este trabalho tem por objetivo empreender uma reflexão sobre a reapropriação de imagens de arquivo pelo realizador do documentário analisado e a produção de novos efeitos de sentido a partir da ressignificação dos detalhes presentes nas imagens e sons que constituem a narrativa fílmica.

Para estabelecer esse debate, o artigo em questão elegeu como objeto de análise o filme documentário *No intenso agora* (2017) de João Moreira Salles. O filme, dirigido e produzido pelo cineasta brasileiro, possui 02hrs, 07min e 11seg de duração e se constitui, essencialmente, de imagens do arquivo pessoal do diretor e de filmagens diversas adquiridas por ele, retratando acontecimentos sociais e situações banais do cotidiano de pessoas desconhecidas durante a década de 1960.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação Audiovisual – Cinema, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestrando do Curso de Comunicação da FIC-UFG, e-mail: arthur.bilego@gmail.com.

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Doutora em História (UFG/EHESS). Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FIC-UFG, e-mail: anavidica@gmail.com

---

Esse documentário se concentra em imagens caseiras feitas pela mãe de Salles durante uma viagem dela à China, em 1966, e resulta da associação que o diretor faz dessas imagens com acontecimentos paralelos a essa época, como as revoltas estudantis de 1968<sup>4</sup> em vários países do mundo - principalmente, o movimento francês de Maio de 68 - e as filmagens caseiras de famílias desconhecidas, na Europa e no Brasil.

O início do filme mescla filmagens caseiras feitas em 1968 na Tchecoslováquia e no Brasil – o diretor comenta que não sabe quem são as pessoas retratadas nem quem as produziu. Tudo o que ele pode fazer é supor o que acontece de acordo com o que as imagens lhe mostram.

Nas primeiras sequências de imagens, vemos um filme amador feito na Tchecoslováquia, em que pessoas cantam e dançam durante um encontro no verão de 1968. No segundo momento, no Brasil, uma família testemunha os primeiros passos de uma criança – Salles pontua o fato de a babá se afastar e ficar no fundo da cena enquanto a criança anda em direção à câmera: “Nem sempre a gente sabe o que está filmando”. É o que narra a voz de João Moreira Salles ao discutir os primeiros planos feitos com imagens de arquivo, no começo do filme.

A afirmação do diretor surge ao perceber que o registro inocente dos primeiros passos dessa criança mostram mais do que se imagina. É assim que o filme se desenvolve: entre as imagens que se sucedem, como registros de acontecimentos dispersos, e os comentários em voz *over*<sup>5</sup> de Salles que destacam os vestígios, os detalhes escondidos, os rastros deixados por essas mesmas imagens. Salles estabelece uma relação entre essas imagens de autores desconhecidos, que registram situações banais ou acontecimentos marcantes do final dos anos 60, com as filmagens caseiras feitas por sua mãe durante uma viagem dela à China, em 1966.

É difícil dizer qual seria o tema central do filme, mas poderíamos apontar que um dos enfoques de Salles é a investigação sobre a felicidade – e, principalmente, da

---

<sup>4</sup> Os movimentos estudantis de 1968 se referem a uma série de manifestações que ocorreram, simultaneamente, em países da Europa (como a França, Alemanha e a antiga Tchecoslováquia), da América do Norte (principalmente, nos Estados Unidos) e em países da América do Sul (como o Brasil e o Chile). Essas mobilizações tratavam de reivindicações diversas que tinham como fator em comum o anseio por condições de maior igualdade social e econômica entre os indivíduos. Salles se concentra com maior atenção aos protestos de maio de 68, movimento ocorrido em diferentes cidades da França como resultado das reivindicações políticas e sociais de estudantes universitários e operários franceses.

<sup>5</sup> Sarah Kozloff define a narração em voz-*over* como: “declarações orais que dizem respeito a qualquer porcao de uma narrativa proferidas por uma entidade que não é vista e que se situa em um espaço e em um tempo que ficam fora daqueles simultaneamente apresentados pelas imagens na tela” (KOZLOFF, 1988, p. 5) (Tradução nossa)

---

felicidade associada a alguma experiência vivenciada pelas pessoas retratadas ou pela realização de algo por elas mesmas, seja do ponto de vista individual ou coletivo. Em vários momentos, ele narra que a viagem de sua mãe à China seria o momento mais feliz da vida dela – nas outras sequências do filme, seja nas que aparecem crianças chinesas dançando e saudando o imperador Mao-Tsé Tung ou nas manifestações de jovens universitários em maio de 68, a atmosfera é muitas vezes de alegria e encantamento.

Outra questão essencial suscitada por Salles é a discussão sobre a própria “natureza do material de arquivo”. É o que ele mesmo disse em uma entrevista de TV<sup>6</sup>, após o lançamento do filme. Nessa entrevista, Salles continua ao indagar sobre a natureza do material de arquivo: “O que ele é? Por que ele é como é? Por que as pessoas filmaram de um modo e não filmaram de outro? [...] a natureza do próprio material revela muito do contexto político em que ele foi feito.”

Salles “indaga” o material de “No intenso agora” utilizando recursos da linguagem fílmica como o *close-up*, a paragem e a repetição, a câmera lenta, além da trilha sonora e musical - com seus comentários em voz *over* e as músicas de fundo que servem de plataforma para as cenas. Ocorre que, ao indagar e (res)significar as imagens, Salles toma posição e participa de forma ativa do desenlace do filme, ainda que as imagens permaneçam “abertas” ao olhar do espectador para que ele também se torne ativo e interprete imagens apresentadas.

Feita essa explanação inicial, partimos para uma reflexão a respeito do gênero documentário feito a partir de imagens de arquivo, a articulação que o realizador do filme faz destas imagens para produzir sentido e a ocorrência dos detalhes nas imagens, como vestígios realçados pela montagem fílmica que acabam por reforçar a tomada de posição do diretor. Deste modo, lançamos o seguinte questionamento: De quais modos Moreira Salles se apropria das imagens de arquivo utilizadas no filme e as (res)significa por meio dos procedimentos da linguagem fílmica?

### **Uma breve revisão do conceito de “documentário”**

Para iniciarmos a discussão a respeito da apropriação de imagens de arquivo no gênero documentário, apresentaremos as definições mais comuns do gênero

---

<sup>6</sup> Entrevista concedida por João Moreira Salles ao jornalista Pedro Bial no programa “Conversa com Bial”, da Rede Globo, na data de 08/11/17.

---

documentário, enquanto vertente e expressão peculiar do cinema. Para Bill Nichols (2016), os documentários se referem diretamente ao mundo histórico. O autor conceitua esse gênero dizendo que “as imagens documentais geralmente capturam pessoas e acontecimentos que pertencem ao mundo que compartilhamos, em vez de apresentar personagens e ações inventadas para se referir indiretamente ou alegoricamente a uma história do nosso mundo” (NICHOLS, 2016, p. 31).

Nesse aspecto, o documentário se difere da ficção, no sentido de que no gênero não-ficcional, como se entende habitualmente, as pessoas reais representadas na tela não desempenham papéis de personagens inventados. Ao invés disso, elas “representam ou apresentam a si mesmas” (NICHOLS, 2016, p. 31). Além disso, os documentários possuem como característica, segundo Nichols (2016) a função de narrar uma história, mas, acima de tudo, uma história plausível do que aconteceu em determinada situação representada e não uma interpretação imaginativa do que poderia ter acontecido.

A distinção entre documentário e ficção, como a separação entre historiografia e ficção, “depende do grau em que a história corresponde fundamentalmente a situações, acontecimentos e pessoas reais versus o grau em que ela é principalmente um produto da invenção do cineasta. Sempre há um pouco de cada” (NICHOLS, 2016, p. 35). De acordo com essa ideia, a história narrada por um documentário sempre tem origem no mundo histórico, mas, ainda assim, é contada do ponto de vista do cineasta e na voz<sup>7</sup> dele.

Comumente, os documentários têm sido definidos como representações ou instrumentos de abordagem da realidade e do mundo histórico e factual. Apesar da variedade das temáticas e situações retratadas por meio desse gênero cinematográfico, é possível dizer, de maneira geral, que esses filmes suscitam questões, nuances e problemas pertencentes ao mundo histórico e, por isso, conforme entende Nichols (2016), “falam do mundo através de sons e imagens” (NICHOLS, 2016, p. 85).

Ao “falar” desse mundo histórico e real no qual vivemos, os documentários acabam por construir uma espécie de discurso ou entendimento que seus autores, geralmente, têm desse mundo. E esse discurso pode ser entendido, segundo Nichols (2016), como uma “voz” do documentário, traduzida tanto através da fala dos

---

<sup>7</sup> Essa voz, muitas vezes, não é, necessariamente, concebida e percebida pelo espectador por meio da palavra falada de uma pessoa retratada no filme, mas, por exemplo, pelos gestos, postura, ou olhar dessa personagem ou até mesmo pela forma como as imagens dessa personagem são editadas e montadas na fase de pós-produção pelo diretor ou por sua equipe.

---

personagens mostrados e da narração como da “composição de planos, da edição de imagens e do uso da música, entre outras coisas” (NICHOLS, 2016, p. 85).

A voz do documentário seria então a forma como seu diretor ou sua equipe proferem asserções e pontos de vista sobre o mundo partilhado entre eles e os espectadores do filme. Desse modo, devemos deixar claro que partilhamos da visão de Nichols (2016) no que se refere à ideia de que os documentários não são uma *reprodução* da realidade e do mundo histórico tal como ele é, mas uma *representação* desse mundo – por isso, podemos dizer que cada documentário possui uma voz própria.

Conforme explicita Nichols (2016, p. 86), “a voz do documentário pode fazer alegações, propor perspectivas e evocar sentimentos. Os documentários procuram nos persuadir ou convencer pela força de seu ponto de vista e pelo poder de sua voz”. Na mesma medida, os filmes desse gênero não devem ser entendidos como documentos, embora sejam representações que se baseiem em documentos. O documentário representa sempre uma determinada visão sobre o mundo factual, “uma visão com a qual nunca tenhamos nos deparado antes, mesmo que os aspectos factuais desse mundo nos sejam familiares” (NICHOLS, 2016, p. 36).

Diante desta discussão proposta por Nichols (2016), de forma provisória, ele sintetiza com a seguinte definição:

O documentário fala de situações e acontecimentos que envolvem pessoais reais (atores sociais) que se apresentam para nós como elas mesmas em histórias que transmitem uma proposta, ou ponto de vista, plausível sobre as vidas, as situações e os acontecimentos representados. O ponto de vista particular do cineasta molda essa história numa maneira de ver o mundo histórico diretamente, e não numa alegoria fictícia (NICHOLS, 2016, p. 37).

Podemos dizer que não há divergência significativa a respeito da noção de documentário enquanto representação cinematográfica do mundo histórico. A definição de Ranciére (2006) também nos parece útil neste momento, no sentido de que o filme documentário não é o oposto de um filme de ficção. Ele não opõe a opção pelo real à invenção ficcional porque o real, para esse gênero, não é um efeito a ser produzido, mas um dado a ser compreendido.

A peculiaridade do documentário, para Ranciére (2006) está no fato de que esse tipo de filme é “uma maneira de decupar uma história, de juntar e desjuntar vozes e corpos, sons e imagens, de esticar ou de comprimir o tempo” (RANCIÉRE, 2006, p. 160).

---

Feita essa explanação inicial sobre o conceito de documentário, aprofundaremos, no tópico seguinte, o aspecto da articulação das imagens de arquivo no documentário e como esse modo de apropriação se associa às ideias defendidas por Roland Barthes (1984), Jacques Rancière (2014) e outros autores a respeito do papel da articulação de imagens de arquivo na construção da narrativa documentária.

### **A apropriação de imagens de arquivo no cinema documentário**

Como já dito, o documentário representa acontecimentos do mundo histórico, sempre a partir de uma versão ou ponto de vista de quem idealiza ou realiza esse filme. E essa representação do mundo histórico pode ser realizada tanto por meio de filmagens originais de determinada situação factual - feitas pelo próprio diretor ou por sua equipe - ou da apropriação e articulação que o realizador faz de imagens existentes, registradas anteriormente por outras pessoas.

Para Estévez (2006), no filme que utiliza, essencialmente, imagens de arquivo, pouco importa que “as imagens que o constituam sejam próprias ou alheias, procedam de um lugar ou de outro, pertençam a um repertório genérico ou se diferenciem dele por qualquer protocolo diferente de índole” (ESTÉVEZ, 2006, p. 114). Na visão de Estévez (2006), para o filme de arquivo, a montagem dos planos vale mais que a filmagem, pois a intenção desse tipo de cinema é mostrar como o diretor articula sua reflexão em torno de um referente, no caso, as situações factuais retratadas por imagens de arquivo.

Na discussão atual sobre os filmes feitos com imagens de arquivo, somente para título de informação, são utilizadas várias nomenclaturas<sup>8</sup> para defini-los, como filme-ensaio (CORRIGAN, 2015), cine-ensaio (ESTÉVEZ, 2006) ou *found footage* (WEES, 1993). Mas entendemos que todas essas denominações tratam de uma mesma vertente do cinema: o gênero não-ficcional do filme documentário que utiliza, em sua essência, imagens de arquivo.

Nos filmes de arquivo, a dimensão subjetiva da imagem representaria o encontro das várias criações, ficcionais ou não, possibilitadas pela interpretação das situações factuais retratadas. Para Silva (2012), a “subjetividade viria, portanto, das variadas possibilidades de informação e interpretação presentes na imagem e sua localização

---

<sup>8</sup> Esse artigo não se propõe a discutir em profundidade os termos mencionados, mas sim a produção fílmica feita a partir de imagens de arquivo.

---

dependeria de um referente e uma posição corpórea para fornecer-lhes sentido” (SILVA, 2012, p. 138)

Diante da polissemia imagética de determinados planos, a montagem seria a tentativa de revelar das imagens “mais do que elas mostram, mais do que querem, ou do que queriam originalmente mostrar” (WEINRICHTER, 2005, p. 44). Desse modo, o filme de compilação de imagens de arquivo representa as recriações do mundo histórico, permitidas pelo gênero documentário, em que a narrativa se constitui como foco de uma junção de imagens que tentam expressar uma verdade relativa sobre o mundo.

De qualquer maneira, devemos frisar que nosso interesse neste artigo é investigar os detalhes intra-planos, realçados pela montagem, e não, propriamente, a relação dialética entre planos, embora o detalhe conotativo da imagem surja com maior intensidade a partir da montagem dos fragmentos dispersos.

Para tanto, propomos a utilização das teorias de Roland Barthes (1984) a respeito da noção de *studium* (conotação perceptiva) e o *punctum* (conotação cognitiva) das imagens. Embora Barthes tenha se dedicado, essencialmente, ao estudo da fotografia, suas ideias são úteis para a noção da significação de detalhes intra-planos<sup>9</sup> no âmbito das imagens em movimento.

Em suma, todas essas "artes" imitativas comportam duas mensagens: uma mensagem *denotada*, que é o próprio *analogon*, e uma mensagem *conotada*, que é a maneira como a sociedade dá a ler, em certa medida, o que ela pensa. Essa dualidade de mensagens é evidente em todas as reproduções não fotográficas: não há desenho, por mais exato, cuja exatidão mesma não seja transformada em estilo ("verista"); não há cena filmada cuja objetividade não seja em última análise lida como o próprio signo da objetividade (BARTHES, 1990, p. 13).

No caso do cinema, o “significante de conotação não se encontra então mais ao nível de nenhum dos fragmentos da sequência, mas àquele (suprasegmental, diriam os linguistas) do encadeamento” (BARTHES, 1990, p. 19). No trecho abaixo, Barthes se refere, propriamente, às propriedades da montagem de imagens.

a imagem, apreendida imediatamente por uma metalinguagem interior, que é a *langue*, não conhecerá em sua realidade nenhum estado denotado; ela só existiria socialmente imersa ao menos numa primeira conotação, aquela mesma das categorias da língua; e sabemos que toda língua toma partido sobre as coisas, que ela conota o real, pelo menos o fragmentando [...] (BARTHES, 1990, p. 22).

---

<sup>9</sup> Dizemos intra-plano o que está dentro do plano fílmico, ou seja, dentro do quadro ou enquadramento da imagem. (AUMONT, 2003, p. 230)

De acordo com Barthes (1990), encontraríamos outros modos de conotação mais particulares, a partir da conotação perceptiva (referencial) das imagens. Essa primeira conotação refere-se ao *studium*, que não quer dizer, segundo o autor, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação de uma coisa, “o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular” (BARTHES, 1984, p. 45).

A conotação não se deixa forçosamente apreender imediatamente ao nível da própria mensagem (ela é, se quisermos, simultaneamente visível e ativa, clara e implícita), mas pode-se já induzi-la de certos fenômenos que se passam ao nível da produção e da recepção da mensagem (BARTHES, 1990, p. 14).

O *punctum*, conforme conceitua Barthes (1984) seria como uma “flecha”, uma picada, um detalhe que nos transpassa. Já o *studium* é uma espécie de educação (saber e polidez) que permite encontrar o “*Operator*, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo ao contrário, segundo meu querer de *Spectator*” (BARTHES, 1984, p. 48).

Sobre o *punctum*, enquanto conotação cognitiva, Barthes (1984) afirma que, quer esteja delimitado na imagem ou não, trata-se sempre de um suplemento: é o significado que acrescentamos à foto e “*que todavia já está nela*” [...] O *punctum* é, portanto uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 1984 p. 89).

Em que pese o seu caráter polissêmico sobre a realidade, o documentário feito com imagens de arquivo também “desenvolve formas de fazer-se transparente, conformando-se ao entendimento e à simples passagem de informação” (ORTEGA, 2006, p. 103), se alinhando desse modo a uma conotação perceptiva, própria do *studium*. Em contrapartida, grande parte do cinema de *found footage* abre-se a um outro campo do conhecimento, que, de acordo com Silva (2012) seria justamente a tentativa de compreensão de informações que a imagem não fornece à primeira vista. Isso traria uma abertura à conotação cognitiva, ao *punctum*.

Esse processo de conotação de imagens de arquivo feito pelo realizador de um documentário também pode questionar a representação realista e a linearidade, nos fornecendo assim, outras formas de ver.



Nos deteremos agora à análise de três sequências escolhidas do filme “No intenso agora” em que se percebe uma relação da apropriação de imagens feita pelo diretor com as teorias aqui debatidas a respeito da articulação de imagens de arquivo no filme documentário e, de forma intrínseca, a relação de diálogo estabelecida com o espectador.<sup>10</sup>

### **A análise de uma análise – a interpretação dos detalhes e da articulação fílmica em “No intenso agora”**

Como já dito, nos apropriaremos dos conceitos de Barthes (1984) em relação à conotação perceptiva (*studium*) e cognitiva (*punctum*) para analisar as sequências de imagens escolhidas, presentes no filme em exame. Nossa proposta é de analisar o modo de apreensão das imagens pela diretor por meio da articulação fílmica que ele realiza para tratar dos detalhes presentes nas imagens. A escolha das imagens analisadas se justifica pela possibilidade de associação dos detalhes que elas carregam com as ideias relacionadas aos processos de conotação da imagem presentes em Barthes (1984).

Imagem 1 - (00:13:25) e detalhe do estudante retratado  
Elementos fílmicos articulados: Efeito de “congelamento” da imagem e narração em voz *over*



Fonte: frame do filme “Intenso Agora” de João Moreira Salles (2017)

“Revendo a cena em Nanterre, percebo como ela é reveladora. A autoridade no alto, os estudantes embaixo. À esquerda de quadro, um jovem de dedo em riste. É maio...

<sup>10</sup> Os detalhes dispostos à direita das três imagens em análise são destaques feitos por nós e não pelo diretor do filme. O intuito é o de demonstrarmos os detalhes enquanto *punctum* das imagens como um todo. Por isso, o destaque em recorte colocado à direita das imagens na íntegra.

---

e agora quem se cala é o mestre.” É o que narra Salles ao interpretar a sequência de imagens – ele usa o efeito de congelamento da imagem exatamente neste momento.

Tendo a narração acima como referência, consideramos, conforme o entendimento de Barthes (1984), que o *studium* (referencial) da imagem se encontra na descrição que Salles faz do que vê, de imediato – “À esquerda de quadro, um jovem de dedo em riste”. O *studium*, nesse caso, seria o conteúdo referente que nos mostra três pessoas no canto inferior do quadro e uma, no canto superior, ao alto de uma espécie de palanque.

Depois de constataremos os elementos indiciais da imagem, abre-se espaço para imaginarmos o “fora de campo” dessa mesma imagem – e esse exercício é feito pelo próprio diretor por meio da narração em voz *over*. “É maio... e agora quem se cala é o mestre.” – diz Salles ao interpretar a imagem como “reveladora”, pois supostamente apresenta a figura de uma autoridade em condição vulnerável em relação aos manifestantes por conta da atmosfera de protestos de maio de 68.

Podemos apontar também que o “dedo em riste” desse jovem manifestante se traduz enquanto *punctum*, pois é um detalhe que remete a significação para além da imagem, evocando a ideia de confronto, embate entre ele e o indivíduo que se encontra no canto superior do quadro – provavelmente, um professor, uma autoridade, alguém de maior posição hierárquica.

De qualquer modo, na condição de espectadores, podemos entender que a imagem indicial denota que o estudante aponta o dedo indicador em posição de contestação e que, ainda assim, nada indica que o homem acima do palanque lhe ouve ou que se mantém calado. Os estudantes ainda se mantêm embaixo, em posição de inferioridade. A narração de Salles deixa claro a sua posição favorável aos estudantes franceses de maio de 68. O que faz com que ele adote, em alguns momentos, um tom levemente saudosista, como se aqueles fossem os tempos de glória da juventude e da politização estudantil. Em outras situações retratadas no filme, o diretor parece mais cético e demonstra o quão utópico e até mesmo contraditório era o discurso de alguns jovens manifestantes.

Conforme entende Migliorin (2018),

No impulso de interpretar as imagens, João Moreira Salles acaba submetendo-as à um gramaticalismo de quando o cinema ainda se acreditava língua: quando um está no alto e outro em baixo é porque há diferença de poder; se a câmera está atrás da janela é porque está impedida de filmar livremente, etc. No desejo de tudo interpretar o filme domestica muitas imagens [...] (MIGLIORIN, 2018, p. 183)

Deste modo, ao narrar algumas sequências de imagens, Salles se situa em dois tempos, como nos diz Migliorin (2018), sendo um tempo “aquele das imagens que dizem, à revelia de quem as faz, e esse do presente, do cineasta que diz o que está nas imagens.” Ao falar diante das imagens, o cineasta se sujeita “ao paradoxo aparente que obriga a pontuar, pela voz imperativa do comentário, o que ‘dizem’ as imagens que ‘falam por si’” (RANCIÈRE, 2013, p. 168).

Imagem 2 - (00:39:17) (detalhe de jovem retratada em discussão de líderes estudantis em maio de 68)  
Elementos fílmicos articulados: Sequências de imagens e narração em voz *over*



Fonte: frames do filme “Intenso Agora” de João Moreira Salles (2017)

Nesta montagem de planos, Salles fala sobre a participação feminina nas discussões estudantis de maio de 68. Nos planos utilizados no filme, elas “mais escutam do que falam”, segundo o diretor. Os elementos referentes ao *studium* do primeiro plano seriam a figura de um homem no lado esquerdo do enquadramento e um moça, ao seu lado, à direita do quadro. No plano posterior, o *studium* refere-se a outro rapaz que discursa enquanto a mesma moça, provavelmente, se situa ao fundo, em efeito de profundidade de campo, totalmente desfocada em relação ao estudante.

Indo além, em direção ao *punctum*, inferimos na primeira imagem que, enquanto os líderes estudantis discursam, a jovem se mantém cabisbaixa, tímida, participando do evento apenas como uma “ouvinte”. No segundo quadro, o desfoque pode nos fazer imaginar a posição política em que se encontrava a moça, embora esse efeito da imagem talvez não tenha sido feito de modo proposital pelo cinegrafista para realçar sua suposta condição passiva, de ouvinte e coadjuvante das discussões.

Ainda assim, deve-se indagar se a nossa interpretação dessa sequência depende da narração de Salles ao “preparar o terreno” e dizer que “maio [de 1968] foi essencialmente masculino”. Se não houvesse a narração do diretor, teríamos essa mesma conotação? A narração de Salles seria um estímulo à interpretação livre dos espectador, diante da polissemia das imagens, ou um elemento condicionante, que transparece a posição político-ideológica do diretor?

Imagem 03 (01:56:02) (Elisa Gonçalves, mãe de Moreira Salles, durante uma visita a um templo chinês)  
Elementos fílmicos articulados: Sequências de imagens e narração em voz *over*



Fonte: frame do filme “Intenso Agora” de João Moreira Salles (2017)

“Olhando para o conjunto do que sobrou, volto sempre para o material da China. São imagens pobres e mal filmadas. No entanto, elas registram o encontro de minha mãe com a realidade de um país oposto a tudo que ela conhecia.” A narração de Salles nos leva a uma conotação cognitiva. Ao vermos o detalhe do olhar da mãe, aparentemente perdido e deslumbrado, temos a sensação do que representou à sua mãe a viagem que ela fez à China em 1966. Elisa é retratada nas imagens olhando ao redor de um templo budista enquanto pessoas ao seu lado – provavelmente, amigos e companheiros de viagem – conversam e tiram fotos – esses elementos dão conta do *studium* do que vemos.

Em consonância à narração em voz *over* de Salles, a presença de sua mãe, uma mulher rica, elegante, bem vestida, em meio a um ambiente exótico, desconhecido,

---

economicamente pobre, representa totalmente o oposto do que ela estava acostumada a vivenciar em sua vida cotidiana.

“Ela e o país eram contrários absolutos”, diz Salles. Ele continua ao ler o diário em que sua mãe escreve o seguinte, ao se referir a um de seus colegas de viagem, o escritor italiano Alberto Moravia: “Moravia disse que a pobreza foi o que mais lhe chamou a atenção na China. Pobreza que qualificou não como miséria, mas ausência de riqueza. [...] a pobreza mostra uma face decente, orgulhosa e implacável.” Na sequência de imagens analisadas, o *punctum* se revela no olhar deslumbrado de Elisa Gonçalves, que vagueia pelo templo budista - o contraste patente entre ela e o país em sua era comunista, pobre economicamente, mas de uma riqueza cultural imensa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após toda a discussão empreendida por este trabalho, entendeu-se que a articulação estabelecida pelo cineasta com imagens de arquivo por meio da narração em voz *over* e de outros artifícios da técnica cinematográfica se constituem em uma forma de elaborar um discurso interpretativo sobre o mundo histórico.

De qualquer modo, esse exercício de apropriação das imagens de arquivo observado na análise do filme *No intenso agora* não parece impor uma opinião ou uma única interpretação sobre os acontecimentos registrados – na verdade, o que nos parece mais plausível seria a ideia de que o filme examinado se constitui em uma conversa entre o diretor e os espectadores dessas imagens, em um caminho possível de interpretação. Contudo, esse caminho não é fechado, mas aberto ao olhar do outro, possibilitando que o olhar do espectador seja tão ativo quanto o do realizador do filme.

Dessa maneira, poderíamos dizer que o filme em análise possui detalhes realçados pela edição que transparecem a tomada de posição do diretor, mas por outro lado, também permitem que o espectador analise os detalhes e tire suas próprias conclusões – isso porque a interpretação que Salles faz das imagens não nos parece categórica e fechada em si mesma.

A conotação que o diretor faz das imagens de arquivo apresenta, em verdade outras formas de ver e inferir as sequências de acontecimentos registrados. Formas de ver que, de qualquer modo, não podem ser encaradas como verdade absolutas, mas que servem para que nos questionemos, como orienta Rancière (2014), acerca das verdades

---

que nos são mostradas e que são reutilizadas de acordo com a dimensão interpretativa do realizador/espectador, no caso de Salles.

A voz do diretor surge muitas vezes de forma pausada e expressa ceticismo e incerteza em relação às imagens apresentadas, se abrindo ao caráter polissêmico das mesmas. As constatações que ele faz sobre as imagens se baseiam quase sempre em declarações de pessoas que participaram dos acontecimentos representados, de acordo com o que observamos na narração em voz *over*.

Salles comentou certa vez sobre seu modo de construir a narrativa documentária e como se dá sua abordagem particularizada da realidade:

Na medida em que vou caminhando, de alguma maneira eu vou me aproximando cada vez mais do meu país [...] Cada vez explicando menos... E quando você explica menos você faz coisas mais ambíguas, mais polissêmicas. Você não está conduzindo o espectador pela mão e dizendo: “olhe para isso, entenda dessa maneira, eu ofereço aqui a explicação” (*Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, UFU – Uberlândia-MG, n. 1, Vol. 3, Ano III, jan. – mar. de 2006).

É o que ocorre em *No intenso agora* - o que nos parece é que o filme propõe o exercício de uma polissemia, permitindo que as imagens digam “mais do que querem” para o espectador, embora o realizador pontue sua posição na narração em voz *over* – de qualquer modo, o processo de conotação das imagens não é feito de forma condicionante e possibilita a ocorrência de interpretações possíveis e diversas sobre as mesmas imagens, especialmente quando seus detalhes são observados.

A importante questão da significação suscitada por este trabalho – por meio da conotação perceptiva e cognitiva do diretor do filme analisado -, pode ensejar novas pesquisas e debates futuros em relação ao papel de sua narração. Devemos indagar até que ponto a narração e articulação de outros elementos da linguagem fílmica feitos pelo cineasta podem estimular ou condicionar a interpretação que o espectador tem das imagens de arquivo utilizadas em documentários.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, J; MARIE, M. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2009.

\_\_\_\_\_. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

BARTHES, R. **A câmara clara**: Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **A mensagem fotográfica.** In: O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CATALÁ, J. “Film-ensayo y vanguardia” in: Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (Eds.), **Documental y vanguardia**, Madrid: Cátedra, 2005.

CORRIGAN, T. **Filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker.** Campinas: Papirus, 2015.

ESTÉVEZ, M. V. Bajo los adoquines de la historia: Chris Marker, Militante. In: María Luisa Ortega y Antonio Weinrichter (Eds.), **Mystère Marker: pasajes en la obra de Chris Marker**, Madrid: T&B Editores, 2006.

KOZLOFF, S. **Invisible storytellers: voiceover narration in American fiction film.** Berkeley: University of California Press, 1988.

MIGLIORIN, C. **No intenso agora, de João Moreira Salles ou como domesticar o acontecimento.** Revista Eco Pós. Rio de Janeiro, nº 1, vol. 21, p. 176-184, 2018.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário.** São Paulo: Papirus, 6ª Ed., 2016.

RANCIÈRE, J. **A fábula cinematográfica.** Campinas: Papirus, 2013.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SALLES, J. M. **REVISTA FÊNIX** – Revista de história e estudos culturais, UFU – Uberlândia-MG, n. 1, Vol. 3, Ano III, jan. – mar. de 2006.

SILVA, S. T. L. **Found Footage e documentário: construções e dimensões da imagem.** *Doc Online*, Lisboa, n. 13, p. 131-147, 2012, disponível em: [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), Acesso em: 26 de junho de 2019.

WEIRINCHTER, A. **Jugando com los archivos de lo real.** Apropriación y remontaje en el cine de no ficción. In: Cassimiro Torreiro, y Josetxo Cerdán (Eds.), **Documental y Vanguardia**, Cátedra: Madrid, 2005.

\_\_\_\_\_. **Metraje encontrado: la apropiación em el cine documental y experimental.** Colección Punto de vista, Pamplona: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, n. 4., 2009.