

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação

NO INTENSO AGORA: ENSAIO SOBRE O CINEMA DE ARQUIVO

DIEGO MORAIS VIEIRA FRANCO

Rio de Janeiro
Fevereiro 2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação

NO INTENSO AGORA: ENSAIO SOBRE O CINEMA DE ARQUIVO

DIEGO MORAIS VIEIRA FRANCO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Consuelo Lins

Rio de Janeiro
Fevereiro 2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F825	<p>Franco, Diego Morais Vieira <i>No intenso agora</i>: ensaio sobre o cinema de arquivo / Diego Morais Vieira Franco. Rio de Janeiro, 2019. 148 f.</p> <p>Orientadora: Consuelo da Luz Lins.</p> <p>Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2019.</p> <p>1. Comunicação – Teses. 2. Cinema. 3. Filme familiar. 4. Filme amador. I. Lins, Consuelo da Luz. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.</p> <p style="text-align: right;">CDD: 791.43</p>
------	---



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

UFRJ



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

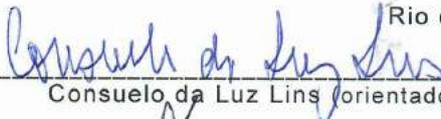
**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA POR DIEGO MORAIS VIEIRA FRANCO NA ESCOLA
DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos quinze dias do mês de março de dois mil e dezanove, às treze horas na sala 141 da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi apresentada a dissertação de Mestrado de Diego Morais Vieira Franco, intitulada: "**No Intenso Agora: Ensaio sobre o cinema de arquivo**", perante a banca examinadora composta por: Consuelo da Luz Liñs [orientador(a) e presidente], Anita Matilde Silva Leandro, Andrea França Martins, Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

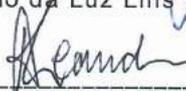
aprovada reprovada aprovada mediante alterações

E, para constar, eu, Laura Machado, lavrei a presente ata, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

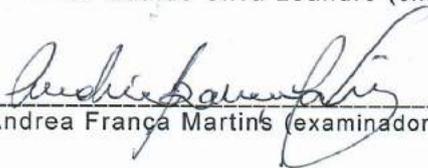
Rio de Janeiro, 15 de março de 2019



Consuelo da Luz Liñs (orientador (a) e presidente)



Anita Matilde Silva Leandro (examinador)



Andrea França Martins (examinador)



Diego Morais Vieira Franco (candidato)

Àqueles que não sucumbem, apesar de tudo.

AGRADECIMENTOS

Aos professores e funcionários da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pelas oportunidades oferecidas para a realização desta pesquisa. Especialmente a Jorgina Costa, Thiago Couto e Anita Leandro. Aos amigos Castor Tavares, Gustavo Barrese, Rodrigo Vieira, Isabela Aurora e Guilherme Whitaker, pelo carinho e confiança. Sobretudo por me ajudarem ultrapassar as adversidades do primeiro ano de mestrado. À FAPERJ, pelo financiamento do segundo ano desta pesquisa. À Consuelo Lins, pela motivação constante e comentários certos desde a primeira troca de e-mails. Especialmente pelo instigante estágio de docência, foi inspirador passar aquele semestre ao seu lado. Às professoras Andréa França e Anita Leandro, por aceitarem participar da qualificação e defesa desta dissertação e pelos comentários feitos sobre a pesquisa. Anita sobretudo, por sensibilizar minha relação com as imagens do passado. À Sheila França, pelos comentários antes da qualificação e pela experiência deliciosa de escrever a quatro mãos, para a Mostra do Filme Livre. À Thais Blank e Patrícia Machado, que passaram rapidamente, tal como duas feiticeiras, e me deixaram encantado nas sombras dos arquivos. Ao Gabraz, com quem aprendo tanto sobre a poesia escondida na programação de cinema. À montadora Laís Lifschitz, pela entrevista. À Clarice Saliby, pela parceria durante as convulsões políticas e as crises da pesquisa. À Duda Kuhnert, pela delícia que é ter alguém com quem partilhar as pequenas coisas do cotidiano e pela Revista Beira. À Valquíria Oliveira, por tanto e tudo, com perfume de frango com quiabo. Ao Tiago Lombardi e Diego Ferreira, pelos berros, os drinks e shades. Sobretudo por cuidarem de minha pequena Nadja. Ao Gabriel Jácome, pelos girassóis e pela paciência de ler meus primeiros textos, quando ainda escrevia de maneira tão dura. Sobretudo pelo encorajamento com o mestrado e a vida. Ao Daniel Barcelos, por ter me deixado apaixonado pelo cinema, naquelas nossas noites de verão. À minha mãe, tão querida quanto ausente. À minha vó, estrela e luar. À saudade que move e ao desconhecido que me aguarda.

Como então não incluir, na grande respiração da vida que se levanta, o momento em que ondas de populações, cujo sobre e sangue batiam silenciosamente por detrás das paredes de casa, ruidosamente se espalham nas ruas, atrás de punhos erguidos ou de bandeiras que estalam ao vento?

Jacques Rancière

RESUMO

A partir da análise do filme *No intenso agora*, realizado por João Moreira Salles, o presente trabalho investiga a relação estabelecida entre a tessitura de seu argumento sobre o passado e a rememoração de eventos históricos, através da retomada que o diretor faz de certos eventos marcantes, especialmente do maio de 1968, na França. Realizado com arquivos heterogêneos, familiares e amadores, o filme nos instigou a tecer relações e filiações entre o trabalho de Salles e a vertente documental ensaística europeia, o que nos levou a traçar análises comparativas entre *No intenso agora* e outros filmes, de Chris Marker e Harun Farocki. Construimos nossa abordagem a partir do cruzamento crítico entre teoria contemporânea do arquivo, do cinema amador e familiar, assim como certas teorias da montagem.

Palavras-chaves: cinema; arquivo; ensaio; filme amador; filme familiar.

ABSTRACT

From the analysis of the film *No intenso agora*, by João Moreira Salles, the present work investigates the relation built between the construction of his argument about the past and the remembrance of historical events through the resumption that he realized of certain events that marked especially the May 1968 in France. Made with heterogeneous files, familiar and amateur, the film instigated us to establish relationships and affiliations between Salles' work and the documentary essay in Europe, which led us to draw comparative analysis between his film and others, by Chris Marker and Harun Farocki. We construct our approach from the critical intersection between contemporary archive theory, amateur and family cinema, as well as certain assembling theories.

Keywords: cinema; archive; essay; family movie; amateur movie;

LISTA DE FIGURAS

<i>Frame de No intenso agora</i>	Capa
Fonte: <i>No intenso agora</i> (João Moreira Salles, 2018)	
FIG 1 - <i>Frame de No intenso agora</i>	
Fonte: <i>No intenso agora</i> (João Moreira Salles, 2018)	
FIG 2 - <i>Frames de No intenso agora</i>	
Fonte: <i>No intenso agora</i> (João Moreira Salles, 2018)	
FIG 3 - <i>Frames de No intenso agora</i>	
Fonte: <i>No intenso agora</i> (João Moreira Salles, 2018)	
FIG 4 - <i>Frame de Sem sol</i>	
Fonte: <i>Sem sol</i> (Chris Marker, 1983)	
FIG 5 - <i>Frames de No intenso agora</i>	
Fonte: <i>No intenso agora</i> (João Moreira Salles, 2018)	
FIG 6 - <i>Frames de No intenso agora</i>	
Fonte: <i>No intenso agora</i> (João Moreira Salles, 2018)	
FIG 7 - <i>Frames de No intenso agora</i>	
Fonte: <i>No intenso agora</i> (João Moreira Salles, 2018)	
FIG 8 - <i>Frames de No intenso agora</i>	
Fonte: <i>No intenso agora</i> (João Moreira Salles, 2018)	
FIG 9 - <i>Frame de No intenso agora</i>	
Fonte: <i>No intenso agora</i> (João Moreira Salles, 2018)	
FIG 10 - <i>Frame de No intenso agora</i>	
Fonte: <i>No intenso agora</i> (João Moreira Salles, 2018)	
FIG 11 - Fotografia do velório de Edson Luís.....	
Fonte: Arquivo Nacional	
FIG 12 - <i>Frames de Cine-Pravda I</i>	
Fonte: <i>Cine-Pravda I</i> (Dziga Vertov, 1922)	
FIG 13 - <i>Frames de A queda da dinastia Romanov</i>	
Fonte: <i>A queda da dinastia Romanov</i> (Esfir Shub, 1927)	
FIG 14 - <i>Frames de No intenso agora</i>	
Fonte: <i>No intenso agora</i> (João Moreira Salles, 2018)	
FIG 15 - <i>Frames de O fundo do ar é vermelho</i>	

Fonte: *O fundo do ar é vermelho* (Chris Marker, 1977)

FIG 16 - *Frames de No intenso agora*.....

Fonte: *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2018)

FIG 17 - *Frames de No intenso agora*.....

Fonte: *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2018)

FIG 18 - *Frames de No intenso agora*.....

Fonte: *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2018)

FIG 19 - *Frames de No intenso agora*.....

Fonte: *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2018)

FIG 20 - *Frame de Videogramas de uma revolução*.....

Fonte: *Videogramas de uma revolução* (Harun Farocki, 1992)

FIG 21 - *Frames de Videogramas de uma revolução*.....

Fonte: *Videogramas de uma revolução* (Harun Farocki, 1992)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 O CANTO DAS SEREIAS.....	27
1.1 João Moreira Salles e o documentário brasileiro: notas sobre a narração.....	27
1.2 O ano em que se sonhou perigosamente: o que resta de 1968?.....	42
1.3 Felicidade e melancolia em <i>No intenso agora</i>	54
CAPÍTULO 2 A VERTIGEM DO ARQUIVO.....	80
2.1 O caso soviético e o flerte ensaístico.....	80
2.2 Um arquivo, dois olhares: <i>Primeiro de maio em Saint-Nazaire</i> , Salles e Marker.....	88
2.3 A urgência da tomada: Salles e Farocki.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
BIBLIOGRAFIA.....	109
FILMES CITADOS.....	115
APÊNDICE.....	117
Entrevista com Laís Lifschitz.....	117
Relato escrito por Elisa Moreira Salles.....	135

INTRODUÇÃO

Figura 1: *Frame de No intenso agora*



Fonte: *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017)

Começamos com esta imagem retirada daquele que para esta pesquisa é o principal filme de João Moreira Salles, *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017). Nela, observamos três pessoas agasalhadas em uma cena exterior, aparentemente brincando na neve: uma mulher encara a objetiva, consciente de estar sendo fotografada, enquanto dois outros personagens, duas crianças, realizam ações diversas: um deles se abaixa e toca o chão, talvez na intenção de fazer uma bola de neve, enquanto o outro anda em direção ao extracampo, por trás da figura feminina. Os três estão afastados uns dos outros si e as crianças não parecem ter consciência do registro. Uma luz suave e solar entra pela direita do quadro e ilumina parcialmente o rosto da mulher. Banhado por sombras, seu sorriso aparece como um espectro que, através da imagem, surge de outro tempo e espaço. Ela sorri, no que pode ser entendido como sinal de felicidade e de alegria, apesar do jogo de sombras transmitir a sensação de uma alegria passada e, portanto, perdida, um tanto melancólica. A imagem acima sugere diversas questões. Quem são as pessoas que compõem o quadro? Seriam uma mãe e seus filhos? Onde o registro foi realizado? É uma fotografia ou um fotograma? Quais são os motivos que movimentam a aparente alegria que faz brilhar o rosto da mulher? Seria o prazer do sol que aquece sua pele? A simplicidade de estar junto a seus filhos? Se sim, poderíamos propor que a felicidade reside nas pequenas situações? Que ela se insinua em pequenos momentos que, ao serem costurados, ao olharmos para trás e pensarmos em nossas vidas, dão a sensação de um todo feliz? Como sabemos que a imagem pertence a um filme, podemos ainda questionar como ela é montada para, assim, meditarmos sobre seu papel dentro da estrutura fílmica da qual foi retirada: o que vem antes, o que vem depois?

Ao capturar um momento qualquer da vida, a fotografia transforma situações em imagem. Para o filósofo e crítico francês Roland Barthes (1980) ela pausa o rio do tempo e torna o instante imenso, infinito. A imagem acima surge na sequência inicial de *No intenso agora* e passa por uma operação de paragem: o diretor pausa o fluxo do filme, o que evidencia seu desejo de que olhemos para ela com mais atenção, que partilhemos desta aparente alegria que o rosto da figura feminina irradia. A imagem, assim como boa parte do filme, é acompanhada por uma voz *over*¹ narrada pelo próprio João Salles, que nesse momento específico, acompanha a imagem em um processo de desnudamento de si, de suas reminiscências. Ele confessa que era feliz durante as férias e guarda na memória a imagem de sua mãe feliz o ano inteiro. Assim, mergulhados no desmesurável, sabemos quem compõe a imagem: Elisa Gonçalves Moreira Salles, mãe do cineasta.

A imagem supracitada faz parte de um plano que registra um momento íntimo na vida da família Moreira Salles, provavelmente em férias, fora do Brasil. Resgatada pelo cineasta, ela passa a codificar outros sentidos que não mais aqueles dos filmes familiares. O que antes fora registrado para ser compartilhado no círculo íntimo da família, como memória afetiva, passa, assim, a relacionar-se com uma memória que não é mais pessoal e subjetiva: o registro ganha a densidade de uma memória do mundo. No momento em que é retomado por Salles, o instante inscrito na imagem abre-se em forma de potência e possibilidade, na busca pela modulação de um certo entendimento tanto sobre a imagem quanto sobre o passado que envolve o seu registro. Tal é o gesto que fundamenta *No intenso agora*, a retomada e abertura de sons e imagens de arquivo, de acervos públicos e pessoais.

De imediato, podemos identificar dois conjuntos principais de imagem de arquivo no filme *No intenso agora*: de um lado, imagens relacionadas à família do diretor, tanto aquelas realizadas durante uma viagem de turismo de Elisa Moreira Salles à China em 1966 – que formam o núcleo central do filme –, quanto imagens da família em outras circunstâncias, típicas de filmes de família, como essa que descrevemos anteriormente; de outro, imagens dos acontecimentos de Maio de 1968 na França – imagens televisivas, amadoras, e também de cineastas variados –, e imagens que dialogam direta ou indiretamente com esses eventos,

¹ Optamos por utilizar a terminologia narração e voz *over*, de modo que é necessário destacar que, por vezes, esta voz também pode ser chamada, em outros trabalhos, de voz-*off*. Segundo Ismail Xavier (1983, p. 459), tanto no Brasil como na França, usa-se, em geral, a expressão voz-*off* para situações em que o sujeito que narra não é visível no momento em que o ouvimos. Nos Estados Unidos, há uma distinção entre o que eles chamam de “voz-*off*”, usada especificamente para a voz de uma personagem (...) que fala sem ser vista mas está presente no espaço da cena; voz-*over*, usada para aquela situação onde existe uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde emana a voz, como acontece, por exemplo, na narração de muitos documentários (voz autoral que fala do estúdio) ou mesmo em filme de ficção quando a imagem corresponde a um *flashback*,

tais como filmes amadores feitos durante a invasão da Tchecoslováquia, em agosto do mesmo ano, quando as forças lideradas pela União Soviética puseram fim à Primavera de Praga, e ainda filmagens do enterro de estudantes, operários e policiais mortos durante os eventos de 68, nas cidades de Paris, Lyon, Praga e Rio de Janeiro. O filme é costurado também por fragmentos de vários filmes rodados antes, durante e depois de maio de 1968, entre os quais um filme realizado em 1967 sobre a greve dos operários e estaleiros intitulado *Primeiro de maio em Saint-Nazaire*, de Hubert Knapp e Marcel Trillat, e também *Noites longas e manhãs breves* (1978), de William Klein, e ainda *Morrer aos trinta anos*, de Roman Goupil, além de *Saída dos operários da fábrica* (1895), dos irmãos Lumière. Há, ainda, imagens familiares de personagens anônimos em 1968 na França, na Tchecoslováquia e também no Brasil, obtidas em acervos públicos. O filme conta também com fotografias e reportagens de revistas e jornais impressos, entre as quais *Nouvel Observateur* e *Paris Match*. A partir desse material de arquivo heterogêneo e rizomático, João Moreira Salles realiza sua leitura sobre os acontecimentos do maio francês, paralelamente a observações sobre a viagem de sua mãe. Esse extenso material é estruturado em duas partes intituladas *A volta à fábrica* e *A saída da fábrica*.

No intenso agora cristaliza um dos “lugares de memória” definidos pelo historiador francês Pierre Nora (1993), devido à sua “vontade de memória”, a intenção memorialista que avulta o argumento do diretor. Nora argumenta que “os lugares de memória são, antes de tudo, restos.” (Ibid., p. 12-13). Eles surgem devido à desritualização da vida moderna, o que secreta “pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação”, que leva a valorizar mais o novo que o antigo. Estes lugares de memória “nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, de que é preciso criar arquivos” porque essas operações não são naturais. Os lugares de memória mostram-se necessários devido ao que o filósofo franco-argelino Jacques Derrida (2001) chama de “mal de arquivo”, a pulsão de destruição e de perda, logo, o perigo do apagamento e esquecimento daquilo que passou. Essa relação é estabelecida pelo filme de Salles em dois níveis, nos eventos do que podemos chamar de “macro história” e também, especialmente, no âmbito privado dos arquivos familiares. De certo modo, as imagens de sua mãe, aquilo que restou de sua vida, são retomadas pelo cineasta contra a ameaça do esquecimento.

A primeira parte do filme – *A volta à fábrica* – lida com acontecimentos que movimentaram as primeiras semanas do Maio de 1968, em Paris, nas quais Salles nota uma intensificação crescente da alegria nas ruas, motivada pela esperança de uma transformação radical na sociedade, uma alegria que ele vislumbra também nos relatos escritos por sua mãe,

incluídos desde o início do filme, sobre a viagem de turismo para a China, organizada pela revista francesa *Connaissance des Arts*, no ano em que se inicia a chamada Revolução Cultural. A segunda parte do filme – *A saída da fábrica* - enfatiza os últimos dias do maio francês, além de retomar a invasão ocorrida na Tchecoslováquia no mesmo ano, através de imagens amadoras que registraram a ocupação de Praga pelos tanques soviéticos. É nesta parte que Salles realiza o que podemos chamar de sobrevoo pela situação brasileira daquele período, através de imagens realizadas durante a ditadura, pelos cineastas Carlos Avellar e Eduardo Scorel. As duas partes são entrelaçadas com imagens íntimas da família de Salles. Em diversas entrevistas após o lançamento do filme, o diretor fala da inquietação que o atravessou quando descobriu os registros da viagem da mãe. As imagens encontradas durante a montagem de seu filme anterior, *Santiago* (João Salles, 2007), foram vinculadas ao texto escrito por Elisa Salles, publicado na *Vogue* americana, em 1º de abril de 1967, e em duas partes na revista *O Cruzeiro*, em 23 de setembro e 30 de setembro do mesmo ano, com o título *Uma brasileira na China*. A montagem das imagens com o texto levou o cineasta a ver uma intensa alegria de viver em sua mãe, que iria se perdendo, segundo ele, com o passar dos anos (PAULA, 2017).

Ao trazer consigo um sopro do passado, ao mesmo tempo vibrante e melancólico, a imagem com que abrimos esta introdução pode ser pensada como o último instante a dividir os dois mundos evocados acima: ao seu lado está um tipo de registro familiar que atravessará todo o filme, algo do reino íntimo e do mundo privado aos quais Salles pertence; do outro lado, há o público, as montanhas da macro história que surgem imponentes, estruturadas por arquivos utilizados de modo a fabular a versão do realizador sobre alguns eventos que gravitam em torno de Maio de 1968, na França, e também, com menor ênfase, na então Tchecoslováquia e no Brasil. Como as ondas que batem na areia da praia, a montagem de Salles deriva entre estes dois mundos, abordando temas como a passagem do tempo, a felicidade, a morte e a própria montagem cinematográfica, mas também, subterraneamente, a memória e o esquecimento, provocando um certo mal-estar que aos poucos desvendaremos nesta dissertação.

Um interessante jogo surge com a retomada das imagens atravessado pela imaginação de Salles. Ao abrir os arquivos na mesa de montagem, o diretor estabelece uma triangulação com o espectador que gera outras camadas de entendimento e amplia as possibilidades de leitura e compreensão das tensões que o filme produz com a história e a memória, jogo que nos interessa particularmente pois o objetivo desta pesquisa é justamente interrogar o processo de investigação do passado através das imagens que sobrevivem a ele e são

retomadas pelo cinema de arquivo. Diferentemente da maioria dos filmes brasileiros realizados com arquivos, Salles utiliza algumas das imagens não apenas como ilustrações para seus argumentos, mas através delas constrói raciocínios, elabora pensamentos, de modo a torná-las ponto de partida para suas observações. Para tanto, usa procedimentos específicos da montagem cinematográfica, como a diminuição ou aceleração da velocidade do plano, ou mesmo a interrupção do movimento, de modo a expor essas imagens como o que elas são: imagens do mundo, logo, objetos através dos quais se pode operar formas de compreensão sobre a vida e as relações humanas. Apesar de historicamente enraizado no cinema documental ensaístico, especialmente na sua vertente francesa, entendemos o gesto de Salles como um dos primeiros articulados no cinema de arquivo nacional, o que, além de justificar nossa escolha pelo filme, flerta com a possibilidade de novos caminhos sensíveis na montagem de arquivos pelo cinema brasileiro². Ao pontuar a necessidade de olharmos com desconfiança para as imagens, ao interrogá-las com o auxílio da montagem, Salles trabalha a hipótese do desvendamento de camadas que não seriam visíveis ou mais difíceis de enxergar sem os artifícios a montagem. O filme reflete particularmente sobre a natureza das imagens históricas: quem as filma, por que as filma e como as filma. Haveria diferença entre registros realizados em regimes políticos distintos? Que tipo de imagem nasce do medo, do enlevo, do risco, da urgência, da alegria?

Observamos em João Salles maneiras distintas de tratar os arquivos em *No intenso agora*. De um lado, passeia pelas imagens realizadas durante a viagem de sua mãe, assim como pelas outras imagens familiares nas quais ela aparece, sem analisar ou desconstruir as estruturas e enquadramentos, logo, não problematiza os gestos inscritos na tomada dos registros. Parece existir um certo encantamento nostálgico com estas imagens, afiliado a uma vertente do cinema de arquivo que resgata o deslumbre provocado por películas antigas, como em filmes como *Nitrato lírico* (Peter Delpout, 1991), no qual as imagens desfilam sem suscitar questionamentos. De outro lado, as imagens que direta ou indiretamente remetem aos acontecimentos de Maio de 1968 são atravessadas por um olhar analítico, no qual

² A facilidade que acompanhou a prática de cinema com o passar do século XX, seja pelo desenvolvimento de câmeras e gravadores portáteis ou pela montagem em equipamento não linear, seja com as vantagens técnicas, econômicas e estéticas dos equipamentos digitais sobre os analógicos, impulsionou a prática cinematográfica, especificamente o gênero documental (LINS, MESQUITA, 2008). Processo que foi acompanhado por condições diversas de se produzir cinema: nascida da edição de filmes, a recuperação de imagens tornou-se uma prática recorrente na era das técnicas de reprodução digitais, colocando em questão a potência estética e epistêmica do cinema, ao mesmo tempo que ampliava suas possibilidades discursivas.

enxergamos uma certa inspiração ensaística, argumentativa, que será investigada neste trabalho.

Ao definir a sociedade como espetacular, Guy Debord (1997) descreve uma forma de se relacionar na vida social que se concretiza mediada por imagens. Sua teoria realça a necessidade e a carência de processos educativos voltados para a problematização da imagem enquanto elemento cultural, enquanto discurso, o que ressalta, no caso da educação brasileira, a quase inexistência destas pedagogias. A cineasta francesa Agnès Varda articulou a relação entre pedagogia e imagem em um lúdico momento do curta-metragem *Ulisses* (AGNÈS VARDA, 1982), no qual filma um grupo de crianças analisando comparativamente uma imagem fotográfica e um desenho. A foto é composta por uma cabra morta no primeiro plano; no segundo, uma criança está sentada nas pedras, em uma praia aparentemente deserta, ao lado de um homem nu, de costas para a objetiva. Os comentários das crianças refletem um olhar educado para ler imagens desde cedo: “É uma cabra. Parece estar morta entre as pedras”; “Não é durante as férias porque não tem muita gente.”; “O homem tirou as calças para ir nadar.”; “A cabra, ela está morta!”; “É curioso, os olhos estão abertos. Quando morrem seus olhos permanecem abertos.”; “Prefiro a fotografia, é mais humana que a pintura.”. Na intensidade que envolve o Brasil atual, pensar uma estrutura pedagógica que possa “ensinar” olhar para as imagens, ou melhor, treinar o olhar a desconfiar do que elas mostram, a duvidar das imagens, mostra-se urgente, especialmente pelo fato desse gesto analítico estar envolvido em um ativo processo de criação.

O filme de Salles possui características que o posicionam como um ensaio cinematográfico, gênero que tem sido largamente problematizado nas últimas décadas e assumido um lugar crítico na cultura cinematográfica mundial. Como projeto de cinema, de maneira geral e abstrata, o ensaio relaciona trabalhos que dão ênfase ao texto, transmitido geralmente através de uma narração *over*. Mais do que isso, é uma forma que privilegia a comunicação dialógica, em que o espectador é pensado enquanto interlocutor da mensagem construída. Como escreveu Montaigne ainda no século XVIII, o ensaio remete ao provisório; é uma exploração, a transcrição de um pensamento que é, ele mesmo, movimento puro; no qual a erupção e a evanescência de imagens e palavras, aos poucos, formam a fugidia sensação de se ter capturado vislumbres sobre o objeto sob o qual a reflexão repousa. Objeto esse que, assim como a vida, constitui-se de maneira fragmentária, movediça. O ensaio, tanto no cinema quanto na literatura, está no plano da tentativa: é uma abertura criada na tensão dramática entre imagens e sons, no cinema; e entre palavras e suas imagens correlatas, na literatura. Ele habita o campo da curiosidade, tateando as paredes do pensamento que, para

Adorno (2003), é um paraíso artificial por onde o ensaio passeia. Desse modo, escrever e fazer cinema de modo ensaístico é compor experimentando.

Absorvido pela forma cinematográfica, essa maneira de olhar o mundo transforma a câmera em uma caneta com a qual inscreve a vida na imagem, suas relações sociais e culturais, o presente e a morte, o futuro e os fantasmas do passado. Em seu texto seminal sobre a nova forma de documentário que surgia nos anos 1940, o pintor e cineasta Hans Richter afirmou a capacidade que entrevia no documentário de visibilizar coisas invisíveis³. Através da possibilidade de fazer com que enxerguemos noções do imaginário de maneira compreensível, Richter ressalta o anacronismo e a fragmentação como estratégias importantes dessa nova forma de documentação, a ensaística, para quem a grande potência deste cinema é penetrar profundamente na paisagem mental de nosso tempo (RICHTER apud ALTER e CORRIGAN, 2015, p. 92).

Desde então, a produção ensaística no cinema tem crescido vertiginosamente e tem sido motivo de reflexão para muitos pesquisadores contemporâneos, especialmente nos trabalhos de Nora Alter, Timothy Corrigan, Consuelo Lins e Laura Rascaroli, assim como em dissertações, entre as quais destacamos a de Marília Rocha, defendida em 2006 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Professor da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Francisco Elinaldo publicou em 2015 a primeira antologia brasileira a reunir reflexões de autores brasileiros e estrangeiros tendo como tema o filme ensaio. Com textos de Carlos Ebert, diretor de fotografia; do pesquisador espanhol Antonio Weinrichter; do professor da Universidade de São Paulo (USP), Henri Arraes Gervaiseau, e também do professor da NYU, Robert Stam. O livro conta ainda com reflexões dos cineastas Joel Pizzini e Sarah Yakhni, do pesquisador da UNICAMP Rodrigo Gontijo, entre outros. A publicação de Elinaldo reflete a importância dada atualmente pelos estudos cinematográficos brasileiros à multiplicidade de questionamentos que os filmes ensaísticos apresentam.

³ Na introdução à coletânea de textos dedicados ao cinema ensaio, organizada pelos pesquisadores Nora M. Alter e Timothy Corrigan, uma breve história do desenvolvimento desse modo de operar o cinema é articulada. Eles pontuam que, em 1940, o crítico e diretor Alexandre Astruc pregava que o futuro do cinema dependeria de sua capacidade em expressar os pensamentos, logo, da capacidade de dar forma ao invisível, o que ressoa o pensamento de Richter. Preocupado com a crise na qual enxergava o cinema àquela altura, ele impulsionava o desenvolvimento de uma nova forma que estaria mais próxima da literatura do que da performance ou do teatro. Astruc acreditava que em algum momento o cinema não seria apenas entretenimento, de modo que sua reflexão assenta-se sobre um cinema por vir, o cinema do amanhã. Ele pede “para o cinema de amanhã ser o sismógrafo de nossos corações, um pêndulo desordenado que inscreve no filme a tensão dialética de nossas ideias.” (ASTRUC apud ALTER e CORRIGAN, p. 96).

Os filmes abrem novas vias de sensibilidade na abordagem de seus personagens e argumentos, geralmente explorando relações entre imagem e realidade, filme e documento, registros audiovisuais e eventos históricos. Desse modo, os documentários ensaísticos levantam o questionamento sobre o cinema enquanto repositório de memória, como museu e como arquivo.

Esta dissertação pretende contribuir para a reflexão sobre o cinema ensaístico no Brasil, focando em apenas um filme que oferece material suficiente para sustentar múltiplas entradas. Escolhemos algumas delas, de acordo com as afinidades afetivas que surgiram no embate com *No intenso agora*, de modo que a análise não pretende dar conta do filme, mas sim, explorar algumas de suas camadas. A comparação com outros filmes mostrou-se importante por ressaltar a filiação de Salles a uma vertente ensaística europeia específica. No primeiro capítulo, traçaremos um panorama da carreira de Salles pelo cinema brasileiro, o que permite identificar sua passagem por diversos estilos de produção documental, como o Cinema Direto. Atentaremos às particularidades da narração, inspirados pelo filósofo e historiador Walter Benjamin que ao perguntar a si mesmo se a narração estaria em vias de extinção, lamentou seu desaparecimento. Nos interessa entender se existe nos filmes de Salles uma verdadeira transmissão de experiência, o que define, para Benjamin, o narrador – como aquele que aconselha – ou se Salles estaria apoiado em um estilo informativo de partilhar situações. Em todo caso, apesar da evidente diminuição da arte de narrar, ela não se extingue, posto que seguimos narrando e vemos belas narrações nas diferentes artes. Através da frágil transmissão das experiências vividas nas grandes guerras do século passado, o filósofo francês Georges Didi-Huberman (2014, p. 130-131) salienta que o pessimismo foi organizado de modo a produzir palavras quando estas pareciam “prisioneiras de uma situação sem saída”. A narração, como transmissão da experiência, por mais frágil que seja, continua existindo *apesar de tudo*, mesmo sob a forma de “palavras-vagalumes”. Segundo o autor, mesmo a experiência subjetiva pode ser compartilhada “como um *lampejo para o outro*, a partir do momento em que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão.” (DIDI-HUBERMAN, p. 135, grifo no original).

Ainda no primeiro capítulo, questionaremos a materialidade produtiva da voz para a compreensão do argumento de Salles, enfocando os artificios utilizados para performar o texto lido pelo realizador em voz *over*. Como ele ativa a dimensão emotiva da comunicação? Em seu livro *Performance, Recepção, Leitura* (2018), o medievalista e crítico literário Paul Zumthor trabalha com a hipótese de um corpo – do leitor/espectador – que participa ativamente da decodificação da mensagem, logo, ressalta no processo interpretativo a

importância daquele que escuta. No caso do filme, o argumento proposto é performado tanto pela montagem das imagens de arquivo quanto pela voz do narrador: suas pausas, entonações e timbre performam um jogo de sedução que cabe ao espectador decodificar.

As questões que atravessam a produção dos filmes familiares e amadores serão analisadas para compreendermos o lugar ocupado pelas imagens realizadas por Elisa Salles em *No intenso agora*. Portanto, o primeiro capítulo problematiza também essas duas vertentes que gravitam paralelas à própria história do cinema, especialmente através das pesquisas pioneiras de Roger Odin (1995) e Patrícia Zimmerman (2008), cujas obras são fundamentais para ampliar o horizonte de análise sobre a produção doméstica e entender as promessas e tensões provocados tanto pelos filmes caseiros quanto pelos filmes amadores. O livro de Zimmerman conecta grupos de acadêmicos, realizadores e arquivistas, no intuito de mapear a internacionalização de um projeto que visa refletir sobre essa produção que, por décadas, foi considerada inferior. Por sua vez, a coletânea de artigos organizada por Odin faz do filme de família um objeto de pesquisa digno de atenção no campo cinematográfico. Assim como o filme, as análises serão desenvolvidas em duas partes: a primeira problematizando a questão da felicidade e a segunda a da melancolia, sentimentos que são evocados e trabalhados durante o filme *No intenso agora*.

A narração que percorre *No intenso agora* analisa a maioria das imagens, costurando com elas reflexões de Salles sobre a passagem do tempo, a felicidade e a intensidade com que alguns momentos são vividos. Nesta pesquisa, em torno de *No intenso agora*, partimos de uma constatação e de uma hipótese. A constatação é a de que o cineasta mudou radicalmente seu modo de filmar durante sua longa trajetória no cinema, aproximando-se de formas mais modernas de cinema documental. Entretanto – e aqui formulamos nossa hipótese – ele termina por manter traços ainda clássicos no modo de narrar neste que, para esta pesquisa, é seu filme mais importante. Para argumentarmos a favor desta hipótese, vamos desmontar certas passagens do filme e investigar a origem de algumas imagens, verificar se vieram de outros filmes ou de arquivos públicos, se estavam montadas com outras imagens ou não, interrogar o contexto original de algumas sequências e, assim, tentar identificar que tipo de “partilha do sensível” é operada pela montagem de João Salles. Como o diretor retoma as imagens que envolvem Maio de 68 e germina formas de dizer e ver este passado? Com que postura o diretor interpreta as imagens e, conseqüentemente, quais são os caminhos que busca abrir para orientar o olhar do espectador através de seu filme? Ao mesmo tempo, sua abordagem do passado ilumina o estado de coisas do presente que o envolve. Por isso, fizemos ao filme perguntas como: o que *No intenso agora* deseja ressaltar do momento

histórico que retoma, maio de 1968? O que quer rememorar? O que foi selecionado e, conseqüentemente, o que foi deixado na sombra nesta fabulação sobre o passado? Por que este ou aquele elemento é enfatizado e não outro?

O documentário ensaístico de raiz europeia do qual Salles se aproxima com seu filme, apesar de manter uma interlocução com práticas como a colagem e a noção de *objet trouvé*, mantém o argumento como elemento estruturante na tessitura que desenvolve, o que afasta *No intenso agora* da corrente denominada *found footage*. A ideia do *objet trouvé* é importante para a compreensão das intenções por trás do uso dos arquivos nos períodos iniciais da prática de compilação no cinema, o *found footage* especificamente. Central para o pensamento dadaísta e para os surrealistas estava a crença na qual objetos poderiam ser removidos do contexto cotidiano e designados - ressignificados - como arte, movimento que também se desenvolveu no coração do modernismo brasileiro nos anos 1920, sob o arco conceitual erigido pela Antropofagia. Entre outros termos estão o “cinema de compilação”, cunhado por Jay Leyda (1964), a “*desmontaje*”, de Eugeni Bonet (1993), a “*remontagem audiovisual*”, preferido de Antonio Weinrichter (2009) e o “*cinéma de seconde main*”, elaborado por Christa Blümlinger (2013).

Dentro da extensa cartografia do *found footage* proposta por Nicole Brenez e Pip Chodorov, *No intenso agora* atua como um *found footage analítico*, atravessado pela síntese entre a montagem cruzada e a variação analítica. Isso significa dizer que o filme esclarece certas imagens recorrendo a outras, ao mesmo tempo que realiza um certo tratado das formas do movimento, “nas imagens e entre as imagens, nas velocidades e entre as velocidades, nos intervalos e entre os intervalos” (BRENEZ, CHODOROV, 2014, p. 10). De um lado, tem-se uma certa explicitação da morfologia da imagem fílmica, através dos reajustes de velocidade dos planos, especialmente, enquanto é restituída “uma outra dimensão [da imagem], complexa e sutil: sua natureza histórica.” Menos que sinônimos exatos, as denominações citadas apontam para especificidades da produção fílmica, com suas diferentes implicações. Optamos pela expressão *cinema de arquivo* por abranger diferentes singularidades da retomada dos arquivos pelo cinema. *No intenso agora* é construído pela inter-relação de elementos já existentes, os quais, através da montagem, criam possibilidades de compreensão para certos processos em meio à sociedade e à cultura. Desse modo, o cinema pode ser percebido como um meio para entrar no mundo e problematizá-lo por meio de estratégias fílmicas específicas, as quais formulam um certo entendimento sobre a realidade; entendimento que passa essencialmente pelas imagens. Essa maneira de articular as imagens encarna no cinema o movimento que proporcionou a diluição de uma certa ansiedade de

contaminação da arte pela cultura de massa, a partir de uma relação volátil entre ambas (HUYSSSEN, 1986). Assim, como pode ser observado na estratégia de João Salles, ao conectar pela montagem materiais heterogêneos do cotidiano, do jornalismo e da televisão junto às imagens realizadas pela sua mãe e imagens de filmes documentais clássicos, observamos o apagamento da antiga fronteira entre o que foi denominado alta cultura e a chamada cultura de massa ou comercial (JAMESON, 1997).

Os arquivos não contam a verdade sobre o que ocorreu, mas guardam algo desse passado. São rastros, cicatrizes provocadas pelas vitórias e derrotas da humanidade. De modo que a historiadora francesa Arlette Farge (2017) argumenta que, apesar de ser impossível ressuscitar o passado intacto, através do arquivo é crível falar uma certa verdade sobre o que passou. A diluição moderna da história clássica e positivista, a obliteração de uma perspectiva histórica que acredita ser possível reconstituir o passado enquanto uma verdade, enquanto um “isso foi”, instaura um difícil problema através de um novo paradoxo: olhar para as imagens do passado é mirar o abismo, é sentir a vertigem provocada pela infinitude do tempo e lidar com a impossibilidade de reconstituir um acontecimento como ele foi.

Como vestígio, o arquivo enfrenta o observador atento com um olhar oblíquo, instaurando a promessa de um porvir. A pesquisadora e cineasta Anita Leandro (2015) julga ser a montagem que abre a possibilidade de ouvir o que o arquivo tem a dizer. Assim, pensamos ser através da montagem que a contingência do arquivo volta para o espaço de enfrentamento com o presente, abre-se enquanto possibilidade para novos olhares. Articulado os arquivos do passado é possível gerar camadas de entendimento cada vez mais profundas sobre o que passou e, conseqüentemente, sobre o presente, segundo a promessa da imagem dialética benjaminiana. Esse gesto faz com que a memória oculta aflore, logo, a imaginação aciona uma viagem ao rio das sobrevivências, rio de *Mnemosyne*. Anita Leandro conclui que:

a montagem desarquiva a documentação e a leva de volta ao convívio social; ela compõe novas séries de documentos; aproxima o que foi separado pelos processos de arquivamento e de preservação; restaura o que foi apagado pelo tempo; faz recortes em fotografias, textos e falas; restitui um contexto que produz um adensamento histórico do material encontrado. A mesa de montagem dos documentos da história é, nesse sentido, a confluência dos conhecimentos do historiador, do restaurador e do arquivista. (LEANDRO, 2015, p. 119)

Se a montagem é o que torna a memória possível, o cinema e o audiovisual podem ser reposicionados, se não no centro, em importante lugar reflexivo sobre os processos mnemônicos contemporâneos pois têm a montagem como base para a criação de sentidos, a

qual é explorada a partir de suas especificidades⁴. A ligação entre o cinema e a história, evocada pelo filósofo Agamben (2014) em seu texto sobre Guy Debord, acontece porque a imagem é, ela mesma, carregada de história: é, ao mesmo tempo, uma impressão do mundo, devido à técnica, mas também de sentido, graças à condensação, na imagem, do passado no presente. A partir dessa relação, a montagem pode ser pensada como um dispositivo capaz de reestruturar o passado, de modo a iluminar – mesmo que de forma fugidia – o presente.

Na intensidade que movimentava o presente, as possibilidades de análise sobre as imagens que o mundo produz se mostram vibrantes e estão a um piscar de olhos da erupção, de se tornarem realidade, de gerar ação: tudo pode ser e nada pode ser. O presente é também o tempo em que os arquivos podem ser reestruturados, de modo a possibilitar um certo vislumbre fugidio sobre acontecimentos passados. Esse gesto, mais do que elucidar algo que ficou para sempre perdido, revela certas linhas de forças que operam no presente. Agamben argumentou que a fotografia para ele, ou melhor, as fotografias que ele ama, de algum modo, são o lugar do Juízo Universal. Isso porque o que aparece na fotografia, o que foi registrado pela objetiva fotográfica – seja uma paisagem do Centro-Oeste brasileiro ou os olhos assustadoramente vivos em um rosto sulcado pelo trabalho duro em Cogne, na Itália – é convocado a comparecer no Dia do Juízo. É como se o sorriso no rosto na imagem que usamos para abrir esta introdução fosse carregado com “o peso de uma vida inteira”. O filósofo enxerga em certas imagens um inconfundível indício histórico, mas “graças ao poder especial do gesto tal índice remete agora a outro tempo, mais atual e mais urgente do que qualquer tempo cronológico.” (AGAMBEN, 2007, p. 24).

Em seu livro sobre o mal do arquivo, o filósofo Jacques Derrida (2001) pontua que o arquivo é um objeto aberto ao futuro, aberto no futuro, “desenraizado do tempo de seu arquivamento, do momento da captura do que registrou, mas, ao mesmo tempo, paradoxalmente irreduzível a ele.” (DERRIDA, 2001, p. 96). Ou seja, as pessoas do futuro carregam o peso da responsabilidade para com estes fragmentos do passado, para com as ruínas da história. Se o sonho da razão produz monstros, como constatou Goya, é possível imaginar que as lacunas das imagens estão habitadas por monstros e demônios, mas também

⁴ O bombardeio incessante de informação atrelado a uma produção vertiginosa de imagens e sons, assim como a rapidez com que todo acervo de imagens e sons produzido pelo presente cai em desuso e é substituído por outro gera uma saturação de sentido que desencadeia algo semelhante a um curto-circuito generalizado: as coisas podem ter qualquer sentido, elas não têm sentido algum. Esse fluxo ininterrupto de imagens e sons aumenta os bancos de dados e gera uma avalanche de novos arquivos que paradoxalmente esconde em sua sombra um estratégico descaso por processos capazes de gerar possibilidades de memória, de construir relações entre as informações. Apesar dos arquivos estarem cada vez mais disponíveis e abundantes, são os elos de ligação entre os dados que possibilitam olhar para o que aconteceu e ler entre o emaranhado de fragmentos o sentido de uma história.

anjos, e para desvendar esse mistério – o mistério que guarda toda imagem – é preciso olhar atentamente e, acima de tudo, aprender a montá-las, a relacionar as imagens de forma dinâmica com outras fontes.

Salles constrói o filme na sombra das imagens, confabulando a partir e através delas, percorrendo um caminho traçado por grandes cineastas europeus, como Chris Marker, Harun Farocki, Agnès Varda e Jean-Luc Godard. Alguns gestos de montagem de seu filme serão problematizados ao longo do segundo capítulo, especialmente através da comparação com *O fundo do ar é vermelho* (Chris Marker, 1977) e *Videogramas de uma revolução* (Harun Farocki, 1992). Por mais de quatro décadas, tanto Farocki quanto Marker produziram trabalhos para o cinema e para a televisão, criaram documentários e vídeos instalativos, assim como publicaram artigos e livros. O trabalho de Marker carrega um argumento de base implícito e persuasivo, no qual tudo o que há no mundo são imagens, ou uma série de imagens para serem observadas, lidas e decifradas. Impressão transmitida por muitos de seus filmes através do uso de imagens de arquivo heterogêneas junto a uma observação e investigação cuidadosa e repetitiva por meio da montagem de comentários musicais e verbais. (RASCAROLI, 2009, p. 50) Seus filmes mostram que o cinema tem sido um interessante espaço para pensar a história, a memória e as imagens que o mundo produz.

Investigaremos ainda o que são as imagens retomadas pelo cineasta: de onde elas vêm, qual é a finalidade com que são produzidas antes de serem apropriadas por ele? Onde ele corta o material original e quais são as implicações que esse corte tem para a articulação de seu argumento? Partimos também da noção de vestígio, como articulada pela historiadora francesa Sylvie Lindeperg (2013), para operar a ideia na qual os filmes de arquivo são como palimpsestos, os antigos manuscritos em pergaminho nos quais os copistas apagavam o texto original para escrever algo novo, procedimento que, apesar de poder acontecer sucessivas vezes, guardava nas novas camadas de informação algo dos escritos anteriores (LINS; BLANK, 2002).

Ao optar pela produção de um documentário com imagens de arquivo, Salles filia-se a uma maneira de produzir filmes cuja trajetória data das primeiras décadas da história do cinema, como veremos no segundo capítulo. Inicialmente, essa produção documental foi denominada cinema de compilação, tendo como característica a utilização de imagens como ilustrações dos argumentos propostos pelo filme. Devido aos movimentos das vanguardas cinematográficas que tiveram como tendência permanente um espírito de hostilidade e oposição aos meios homogeneizantes, o cinema de arquivo afastou-se da configuração clássica, em um processo que, aos poucos, liberou as imagens da função meramente

ilustrativa. Elas passaram, então, a ocupar o protagonismo dentro da estrutura fílmica, a ditar o tom do argumento e, mesmo, a possibilitar que o fio condutor de sentido fosse desenvolvido desta ou daquela maneira, atravessados por elas, as imagens⁵.

No prólogo de *No intenso agora*, Salles utiliza uma frase – *nem sempre a gente sabe o que está filmando* – evocando, para aqueles que conhecem, o filme *O Fundo do Ar É Vermelho* (Chris Marker, 1977), o que ajuda a posicionar a herança e o diálogo estabelecido com a obra de Marker em diversos níveis em seu filme. No entanto, para esta introdução interessa ressaltar a maneira como ambos trabalham as imagens. Eles realizam o que o filósofo italiano Giorgio Agamben (2014) definiu como “montagem transcendental”. Sustentado por filósofos como Nietzsche, Heidegger e Deleuze, Agamben argumenta que as condições de possibilidade da montagem são a repetição e a paragem. Entretanto, a repetição, primeiro elemento, não é o retorno do mesmo, mas sim o retorno da possibilidade do que foi, o retorno enquanto abertura a algo novo, a outras leituras sobre o que passou. O segundo elemento constitutivo da montagem transcendental é a paragem, o poder de interromper o fluxo das imagens em movimento, de criar hesitações entre a imagem e o sentido, “uma paragem que trabalha a própria imagem, que a subtrai do poder narrativo para a expor enquanto tal.” (AGAMBEN apud GRONSTAD; GUSTAFSSON, 2014, p. 26).

A primeira paragem no filme de Salles é quando surge sua mãe, Elisa Salles, na imagem que abre essa introdução. Entre as questões que analisaremos estão aquelas relacionadas a essas imagens congeladas, assim como também aquelas que voltam durante a estrutura narrativa do filme: quais seriam os possíveis motivos para o diretor desejar abri-las? Qual é o peso deste gesto de montagem dentro da estrutura fílmica? Mais do que responder a essas questões, elas nos servirão para mobilizar importantes discussões ao longo do trabalho,

⁵ Apesar da prática dos filmes de montagem remeter às primeiras décadas do cinema, o primeiro livro que se debruçou sobre o assunto data dos anos 1960. Os volumes *Films Beget Films* (1964), de Jay Leyda, e *Recycled Images* (1993), de William C. Wees, converteram-se nos manuais canônicos para estudar este tipo de produção, o que demonstra que a investigação e interpretação deste cinema não foi tomada em consideração até muito tempo depois de seu surgimento. A partir dos anos 1990, várias instituições começaram a dedicar aos filmes feitos majoritariamente a partir de arquivos uma série de exposições, ciclos de palestras e retrospectivas, entre os quais se destacam Stadtkino, em Viena (1991), um programa dentro do festival de cinema e vídeo experimental VIPER, de Lucerna (1992), uma retrospectiva na *Anthology Film Archives*, em Nova York (1993), e no *Centre Pompidou*, em Paris (2000), além da mostra *Desmontajes* (1993), comissionada pelo curador Eugeni Bonet, em Valência. Em 2002, surge no Brasil o REcine, festival voltado para o cinema de arquivo que, desde então, promove e estimula a utilização de imagens de acervos públicos e particulares através da produção de oficinas, além da premiação da sua Mostra Competitiva, na qual participam filmes documentários, ficcionais e experimentais feitos, em boa parte, com material de arquivos. O Arquivo em Cartaz surge em 2015, uma mostra de cinema que visa refletir sobre a preservação e a difusão de acervos cinematográficos no Brasil, divulgar e incentivar a realização de filmes com imagem de arquivo e exibir filmes restauradas e raras. Além de apontar para a importância da preservação do arquivo, esses eventos são sintomáticos da força que tem o cinema de arquivo na esfera nacional contemporânea.

em torno das intervenções que Salles realiza nos arquivos, seja pela voz *over*, pelas paragens, pela aceleração, pelo retardamento das imagens ou pelo retorno delas.

Aceitamos os riscos de trabalhar num cruzamento interdisciplinar, onde cinema, filosofia e história, mas também acústica, mitologia, linguística e política se encontram em um jogo capaz de alargar o imaginável acerca das relações que *No intenso agora* traça com a retomada de imagens de arquivo pelo cinema. Em um breve artigo sobre a produção de sentido no cinema de arquivo, Andréa França e Nicholas Andueza (2018) propõem o embate com imagens de arquivos, informações ou dados históricos através do que chamam de camadas de ausência, de modo a operar o trabalho com as constantes lacunas que surgem no enfrentamento com tais materiais.

Não cabe particularmente ao escopo deste estudo aprofundar as aporias que buscam distinguir a ficção do documentário. Nesta pesquisa, a ficção é vista como uma estrutura criada para apresentar fatos, personagens e situações, para conectar eventos. Sendo assim, a montagem é essencialmente ficção pois permite inter-relacionar conteúdos. Em entrevista para o site Sabzia, o filósofo francês Jacques Rancière (2007) argumentou que há ficção em todos os lugares, sendo ela o que, em geral, cria a sensação de realidade. Apesar do gênero documental geralmente não inventar personagens e situações, é importante esclarecer que ele é também um tipo de ficção, de ficcionalização da realidade e de fabulação. De forma semelhante, o diretor e editor Jean-Louis Comolli (2008, p. 213) afirma que:

O realismo cinematográfico é da ordem do engodo. Tudo na sessão cinematográfica é artifício, e todo esse artifício é desejado, aceito, até pago pelo espectador para logo ser denegado, e essa denegação torna-se o impulso de uma demanda de crença que tende a substituir a consciência das condições reais da sessão pelo gozo que o espectador extrai de suas percepções, sensações e emoções diante do filme, com o filme, verdade sensível que só se desenvolve no cerne do engodo.

Em todo caso, cabe ressaltar, seguindo Odin (2012) em seu artigo “Filme documentário, leitura documentarizante”, que no espaço de leitura dos filmes pode se desenvolver o que ele denomina leitura “documentalizante”, um olhar capaz de tratar todo filme como um documento: os filmes de ficção podem ser considerados, sob um aspecto ou outro, um filme documentário, basta lembrar, por exemplo, a documentação das paisagens que envolvem os cenários dos *westerns*. De modo inverso, o olhar “fictivizante” – e neste ponto Odin cita um argumento do semiólogo francês Christian Metz – enxerga nos filmes um processo de *desrealização* daquilo que representa, ao transformar o real em sons e imagens, logo, em dados. Odin insiste, no entanto, que há um conjunto de filmes que se exhibe enquanto documentário e, para isso, constrói sua reflexão de modo a ressaltar o que para ele parece ser o único critério que deve ser mantido para caracterizar este tipo de leitura: a imagem que o

leitor faz do enunciador⁶. Ao combinar texto, documentos e imagens, o filme de Salles atravessa as fronteiras entre a ficção e a realidade, ao mesmo tempo em que desafia a ficção ao envolver-se com a realidade. Assim, com perguntas talvez irrespondíveis, entramos no labiríntico e excitante estudo das imagens documentais na cultura audiovisual contemporânea brasileira.

⁶ Em suas palavras: “O que estabelece a leitura documentalizante é a realidade pressuposta do Enunciador, e não a realidade do representado.” Para estruturar seu pensamento, Odin parte da linguística da enunciação que enxerga uma “polifonia” em toda e qualquer enunciação. Assim, a interpretação dos cenários dos filmes *westerns* como documental reflete um *leitor* que, na sua recusa em reconhecer um Enunciador para a história, decide considerar o cenário como um Enunciador real. É importante pontuar que a leitura documentarizante, produzida tanto pelo *leitor* quanto pelas instituições sobre as quais se realiza a leitura do filme, ocorre de modo externo ao filme. O pesquisador reflete também sobre o que chama de instrução documentarizante, a qual se inscreve na estrutura própria do filme e que pode dizer respeito a certos níveis de funcionamento que operam na estrutura fílmica, como os créditos, por exemplo, ou as figuras estilísticas típicas do documentário.

CAPÍTULO 1 - O CANTO DAS SEREIAS

1.1 João Moreira Salles e o documentário brasileiro: notas sobre narração

*Vem dos vales a voz. Do poço.
 Dos penhascos. Vem funda e fria
 Amolecida e terna, anêmonas que vi:
 Corfu. No mar Egeu. Em Creta.
 Vem revestida às vezes de aspereza
 Vem com brilhos de dor e madreperola
 Mas ressoa cruel e abjeta
 Se me proponho ouvir. Vem do Nada.
 Dos vínculos desfeitos. Vem do Nada.
 Dos vínculos desfeitos. Vem dos ressentimentos.
 E sibilante e lisa
 Se faz paixão, serpente, e nos habita.
 Hilda Hilst - Da Noite III, 1992*

É profícuo para o desenvolvimento da nossa hipótese - segundo a qual João Salles manteria traços ainda clássicos no modo de narrar em seu novo filme –, traçar um panorama da trajetória de João Salles no campo cinematográfico, de modo a contrastar permanências e transformações estéticas e narrativas entre seus filmes precedentes e *No intenso agora*. Entremado a este percurso, um caleidoscópico retrato do cineasta será projetado por meio dos tipos arcaicos outrora propostos pelo filósofo e ensaísta alemão Walter Benjamin (1987, p. 198-199), o marinheiro comerciante e o camponês sedentário, assim como um sobrevoo por alguns modos de realização documental. Da mesma forma como “esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores”, o modo como Salles narra histórias experimenta uma significativa metamorfose quando o olhar do cineasta volta-se para questões e discussões acerca dos estereótipos nacionais brasileiros, como a religião, o futebol, a violência e o meio ambiente. A dúvida que atravessamos levanta dois pontos específicos: primeiro, se Salles encarna o “marinheiro comerciante” em seus primeiros filmes, aquele que “viaja e tem muito o que contar” sobre o mundo. Por conseguinte, quando volta sua câmera para o Brasil, para “suas histórias e tradições”, ele personifica o “camponês sedentário”? Todavia, quando sua vida passa a ser objeto de investigação fílmica, em *Santiago* (2007), atrelado a uma certa performance de sua subjetividade notamos uma significativa mudança da postura de Salles em relação às imagens, o que parece ser elaborado e aprofundado em *No intenso agora*. Nos interessa entender como a narração é modulada, especialmente em seus dois últimos filmes, *Santiago* e *No intenso agora*. Como a história é narrada? Qual forma a narração adquire no corpo do filme? Quais são suas potências e

fragilidades? Apesar de não ter sido realizado com este fim, *No intenso agora* ressoa o que pensara Benjamin no início do século passado, que a experiência de narrar está em vias de extinção?

A trajetória de Salles no campo cinematográfico inicia-se quando, junto a Monika Aranha, ele produz o filme dirigido por seu irmão Walter Salles para a extinta TV Manchete, em 1985⁷. Em formato serial, *Japão, uma viagem no tempo* (Walter Salles, 1985) foi produzido em vídeo Betacam, o que permitiu ao diretor uma grande liberdade de movimentos de câmera e provocou significativas mudanças na estética das produções televisivas. As transformações tecnológicas juntaram-se às transformações do contexto histórico-cultural e “começavam a apontar novos caminhos, novas formas de pensar não apenas a alteridade, mas a si próprio” (FRANÇA, REBELLO, 2015, p. 2)⁸. O país, aos poucos, deixava para trás o regime ditatorial sob o qual permanecera por vinte e um anos e caminhava rumo à abertura democrática. Apesar do papel estratégico que teve a televisão na política de integração nacional imposta pelos militares, foi apenas na segunda metade dos anos 1980 que a maior parte do território brasileiro se viu atravessado pelas imagens televisivas⁹. Aos poucos, aumentava a importância da televisão como veículo de aprendizagem, por meio do qual a população acessava tanto notícias locais quanto informações sobre outros países e formas de vida. Nesse contexto de expansão territorial do sinal televisivo e democratização da vida política estreia o primeiro trabalho dirigido por João Salles, *China: O império do meio* (João Salles, 1987).

Dividido em cinco episódios e editado por Walter Salles, *China* mantém estreito diálogo com o formato clássico do cinema documental. Assim como *Japão*, o filme afilia-se à tradição do documentário inglês dos anos 1930, na qual as imagens são fortemente

⁷ Jornalista e pesquisadora da voz *over* no documentário de João Salles, Patrícia Lauretti (2016, p. 21) associa a relação dos Salles com a Rede Manchete à época na qual Walter Salles inaugura a produtora Intervideo, junto com Fernando Barbosa Lima, Roberto d’Ávila e Cláudio Pereira. Ela foi “responsável pela criação de programas como a série *Xingu, a terra mágica do índio* (Washington Novaes, 1985) e o programa de entrevistas *Conexão Nacional*”, tendo sido também a produtora do primeiro filme de João Salles, *China, o império do meio*. Em 1987, Walter e João Salles fundaram a Videofilme, produtora e distribuidora cinematográfica, por onde passaram nomes como Karim Ainouz, Daniela Thomas e Eduardo Coutinho. A pesquisadora Yvana Fechine comenta que a Videofilme tem seu nome associado à própria retomada do cinema brasileiro, nos anos 1990. Os irmãos Salles foram, segundo Fechine, “pioneiros na produção independente de programas de qualidade para a TV” sendo “associados à própria renovação estética dos documentários produzidos por realizadores brasileiros.” (FECHINE in MACHADO, 2007, p. 97)

⁸ Ao pesquisarem documentários televisivos dos anos 1970, Andréa França, Angeluccia Habert e Miguel Pereira (2011) notaram que estes favoreceram uma pesquisa estética de modelos sociais, enxergando-os como verdadeiros documentos sobre o modo de operação da televisão na época. Desse modo, buscaram redistribuir o lugar que tais documentários ocupam no imaginário, na história da TV e também nos discursos acadêmicos.

⁹ Ainda em 1991, somente 71% dos domicílios brasileiros possuíam aparelhos televisivos. (HAMBURGER, 2005, p. 21-22)

interpretadas por uma voz *over* didática e professoral, como se um Deus ou um *Daemon* narrasse a “verdade” escondida dentro dos muros da muralha da China¹⁰. O surgimento da escola inglesa de documentário com os trabalhos de John Grierson lançou os fundamentos do documentário clássico assentados em uma voz *over* assertiva e onisciente, que ainda nos anos 1980 definia a maneira como diversos documentários eram produzidos no Brasil, e atualmente define grande parte da produção de documentários televisivos, na qual a ideia de um comentário em voz *over* parece obrigatória (NICHOLS, 2010, p. 63)¹¹. Na proposta estética de *China* não estava em jogo problematizar as evidências do que fora estabelecido pelo senso comum sobre a maneira de ser da sociedade chinesa, mas sim afirmá-las e ressaltá-las. Feita pelo ator José Wilker, a narração que percorre o filme extirpa a contingência das situações que aborda e apresenta os fatos mais distintos e tentaculares sem deixar espaço para interpretações divergentes daquelas narradas. Onisciente, a narração não apenas descreve o que a câmera registra como também interpreta as imagens, dão a elas sentido e significado¹².

Em *China*, ao falar sobre o *tai chi chuan*, por exemplo, o narrador ressalta que a prática “não é uma ginástica, muito menos uma coreografia”. As imagens ilustram o que foi narrado em voz *over* e o espectador assiste a algumas pessoas praticando o exercício. Surge no texto os conceitos de Yin e Yang, o que leva à montagem de imagens realizadas em uma enfermaria, no Instituto de Medicina Tradicional de Pequim. Um médico fala sobre o desequilíbrio das duas forças tratadas anteriormente, Yin e Yang. “Sem encostar no paciente”, o médico cuida de um senhor que – “por mais incrível que pareça”, ressalta Wilker

¹⁰ Edward Said aponta três sentidos para o termo que dá nome ao seu famoso livro. Entre eles, o orientalismo pode ser discutido e analisado como “a instituição organizada para negociar o Oriente - negociar com ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o: em resumo, o orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente.” (SAID, 1996, p. 15). Talvez seja esse o lugar ocupado tanto por *China* quanto por *Japão*, pois percebemos que a alteridade estabelecida no contato com essas outras formas de vida é atravessada por parâmetros culturalmente construídos, o que é ressaltado pela utilização de procedimentos expressivos que margeiam o jornalismo, de modo que o filme se coloca como mediador entre a realidade e o espectador. Said também chama atenção para o fato da televisão e do cinema terem forçado a informação sobre o oriente para dentro de moldes ainda mais padronizados e estereotipados, característica que salta aos olhos nos filmes citados.

¹¹ Dois anos antes do lançamento de *China*, o diretor Eduardo Coutinho levanta uma série de novas discussões para a produção cinematográfica nacional, especialmente para o campo documental, com o lançamento de *Cabra Marcado pra Morrer* (Eduardo Coutinho, 1964/1984). Ou seja, paralela à produção de João Salles havia uma pesquisa estética e conceitual que esgarçava as possibilidades da linguagem documental para além das conhecidas escolas clássicas.

¹² Professora da Universidade da Beira Interior, Manuela Penafria (2006, p. 2) distingue a seriedade do documentário britânico do que chama movimentos de cinema realista, expressão que propõe para designar os movimentos documentais dos anos 1960, como o Cinema Direto dos Estados Unidos, o *Free Cinema* inglês, o Cinema Verdade francês, assim como o *Candid Eye* canadense. Para ela, cada um deles à sua maneira e diferentemente dos britânicos celebraram o registro do acaso e do espontâneo como garantia de um contato íntimo e imediato com a realidade.

– sofria de paralisia geral. As imagens mostram o médico aplicando a técnica Qigong, “que faz o paciente entrar em transe”. Depois, “como uma espécie de maestro que rege braços e pernas, ele induz o movimento nos órgãos afetados.” Quando entrevistado, o médico revela que “normalmente os pacientes apresentam um desequilíbrio interno, seus estados Yin Yang estão alterados.” A relação com o conceito tratado no bloco de imagens anterior é restaurado e a montagem por fusão traz imagens de um senhor praticando *tai chi chuan*. Sempre em voz *over*, a narração fecha o raciocínio a partir do que foi exposto, ressaltando a importância do equilíbrio para a população chinesa:

O equilíbrio é um conceito fundamental na China. Com ele há estabilidade, sem ele há o caos. Impérios que caem, a terra que treme ou o corpo que adoce são para os chineses sintomas de uma mesma doença, um descompasso intrínseco entre as forças do mundo.

A passagem exposta acima revela como o filme costura seus temas, tendo a imagem um valor que podemos apontar como secundário, ilustrativo, sendo mais importante para o filme o argumento proposto, o texto. Movido pelo desejo de abordar muitos temas e situações, de dar conta de inúmeras particularidades da sociedade chinesa, Salles produz um filme que, visto hoje, parece superficial em suas teorias¹³. Na sequência, o realizador codirige outra série para a televisão, desta vez centrada nos Estados Unidos, *América* (João Salles, Walter Salles, Nelson Brissac Peixoto, 1989). Em sua tese de doutorado, a pesquisadora Consuelo Lins (1994, p. 14) pontua que, assim como *Japão e China, América* foi louvado pela crítica nacional como “um produto novo, em oposição ao feitio do documentário [televisivo] tradicional, e como exemplo privilegiado de uma televisão de qualidade”. No entanto, ela argumenta que apesar de uma certa sofisticação das imagens e da presença de pensadores de renome internacional – como Paul Virilio, Jean Baudrillard, Octavio Paz e Czeslaw Milosz –, a série “não estabelece rupturas em relação à tradição [do cinema] documental” embora tenha expresso certos avanços em relação às reportagens televisivas. Estruturado por uma narração semelhante àquela que costurou a relação com as imagens nos dois primeiros filmes, *omnisciente e masculina*, Salles mantém em *América* a articulação entre imagens e narração dentro das delimitações do cinema documental clássico, o qual fora

¹³ Entretanto, desde pelo menos os anos 1970 existiu também a produção de documentários televisivos que, através de diferentes procedimentos de linguagem, demandaram do espectador uma atitude ativa frente às imagens em movimento. Nestes casos, o espectador passava de sua suposta posição passiva para outra, a “de investigador, que observa as imagens e pesquisa suas causas, relações e efeitos.” (FRANÇA, HABERT, PEREIRA, 2011, p. 98)

definido pelo teórico americano Bill Nichols (2010, p. 62) como modo documental expositivo¹⁴.

Também em *América*, José Wilker é quem encarna com seu timbre a voz do saber e desenvolve a argumentação sobre o mundo proposta pelos diretores. Para melhor compreensão sobre o documentário de Salles, Lins retoma a frase de um célebre personagem do cinema italiano, David Locke, do filme *Profissão Repórter* (Michelangelo Antonioni, 1975), e assim define o tipo de informação que a série enfoca: “As pessoas creem no que eu escrevo porque isto corresponde às suas expectativas.” À vista disso, Lins associa Salles ao jornalista moderno, como aquele que caminha incessantemente entre dois polos de reconhecimento: o já visto e o já filmado. Para ela, Salles parece ter uma “ideia muito precisa do que queria encontrar durante as filmagens”, os temas e as conclusões estavam preestabelecidos e o trabalho, em geral, foi o de provar seus argumentos. Em entrevista com a jornalista Patrícia Lauretti, o realizador parece corroborar o argumento de Lins.

(...) os Estados Unidos, além de ser um país do Ocidente, tinha o cinema. A gente não precisava ir até lá para conhecer, o país vinha até nós. E isso nos dava uma sensação de que pertencíamos à América (mais até do que aos Estados Unidos). Estrangeiros pela metade, portanto. A gente viaja para lá mais para ver com os próprios olhos o que já conhecemos (os arranha-céus, o oeste americano, os desertos, etc.) do que para descobrir o que nunca vimos antes. (SALLES apud LAURETTI, 2016, p. 23)

Apesar dos primeiros documentários televisivos não apresentarem transformações estéticas significativas para o cinema documental, como descrito por Lins, a pesquisadora Andréa França ressaltava alguns pontos relevantes. Para ela, o interesse nestes filmes, assim como em outros que também marcaram a produção documental televisiva dos anos 1980 – entre os quais destaca *Xingu A terra mágica dos índios*, *Kuarup* (Washington Novaes, 1985), *Angola* (Roberto Berliner, 1988) e *African Pop* (Belizário Franca, 1989) – era o de interrogar o que seriam as terras distantes a partir do investimento em pressupostos sobre esses povos, lugares e formas de vidas. Além disso, França e Rebello (2015, p. 11) argumentam que a montagem de *América* abre mão de uma edição por assuntos, formato recorrente do documentário televisivo da época, e opta por organizar seus episódios por “partituras, de modo a evocar um mundo de sensações e experiências.” Para ela, os cinco episódios de

¹⁴ O crítico de cinema Jean-Claude Bernardet diferencia a voz daquele que narra, do locutor nunca visto nas imagens, daquelas outras vozes que compõem o filme. Gravada em estúdio, a narração em voz *over* obedece normas cultas de linguagem e destila um saber classificado por Bernardet (2003, p.17) como “sociológico”: “É a voz do saber, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito.”

América, cada um a seu modo, “reiteram uma ideia de arquitetura e espaço que passa diretamente por uma experiência com as imagens e sons”.

Ainda em 1989, Salles experimenta um modo diferente de criação documental ao dirigir o curta *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem* (João Moreira Salles, 1989), sobre a poetisa brasileira Ana Cristina César. A narração, feita pela poetisa, acompanha uma montagem de fusões entre imagens que fabula um certo imaginário de César ao criar uma constelação composta pelos artistas que inspiraram seu trabalho. Em diálogo com os filmes de colagem e as artes visuais, Salles costura cartões-postais com músicas de Billie Holiday e evoca poetas que afetaram sua sensibilidade, como Baudelaire, Sylvia Plath, Drummond e T.S. Eliot. Assim como definido por Nichols (2010, p. 138) como documentário poético, o curta procura representar o mundo de César enfatizando mais “o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento e ações persuasivas”.

A suposta fase “marinheiro comerciante” encerra-se com um especial sobre música negra americana intitulado *Blues*, co-produzido pela Rede Manchete, em 1990. A partir de 1995, o realizador redescobre o Brasil através do cinema e este torna-se o principal objeto de suas pesquisas, primeiro dirigindo *Jorge Amado* (João Moreira Salles, 1995), documentário sobre a questão racial e o sincretismo religioso, produzido para um canal francês de televisão. Entre eles, existe um hiato na trajetória de Salles, uma experiência documental definida como videopoema: *Dois Poemas* (João Salles, 1992), filme construído sobre versos do polonês Zbigniew Herbert. Enquanto o narrador declama os poemas, imagens de esculturas de Sergio Camargo irrompem inúmeras possibilidades associativas com o texto verbalizado. Segundo o site da Associação Cultural VideoBrasil, Salles ilustra em *Dois Poemas* “aspectos universalizantes da arte que são típicos das vanguardas históricas, como as noções de incompletude, abertura e imponderabilidade, e a subversão do conceito de espaço e tempo determinados”.

Em 1998, Salles lança *Futebol* (Arthur Fontes, João Moreira Salles, 1998), série exibida em três episódios pelo canal de TV por assinatura GNT. O cineasta articula diferentes metodologias de abordagem documental na relação estabelecida com as personagens, contudo, a grande inspiração da série é o cinema direto americano, marcado pela observação dos acontecimentos no tempo, sem maiores interferências do diretor. No final dos anos 1950, os pioneiros do cinema direto radicalizaram a não intervenção durante as filmagens ao estabelecerem a necessidade de uma certa invisibilidade da equipe na captação dos planos. Aboliram a realização de perguntas, assim como a utilização de banda sonora que não fosse aquela registrada pelo gravador durante as filmagens. Partiam de “uma crítica radical ao que

eles consideravam uma estética marcada pela herança do rádio.” (LINS, 2007). Os realizadores afiliados a essa escola documental abandonaram a narração em muitos de seus filmes, enquanto em outros ela foi reduzida a intervenções curtas e contextualizadoras, distantes das interpretações da voz de Deus que marcou o documentário inglês dos anos 1930. Esse é o caso da narração em *Futebol*, apesar de fornecer informações para que o espectador acompanhe a história, o texto, narrado pelo escritor Rubens Fonseca, não interpreta ou explica as imagens, não diz o significado que o filme quer ou deve ter.

De fato, em *Futebol* o realizador distancia-se do lugar no qual manteve a narração em seus primeiros filmes, quando, como observamos anteriormente, uma voz excessivamente clara e desencarnada apresentava e explicava as imagens e falas dos entrevistados - como em *América* - ou aparentemente sabia tudo sobre o tema - como em *China* -. Consuelo Lins observa ainda que a voz de Fonseca é “radicalmente não-telejornalística”, “uma voz frágil que se mistura ao som direto, aos silêncios e aos tempos mortos da narrativa”. Nessa ocasião, Salles implode uma dimensão esquecida pelos documentários televisivos, “tempo [necessário] para os diretores se aproximarem do assunto e de seus personagens, tempo de transformação do que está sendo filmado, tempo para os personagens se habituarem à câmera, tempo para o espectador construir o filme.” (LINS, 1999).

Um ano depois, em parceria com Kátia Lund, o cineasta dirige *Notícias de Uma Guerra Particular* (Kátia Lund, João Moreira Salles, 1999), no qual mostra as complexas relações entre traficantes, policiais e moradores dos morros do Rio de Janeiro com uma diversidade de vozes até então “nunca vistos na TV no tratamento jornalístico do tema” (FECHINI in MACHADO, 2007, p. 98). O filme tornou-se um dos documentários de maior repercussão produzidos pela produtora de Salles para a TV¹⁵. Ao filmar o outro em estado de exclusão social, Salles e Lund fogem dos estereótipos comuns aos filmes realizados sobre aquele que Bernardet (1985) denominou “o outro de classe”: eles optaram por não apresentar esse outro como vítima ou tratar “seus entrevistados pobres de modo fetichista e sacralizados, sem estabelecer real diálogo”, como geralmente acontece (LINS; MESQUITA, 2008, p. 30). Vencedor do V Festival Internacional de Documentários *É tudo verdade/It's all true*, em 2000, o filme é estruturado por entrevistas com traficantes, policiais e moradores da favela, os três lados envolvidos no triângulo de violência que é objeto do documentário. A montagem intercala imagens de acervos pessoais e arquivos em vídeo e fotografias e também

¹⁵ O curta *Adão ou Somos Todos Filhos da Terra* (Daniela Thomas, João Salles, Katia Lund, Walter Salles, 1999) surge atravessado pela experiência de *Notícias*. Morador do Morro Cantagalo e personagem do filme, Adão Xalebaradã compôs mais de 500 músicas que nunca foram gravadas. O curta é construído sem o artifício da voz *over*, sustentando-se com as músicas de Adão e trechos de entrevistas realizadas com ele.

compila cenas de outros filmes junto a registros captados para *Notícias*, tais como as citadas entrevistas e registros de ações policiais. Os subtítulos que atravessam o filme agrupam as imagens por temas específicos, procedimento realizado por uma tela preta que intercala os blocos, sobre a qual letras brancas descrevem resumidamente a unidade narrativa que se seguirá.

Em 2000, Salles produz outro seriado documental, *6 Histórias brasileiras*, no qual dirige dois episódios, *O Vale*, voltado para questões ambientais, e *Santa Cruz*, abordando temas relacionados à religiosidade protestante. Nesse trabalho, os diretores João Salles, Arthur Fontes e Izabel Jaguaribe formaram duplas com os jornalistas Zuenir Ventura, Donnit Harazim, Flávio Pinheiro e Marcos Sá Corrêa com intenção de entrelaçar experimentações artísticas do cinema ao jornalismo de investigação. A estratégia mostrou-se especialmente fecunda no episódio *O Vale*, no qual Salles criou situações visualmente poéticas para reconstituir audiovisualmente as histórias de fazendeiros e sitiantes do Vale do Paraíba, como quando um dos personagens abre um guarda-chuva preto em uma imensa sala da casa colonial onde viveu sua família, enquanto a câmera recua o zoom lentamente. Esse é um exemplo do tipo de imagem que Salles cria para o episódio, por vezes mais poéticas do que necessariamente interessadas em demonstrar conhecimento sobre este ou aquele tema, o que produz um tom diferente daquele típico documentário televisivo. Em outros momentos, a câmera na mão flui entre os entrevistados, conquistando a paisagem e gerando outras possibilidades de aproximação com a narração. O episódio produz um transbordamento da relação de poder e onisciência da forma clássica. Salles registra o prólogo em voz *over*, mas a narração segue na voz de Alberto Flaksman. No início do episódio, são listados diversos itens dos inventários da nobreza que um dia habitou o Vale do Paraíba, enquanto a montagem reúne imagens de estátuas fúnebres do cemitério local. Através desse anacronismo, abre-se a possibilidade para que certos lampejos aconteçam, que não estão diretamente nas palavras ou nas imagens, mas no jogo proposto entre os dois registros, na descontinuidade que os conecta. O realizador entrelaça temporalidades anacrônicas durante todo o episódio, como quando monta trechos de cartas que criticavam a forma como o Vale estava sendo explorado, há mais de um século, junto a depoimentos de moradores contemporâneos à feitura do filme.

Em *Santa Cruz*, outro episódio da série também dirigido por Salles, o realizador apresenta um ano do cotidiano da pequena e pobre comunidade protestante a Casa de Oração Jesus é o General, na periferia do Rio de Janeiro, em um diálogo com o documentário observacional que potencializa a impressão de realidade evocada pelas imagens e pelas personagens.

O tema do filme seguinte foi o pianista mineiro Nelson Freire. João Salles acompanhou por dois anos sua trajetória, entre viagens, memórias, músicas e silêncios, estabelecendo aos poucos um diálogo com Freire e seu mundo. *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003) é estruturado de modo episódico e narrativo, fragmentado em 31 partes. O cineasta aparece em um rápido momento, mas sua voz pode ser ouvida em alguns outros planos, ao longe, no fundo da cena. O aparato cinematográfico por vezes também aparece, o que aproxima o filme da vertente documental conhecida como cinema-verdade. O termo cunhado por Dziga Vertov é retomado nos anos 1960 pelo cineasta Jean Rouch para definir um tipo de cinema que nascia do jogo entre o diretor e seu objeto fílmico, o personagem. Ao nosso ver, uma das definições mais precisas e sintéticas do que vêm a ser as idiossincrasias entre o cinema-verdade e o cinema direto foi dada por Erik Barnouw (1974, p. 254-255) ao afirmar que:

os documentaristas do direto levavam sua câmera para uma situação de tensão e esperavam com otimismo por uma crise; a versão de Jean Rouch do *cinéma-vérité* tentava precipitar uma crise. O artista do cinema direto almejava a invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era, no mais das vezes, um participante declarado. O cineasta do direto representava o papel de um espectador descompromissado; o artista do cinema-verdade adotava o comportamento de um provocador.

Embora os filmes de Salles dialoguem mais com um ou outro modo de documentação, as formas são sempre impuras. O modo observacional clássico trabalhado na obra de Salles em *Futebol* e desdobrado em *Nelson Freire* surge envolvido por tensões que expandem suas possibilidades estéticas e narrativas. O cineasta retoma essa estratégia em *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004), quando acompanha o então candidato à presidência do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva, nos onze dias que antecederam o primeiro turno de 2002 até o resultado das eleições. Salles filmou passeatas, comícios, traslados, carreatas e hotéis, seguindo Lula de perto em sua trajetória pelo país. Ao deparar-se com o material bruto, observou que, entre os inúmeros filmes possíveis que poderiam surgir das 240 horas de filmagem, o que mais o interessava dizia respeito às cenas não públicas de Lula, nos carros, hotéis, aviões e camarins. Assim, o filme privilegia as cenas mais reservadas, privadas. A voz do diretor informa no início do filme sobre a proposta e as intenções que motivaram a montagem. O trabalho, de certo modo, humaniza a figura pública do candidato ao observá-lo em sua rotina, entre a barbearia e as comissões de imprensa. Em um texto para a revista *Contraponto*, o realizador Felipe Bragança (2004) nota que Salles abandona alguns ideais do cinema direto clássico ao deixar à vista – ou seja, escolhendo não cortar, não retirar da montagem final – circunstâncias em que a câmera e o aparato técnico é cerceado ou cerceia a atuação dos personagens, como

também faz em *Nelson Freire*. Bragança pontua ainda que *Entreatos* “presentifica a tensão existente quando o ato-cinema quer transformar em cena justamente os bastidores de construção de outras cenas”.

Semelhante ao que acontece em seu filme seguinte, *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), quando Salles coloca em cena a construção do próprio documentário, o que modifica radicalmente o processo criativo desenvolvido pelo diretor até então e abre caminho para um estilo que será aprofundado, dez anos depois, em *No Intenso Agora*. O filme nasce de uma frustração, doze anos depois da tentativa fracassada de realizar um documentário sobre o antigo mordomo de sua casa, cujo nome intitula o filme. Em suas tentativas de montagem junto a Livia Serpa, as nove horas de material bruto nas quais entrevista Santiago em seu pequeno apartamento, no Leblon, levam o diretor a perceber que naqueles registros não havia apenas um filme sobre Santiago, mas um ensaio sobre o cinema documental. Assim, o filme surge como um exercício de linguagem que desnuda a experiência de se realizar um filme documental, logo, configura-se como um trabalho metalinguístico que reflete uma postura crucial do cinema documental contemporâneo: “fazer com que o espectador experimente as imagens como um dado experimental, um dado a ser trabalhado, e não simplesmente como expressões de uma verdade.” (FRANÇA, HABERT, PEREIRA, 2011, p. 104). Por trabalhar problemas próprios da representação documentária como forma de questionar o processo de construção do filme e suas implicações, *Santiago* inscreve-se como um documentário reflexivo (NICHOLS, 2010, p. 162).

Ao gravitar o argumento de *Santiago* em torno do mordomo de sua família, “o acumulador de delírios” (FUX, SANTOS, 2012) que passou a vida datilografando a história dos grandes imperadores, príncipes e princesas, reis e papas, Salles também problematiza seu lugar na sociedade e expõe processos sociais que se estabelecem sobretudo a partir da sua relação com o mundo. Desde a primeira aparição do mordomo, a sensação que permanece é a de que Santiago está sendo cerceado de alguma maneira, como podemos perceber mais visivelmente quando ele tem sua fala cortada por uma intromissão do diretor. Diferente da relação estabelecida ao longo de dois anos com o músico Nelson Freire, *Santiago* parte de nove horas de material filmado ao longo de cinco dias de entrevistas, o que ressalta a diferença com a qual o cineasta tratou os dois personagens.

João Salles escolhe um de seus irmãos para gravar a voz *over* que acompanha as imagens, é Fernando Moreira Salles que dá o tom da narração e o filme passa a ter como subtítulo: *uma reflexão sobre o material bruto*. Entre as questões que atravessam *Santiago* reluz a impureza do documentário, especialmente as relações de poder que se estabelecem

entre o documentarista e seu “objeto”, na alteridade entre o “eu” de quem filma e o “outro” que é filmado. O filme apresenta também certas inquietações sobre as imagens arquivadas, o que aos poucos nos aproxima de *No intenso agora*.

Hoje, 13 anos depois, é difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita. Interferíamos a ponto de maquiagem o boxeador, de exagerar seu suor? Assistindo ao material bruto, fica claro que tudo deve ser visto com uma certa desconfiança.

Distanciado treze anos do momento da tomada das imagens, o atrito provocado pela retomada deste acervo pessoal é o que costura a montagem de *Santiago*. O filme desorganiza a trama narrativa que desejou um dia compor e abre um procedimento que, pela primeira vez na trajetória de Salles, anseia inquietar o espectador para a necessidade de aprender a olhar as imagens e a duvidar delas. Ao contrário de seus primeiros filmes, ele não impõe uma comunicação, mas abre o processo de construção documental, através do qual as imagens são problematizadas: teriam sido manipuladas? O que movimentou a tomada daqueles planos? Como veremos adiante, estas são questões caras também ao filme *No intenso agora*.

As análises feitas até aqui, apesar de não aprofundadas, formam a colcha de retalhos através da qual tencionamos o lugar ocupado pela narração, conforme problematizado pelo pensador Walter Benjamin. Ele defende que a figura do narrador é tangenciada por dois distintos grupos, duas famílias de narradores: o daqueles que viajaram muito “e muito tem para contar” e o das pessoas que mesmo sem saírem de seu país conhecem bem suas histórias e tradições. De um lado, o marinheiro comerciante e do outro, o camponês sedentário. Benjamin conclui que “a extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levamos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos.” (p. 199). É na contaminação propiciada pela experiência geográfica e histórica que o gesto de narrar torna-se possível, ao mesmo tempo em que amplia a extensão do próprio terreno narrativo por meio da interpenetração do “saber das terras distantes, trazido para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário.” Benjamin ressalta ainda que a narração tem sempre uma dimensão utilitária, de modo que o narrador é aquele que “sabe dar conselhos”. E aqui tomamos seu problema como nosso: se “‘dar conselhos’ parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis”? O autor relaciona o surgimento do romance ao início de um processo que culminará na morte da narrativa:

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa - contos de fada, lendas e mesmo novelas - é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. (BENJAMIN, p. 201)

Desse modo, ele esclarece que na origem do romance está o indivíduo isolado, aquele “que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”. Ao associar o conselho à sabedoria, Benjamin relata que estaríamos perdendo essa característica arcaica produzida pela distância, seja ela temporal ou geográfica. Ele identifica ainda outra forma de comunicação tão estranha à narrativa quanto ao romance, “mas é ainda mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance”: a informação. Segundo Benjamin, a informação, os fatos acompanhados de explicação, matam o acontecimento, o que difere fundamentalmente da arte narrativa pois esta busca evitar explicações, o que a possibilita ter uma “amplitude que não existe na informação”.

Vimos com a trajetória de Salles que aparentemente ele transitou entre diferentes tipos do fazer documental, assimilando diversos modos de realizar documentários: passou pelo cinema direto e o cinema verdade, experimentou formas mais poéticas e abertas a diferentes interpretações, bebeu da fonte do documentário clássico inglês e também do ensaio filmico. Entretanto, pensar seu percurso à luz do texto de Walter Benjamin nos leva a supor que, apesar da comparação proposta inicialmente, ele não ocupa o lugar do “navegante viajante” quando realiza seus primeiros filmes, *China e América*. Ambos são calcados na explicação e na informação, longe do que seria, aos olhos de Benjamin, a exploração de uma camada narrativa, ou seja, longe de uma partilha do sensível (RANCIÈRE, 2000) comum a uma experiência estabelecida entre ele, as imagens e os objetos em questão, trabalhados em cada um desses filmes.

Por ser marcado pela observação dos acontecimentos de forma cronológica, *Futebol* contém uma certa narratividade das imagens, o que indica que suas incursões pelo cinema direto, apesar de contaminadas por outras estéticas, abrem a possibilidade para que uma comunicabilidade da experiência aconteça, não se reduzindo à informação sobre os acontecimentos, como nos filmes que dialogam mais diretamente com a forma do documentário inglês dos anos 1930. Talvez exista nesse filme, assim como em *Nelson Freire* e *Entreatos*, um desejo de narrar a partir do lugar que João Salles ocupa: o de um cineasta que olha para o mundo e, assim, permite que o mundo expresse a si mesmo, especialmente pela manipulação que articula através da montagem. Em *Santiago*, ao abrir suas memórias e projetar uma história de si, que reluz aspectos das relações de classe que atravessam a história do Brasil, o cineasta se coloca como narrador, aquele que performa sua subjetividade e, através da sua experiência, aconselha o espectador. Em um determinado momento do filme, a seguinte passagem de sua infância é resgatada:

Por volta da meia noite acordei com uma música. Percebi que alguém tocava o piano que ficava no salão no início dessa galeria que agora me dou conta que talvez devesse ter filmado à noite. Me levantei na ponta dos pés, fui até lá. A casa estava escura, quando cheguei ao salão vi que era Santiago. Ele vestia o fraque que usava nos dias de grandes festas. Não me espantei com a música, não era raro ver Santiago ao piano. Me espantei com o fraque. Perguntei: “por que essa roupa, Santiago?” Ele me respondeu apenas: “Porque é Beethoven, meu filho.” Não sei se eu contaria essa história de Beethoven no filme de 1992. Talvez sim, mas somente por achar que ela dizia respeito apenas a Santiago. Hoje, sei que ela também é sobre mim. Sobre uma certa noção de respeito que era dele e que talvez ele quisesse me ensinar.

Partilhar suas reminiscências faz com que novas relações se estabeleçam entre as lembranças, as imagens e o próprio cineasta. No trecho acima, notamos a transformação de uma memória com a passagem do tempo, um tempo que se mostra necessário para que a montagem do acervo produzido por Salles ganhasse novos redimensionamentos à luz da sua retomada. Transformação que é modulada especialmente através do cinema, pela intimidade com as imagens na mesa de montagem. Entrementes, *No intenso agora* parece redimensionar a interpenetração entre o marinho e o camponês benjaminiano. Se por um lado ele viaja pelo mundo através das imagens produzidas durante a viagem de sua mãe na China, assim como também por outras geografias e histórias, por meio de imagens realizadas em Praga e na França, ele também resgata algo da história do Brasil ao retomar as imagens do cortejo fúnebre do estudante Edson Luís, registradas por Escorel e por Avellar. A relação porosa, que existe em sua vida, entre o privado e o público é ressaltada no filme por meio da montagem de imagens familiares junto a imagens do mundo, sejam elas de outros filmes, de cineastas amadores ou de programas televisivos. Em meio às questões “públicas” que atravessam o filme; Salles consegue partilhar seu passado, de fato? Até que ponto ele protege o espaço íntimo, o mundo privado do qual faz parte? Seria ele um narrador como problematizado por Benjamin (p. 221), esse personagem que figura entre o mestre e o sábio, que não parte apenas de sua experiência, mas também da experiência alheia, visto que ele “assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer”?

No intenso agora é marcado por momentos nos quais João Salles lê trechos de um texto escrito por sua mãe, publicado em duas partes na revista *O Cruzeiro*, em 1967 - informação que, como já dissemos, não está no filme. O texto de Elisa Salles, que na época tinha 37 anos, relata suas experiências durante a viagem à China, em 1966. O fato de terem sido duas edições (52 e 53) de uma das principais publicações do período dedicadas aos relatos subjetivos de uma mulher na China expressa bem o lugar social que ocupava

“Elisinha”, como era chamada na alta sociedade carioca^{16 17} (CAZARIN, MENEZES, 2014). O texto quando narrado por Salles carrega uma materialidade discursiva que rompe o silêncio das imagens realizadas durante a viagem. Sua escuta faz com que nós, enquanto espectadores, sintamos coisas como se a voz do realizador oscilasse entre o sussurro e a firmeza tonal de quem precisa se fazer ouvir. Em todo caso, segundo a historiadora francesa Arlette Farge (2017, p. 13), o gosto pelo arquivo se diferencia substancialmente dos relatos impressos dirigidos intencionalmente ao público. É preciso salientar que ela trabalha com os arquivos da polícia francesa do século XVIII, relatos que não foram criados espontaneamente e sim forçados pelas circunstâncias. Em suas palavras, os arquivos retirados de revistas e jornais precisam ser problematizados como produções organizadas para serem lidas e compreendidas

por um grande número de pessoas; busca divulgar e criar um pensamento, modificar um estado de coisas a partir de uma história ou de uma reflexão. Sua ordem e sua estrutura obedecem a sistemas mais ou menos fáceis de decifrar e, independentemente da aparência que assuma, ele existe para convencer e transformar a ordem dos conhecimentos. Oficial, ficcional, polêmico ou clandestino (...) ele é carregado de intenções, sendo que a mais singela e mais evidente é a de ser lido pelos outros.

Ainda segundo a historiadora francesa, o impresso nada tem a ver com o arquivo por este ser um “vestígio bruto”, algo que não foi intencionado. Entretanto, isto não implica na sua exclusão como um vestígio do passado, algo que possa ser resgatado pelo presente para que seja possível pensar, em nosso caso, entre outras coisas, sobre a própria relação das revistas dos anos 1960 e a construção de um imaginário sobre o Outro. Tendo isso em vista, notamos que *No intenso agora* sustenta-se em uma corda bamba: ao mesmo tempo em que identificamos a tentativa de dizer, de retomar uma história traumática para a família Salles e compartilhar o desencanto de Elisa Salles, o cineasta não consegue compartilhar essa experiência e a narração mostra-se impossível. Apesar de articular uma montagem de situações que prepara o espectador para o momento da revelação, Salles não revela o que surge como um segredo em meio à trama. Por quê essa dificuldade? Seria porque a narração está em vias de extinção, como profetizou Walter Benjamin? Em seu texto, o historiador

¹⁶ O texto de Ercília Ana Cazarin e Eduardo Silveira de Menezes questionam o lugar que teve a revista *O Cruzeiro* durante o golpe de 1964 e a posiciona como aliada do discurso das forças militares. No mês da tomada do poder político pelos militares, a revista lançou o que apresentou como “Edição Histórica da Revolução”. Isso talvez justifique a ênfase dada pela revista às reminiscências de Elisa, apesar de naquele momento o país viver sob a suspeita égide da ditadura.

¹⁷ A matéria é apresentada pela revista da seguinte maneira: “Esposa do banqueiro Walter Moreira Salles, D. Elizinha não somente figura entre as dez mais elegantes do Brasil como pertence à Alta-Sociedade Cosmopolita. Senhora de muitas andanças, cruza anualmente fronteiras e oceanos, por isso mesmo se tendo transformado em “globe-trotter” famosa. Regressando recentemente da lendária China, D. Elizinha relata o que viu e ouviu naquele país, sobre o qual paira o enigma do futuro da Humanidade.”.

afirma também que “morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar” (BENJAMIN, p. 207), mas no filme de Salles a morte aparece como um tabu, como algo inenarrável. Não todas as mortes, mas aquela que diz respeito diretamente à sua vida, visto que ele retoma a morte de alguns outros personagens, talvez de modo mais informativo que afetivo. Em todo caso, ao chegar o momento de falar sobre sua mãe algo de traumático se insinua.

De modo semelhante à ninfa Eco, *No intenso agora* evidencia em suas dobras a busca de Salles pelo amor perdido de sua mãe. Tanto a voz da ninfa quanto a de Salles ecoam solitárias o sofrimento de saberem-se irremediavelmente incompletas, sem um outro capaz de preencher e silenciar a dor do desamparo, provocado pelo desprezo de Narciso, no caso da Ninfa, ou pelo suicídio de sua mãe, no caso de Salles. Matriarca de uma das famílias mais ricas do Brasil, Elisa Salles suicida-se em 1988, mas, apesar da morte rondar *No intenso agora* e o tema do suicídio cortar o filme como uma navalha, o cineasta não nos confia esta que acaba sendo um segredo para aqueles que não sabem do ocorrido. Essa informação circulou pela mídia tradicional em artigos críticos e reportagens sobre o filme, e também pelas redes sociais, mas foi mantida fora do filme. Assim, o diretor deixa solto um importante fio que daria mais consistência à sua teoria da melancolia.

O realizador carioca apodera-se da figura materna como uma imagem, um objeto interno que ressoa o que Susan Sontag (2004, p. 5) sublinhou sobre o ato de fotografar, que para ela “é apoderar-se do objeto fotografado. É ter com o mundo certa relação que se coloca como uma relação de saber e, portanto, de poder.” De modo semelhante, uma relação de poder é estabelecida entre filho e mãe, mas sob uma ótica fantasiosa e mórbida: Elisa não pode mais se fazer ouvir a não ser pela voz de outro. Assim como a imagem narcísica, ela não pode ser tocada: apenas vista ou vislumbrada.

O breve panorama acima tem como objetivo constatar que muita coisa mudou entre a narração e a voz *over* de José Wilker, na primeira série documental dirigida por Salles para a TV Manchete, em 1989, e a narração e a voz *over* de *No Intenso Agora*. Entre os dois marcos temporais, a narração passou pelo escritor Rubens Fonseca, pelo produtor Alberto Flaksman, por seu irmão, Fernando Salles, e também pelo próprio João Salles que cotejou pequenos trechos gravados, como no início do filme *Entreatos* ou no episódio *O Vale*. Em seu primeiro filme, *China*, ao evocar a Grande Muralha, o narrador afirma que ela é “o monumento que melhor representa a imagem que a China tem de si mesma. Uma país recluso, protegido por uma barreira permanente entre a barbárie de fora e a civilização de dentro”. Anos depois, *No Intenso Agora* complexifica o olhar para o grande monumento chinês ao relacionar dois

pontos de vista opostos: o de sua mãe e o do escritor italiano Alberto Moravia. Esta mudança posiciona em primeiro plano a sensação, a impressão que aquela imensidão provoca nos corpos, e rejeita definições prontas e previamente articuladas. Para sua mãe, a forma longilínea que se alonga horizonte afora foi a memória inesquecível de sua vida. Ela escreveu “sobre sua silhueta deslizando como um rio preguiçoso, uma gama extraordinária de pedra cinza e marrom”. Uma descrição mais plácida e menos perigosa do que a de Morávia, pontua o diretor, que interpretou na Grande Muralha uma vitalidade de serpente e réptil. Salles constata que em Morávia existe política, mas em sua mãe não. Será que não? A mudança no texto de *No intenso agora* expõe uma mudança do olhar de Salles para o próprio processo de realização documental. Ele apresenta a sensação em primeiro plano, a impressão que nasce da relação entre o corpo e a imensidão arquitetônica, logo, rejeita definições prontas ou preestabelecidas, como aconteceu em *China*.

Nos primeiros filmes de Salles, a narração busca ensinar e explicar as situações que aborda, como o exemplo acima salientou: a voz *over* esclarece o que a Grande Muralha da China representa, o que ela é. Diferentemente, *No intenso agora* dá lugar a interpretações que não necessariamente complementam-se. São visões subjetivas de uma experiência comum que busca no dialogismo das vozes em jogo a compreensão do que foi a experiência para cada um deles, Morávia e Elisa. Logo, não há o desejo de revelar uma verdade ou mesmo uma certa verdade sobre algo: o que existe são impressões sobre o mundo que os rodeia.

1.2 - O ano em que se sonhou perigosamente: o que resta de 1968?

*Se as coisas são intangíveis... ora.
Não é motivo para não querê-las...
Que triste os caminhos se não fora
A mágica presença das estrelas!*
Mário Quintana - Das Utopias, 2005

Antes de investir em uma leitura aprofundada do filme de Salles, costuraremos ao contexto sociopolítico de 1968 a intenção por trás do título de um dos livros do filósofo Slavoj Žižek. Em *O ano em que se sonhou perigosamente*, o filósofo esloveno problematiza uma série de eventos ocorridos em 2011, alimentados pelos movimentos de contestação da ideologia vigente, vividos nos anos 1960, e que ecoaram, de alguma maneira, nas manifestações realizadas em 2013, no Brasil. Žižek os define como destruidores: da Primavera Árabe ao movimento Occupy Wall Street, dos protestos nos subúrbios do Reino

Unido ao absurdo ideológico personificado por Anders Breivik, terrorista da extrema direita norueguesa. Em sua análise, os sonhos foram perigosos em duas direções, a dos devaneios em relação às emancipações políticas que mobilizaram manifestantes em Nova York, na praça Tahir, no Cairo, em Londres e Atenas, mas também, por outro lado, sonhos destrutivos e obscuros, como aqueles tidos por populistas racistas em vários países da Europa. Segundo Zizek (2012, p. 9), “a mídia estava matando o potencial emancipatório radical desses eventos ou encobrindo sua ameaça à democracia, e então plantando flores sobre o cadáver enterrado.”¹⁹.

Contudo, como esses problemas tangenciam o filme de Salles? A partir da maneira como o cineasta retoma o maio de 1968, na França, ressaltaremos os aspectos por ele destacados daqueles outros que foram minimizados, enfraquecidos ou mesmo esquecidos entre os episódios e a cacofonia que mobilizaram o período. Se estivermos certos de que naquele período pairava no ar um sonho perigoso para o *status quo* francês, resta compreender por qual motivo alguns aglutinadores que levaram àquela efervescência têm tido seu lugar diminuído na historiografia oficial dos acontecimentos de maio, particularmente a greve que parou a França inteira por dois longos meses. Será que, de algum modo, o olhar que João Salles lança para o movimento reduz seu potencial emancipatório e enfraquece a radicalidade dos acontecimentos? O diretor planta flores sobre um momento histórico morto ou retoma a potência do acontecimento? Quais são os aspectos que ele deseja rememorar de um evento tentacular como o maio francês? De onde ele observa os acontecimentos? Na rua, junto com os jovens que exigem o impossível, ou na segurança da sacada dos apartamentos? A suave narração em voz *over* que atravessa o filme esconderia o pânico absoluto da elite que assistia àquela “baderna”²⁰?

Sob o governo de Charles de Gaulle, a França dos anos 1960 enfrentava profundas contradições. Apoiado por Eric Hobsbawm (1995) e Tony Judt (2007), Laercio Rodrigues (2018, p. 68) traça o retrato de uma sociedade que experimenta abundância econômica, mas que ainda está presa a hierarquias e imobilismos. O autor entende maio como “o estopim de

¹⁹ O caráter internacional e simultâneo dos acontecimentos que dão forma ao ano de 1968 também justifica a escolha pelo título do livro de Zizek. Uma série de eventos políticos e culturais contestadores marcam o período, como as insurgências estudantis no Japão, na Alemanha, na Itália e muitos outros países; a revolução cultural proletária, em curso na China desde 1966; o movimento pacifista dos *hippies*; a Primavera de Praga “e outras tentativas de criar alternativas dentro do bloco Soviético”; as manifestações em diversos países contra a guerra no Vietnã, como na Inglaterra e nos Estados Unidos; o massacre de estudantes na Praça das três culturas, no México; assim como a greve do proletariado francês e as manifestações dos estudantes em maio. (RIDENTI, 2017, p. 20).

²⁰ A narração de Salles confessa, na segunda parte do filme - *A saída da fábrica* - que “maio precipitou” a volta de sua família ao Brasil. “Na noite do dia 24, os protestos chegaram ao bairro onde morávamos. Voltamos por medo da baderna e da revolução.”

processos e reivindicações já em curso nos anos anteriores”, de “tendência iconoclasta” e visando “derrubar o regime, mudar o sistema e promover uma revolução resistente a qualquer autoridade, como sugere um de seus principais slogans - *é proibido proibir*”.

A primeira menção feita em *No intenso agora* ao maio francês chega, de certa forma, descontextualizada. Salles exhibe planos do filme *Isso é apenas o início*, realizado por um coletivo de professores e estudantes de cinema e exibido na primeira quinzena de maio. O filme aborda especialmente o bloqueio na Universidade de Nanterre, no dia 2 de maio, e a invasão da Sorbonne por policiais, no dia 3. Em voz *over*, o cineasta comenta que os diretores do filme tinham pressa e que, por isso, o filme não perde tempo com créditos de abertura. De maneira semelhante, ele também parece ter pressa em resgatar o aspecto estudantil dos eventos de maio. Talvez por isso decida não contextualizar o período com as greves que abalavam a França àquela altura ou levantar aspectos internacionais que antecederam e fomentaram o movimento estudantil. Apesar de iniciar sua abordagem sobre os eventos franceses com fragmentos do filme *Primeiro de maio em Saint-Nazaire*, de Hubert Knapp e Marcel Trillat, que, como dissemos anteriormente, aborda uma intensa greve de dois meses vivida por operários e estaleiros, ainda em 1967, na cidade de Saint-Nazaire, o elo com o movimento do ano seguinte não é realizado na montagem de Salles. Como veremos no segundo capítulo, a retomada dessa passagem acontece menos para evidenciar as tensões provocadas pela paralisação do que para ressaltar, na fala do entrevistado em questão, a maior possibilidade de inscrição na memória daqueles momentos marcantes, intensos, o que reafirma o argumento que está sendo desenvolvido por João Salles. Ele afirma que “aqueles dois meses em 1967 marcariam suas vidas, deixariam memórias, enquanto que 1966 ou 1965, com sua rotina diária e nada mais, nada a recordar.” O trecho é montado junto a um pronunciamento para a televisão francesa, do então presidente Charles de Gaulle, no qual o futuro é descrito como imprevisível, mas que, apesar disso, na esfera política as instituições serão aplicadas de modo que o país não seja paralisado pelas crises que no passado causaram tanto “sofrimento”. Queremos ressaltar com essa passagem que, apesar do filme mencionar as greves que atravessaram o período, sua importância marcante para os acontecimentos de Maio de 1968 não é evidenciada pela montagem ou pela narração do filme.

Partimos do princípio de que todo acontecimento, bem como toda imagem, possui uma parte que não se revela, uma parte na sombra, de modo que queremos pensar aqui, a partir das situações que o filme levanta, o que João Salles decidiu não abordar, isto é, o que ficou nas sombras de *No intenso agora*. Por ter sido lançado às vésperas das comemorações de cinquenta anos do maio francês, o filme de Salles pode ser associado a uma certa intenção

comemorativa. Como toda retomada de eventos históricos, esta “configura-se como um *poder de integração* de sentido” (CARDOSO, 1998, p. 2, grifo no original), de reconstrução de aspectos que merecem sobreviver à passagem do tempo e serem registrados pelo contemporâneo. Em um pertinente texto que gravita em torno das diferentes retomadas dos acontecimentos do maio francês para as comemorações que marcaram os trinta anos do movimento de 1968, Irene Cardoso argumenta que os eventos têm sido esvaziados de sua dramaticidade, sendo comemorado na verdade “apropriações ideológicas do acontecimento, os seus aspectos assimiláveis pelo presente”. Dessa forma, nos perguntamos: o que resta de 68, para João Salles?

Um importante personagem para o filme de Salles surge ainda no filme citado acima, sobre Nanterre: Daniel Cohn-Bendit. Ao citar seu nome, João Salles diz que “a ideia de um movimento sem líderes era bonita” e assim provoca uma violenta redução do maio francês. De certa maneira, ele o restringe à figura de Cohn-Bendit, a quem concede uma significativa presença no filme. Segundo o diretor, é Cohn-Bendit quem “toma conta da rádio” na noite do maior confronto nas barricadas, em 10 de maio. Cinco dias depois, é ele quem toma as rédeas da televisão. No debate televisivo retomado por Salles, ao lado de Cohn-Bendit está Jacques Sauvageot, vice-presidente da União Nacional dos Estudantes Franceses, e Alain Geismar, secretário-geral da União dos Estudantes. O cineasta utiliza três minutos e trinta e três segundos do material bruto do programa de televisão, que tem ao todo uma hora, trinta e cinco minutos e sete segundos. Não interessa a ele nomear os jornalistas que participam do debate com os jovens – Michel Bassi do *El Figaro*, Jean Ferniot do *France Soir*, e Pierre Charpy do *Paris Presse* –, mas destacar Cohn-Bendit como uma liderança carismática, mesmo em relação aos outros supostos porta-vozes do movimento. Sem saber como apresentá-los ou defini-los, o jornalista mediador do debate Claude Couband diz que os jovens são “os três líderes, chefes, porta-vozes”, “os três mosqueteiros” e também “para alguns, os três demagogos por trás da agitação dos trabalhadores”.

Na montagem do debate realizada por Salles, não ouvimos os companheiros de Cohn-Bendit em nenhum momento. Quando um deles fala, o áudio da cena é colocado em segundo plano, com o volume diminuído. Afrontoso e carismático, é em torno da imagem do estudante de sociologia, naquela época com vinte e três anos, que o cineasta faz gravitar os acontecimentos do maio francês. Claude Couband o apresenta como fazendo parte do Movimento 22 de Março, um marco importante para os acontecimentos narrados em *No intenso agora*. Couband refere-se aos estudantes que ocuparam o oitavo andar do prédio da reitoria da Universidade de Nanterre, em protesto contra a prisão de ativistas do Comité

Vietnã Nacional, entre os quais estavam dois estudantes de Nanterre. Formado por intelectuais como Jean-Paul Sartre, o comitê havia saqueado, no dia 20 de maio, uma agência da American Express em Paris em repúdio à intervenção americana no Vietnã. Talvez essas sejam importantes informações para traçar uma certa identidade de Cohn-Bendit, mas não figuram no filme.

Citando o estudante, João Salles tenta decifrar a euforia que tomou o debate que apresenta ao espectador: “Fiz muito teatro na escola e serve para me compreender em 68. A televisão é um teatro e eu tive o privilégio de encenar o meu próprio papel em um palco gigantesco. Foi um grande momento da minha juventude”. O trecho narrado sugere que “o grande líder de maio” foi também um ator para aqueles jovens. Isso significaria que ele era então um “falso homem de ação”, por ser também um ator de teatro? Ao escrever sobre a exposição *Levantes*, curada pelo filósofo Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière (2017, p. 66-67) evoca uma gravura publicada no jornal *Illustrated London News*, em 1848, sobre a insurreição que acabara de colocar operários contra o poder republicano. Ao analisá-la, diz que a mensagem passada aos leitores é clara: “aqueles terríveis revoltados, cujas atrocidades imaginárias são relatadas em detalhes pelo jornal, são falsos homens de ação, são atores de teatro.” Ao que o filósofo diz estar o jornal tanto certo como errado. No ano de 1848, assim como em 1968 – e também na cidade platônica, como ressalta Rancière – “a ordem republicana exigia que cada pessoa estivesse no lugar que o seu trabalho previa e suas capacidades o destinavam”: operários na fábrica, estudantes na universidade. Mas existe um lugar – “material e simbólico” – onde o trabalho consiste justamente em ser outro: o teatro. O exemplo do teatro é, para Rancière, o que leva operários a construir a cena que apresenta na ilustração: uma grande barricada, sob a qual parecem posar para o desenhista. “Antes de ser um dispositivo militar, a barricada é uma desordem dos lugares e de seus usos”, conclui. Logo, se pensarmos a citação de Salles por essa perspectiva, a relação com o teatro é redimensionada, alçada a uma perspectiva positiva e coerente com o estado de coisas daqueles tempos turbulentos, visto que as barricadas, ontem e hoje, são feitas “de um atropelo da distribuição dos lugares e ocupações”.

Em todo caso, parece que a citação evocada pela narração de Salles busca, na tessitura do filme, deslegitimar o movimento, o qual, reduzido à figura de Cohn-Bendit, aos poucos ganha forma e sentido. Junto aos estudantes de Nanterre, Sauvageot e Geismar, Michel Récanati, um dos fundadores do Comitê de Ação do Liceu (CAL) e líder político da Juventude Comunista Revolucionária, formava o núcleo dos estudantes engajados que articularam de modo mais expressivo às ações do maio francês. No entanto, o filme não

investiga esses personagens, talvez pela facilidade de manter o foco em um único personagem. Ou talvez porque o filme não é apenas sobre o maio francês, como já dissemos. Entretanto, acreditamos que a relação desses jovens com o evento possa ser interpretada segundo outra perspectiva que não aquela que os posiciona como líderes – o que de certo modo apenas reforça lugares comuns propagados desde então sobre o movimento. Eles ocuparam um lugar de destaque por terem estado à frente das manifestações, representando as causas dos grupos de que faziam parte. Fora eles, havia ainda os dirigentes de setores como a Federação Nacional dos Sindicatos dos Pequenos Proprietários Agrícolas (FNSEA), a Confederação Geral do Trabalho (CGT), a Confederação Francesa Democrática do Trabalho (CFDT) e a Força Operária (FO). A simultaneidade de movimentos de amplitudes e de natureza inéditas, além da porosidade e da convergência entre eles é o que deu ao maio francês sua força, cada qual alimentando a si e ao outro. (TARTAKOWSKY, 2018, p. 128)

Professora do departamento de literatura comparada da Universidade de Nova Iorque, Kristin Ross (2002) chama de “versão biográfica” ou “personalização dos eventos do maio francês” as leituras que, assim como a proposta por Salles, reduzem esse movimento de massa aos itinerários de alguns líderes. No caso de *No intenso agora*, a um deles, talvez o mais frágil entre todos. Kristin Ross se preocupa particularmente com a domesticação de um evento tentacular como fora o maio francês e observa que ele tem sido celebrado de maneira redutora, como se fosse um movimento de jovens idealistas, visão que Salles endossa em seu filme. O que foi uma greve geral que paralisou a França por dois meses transformou-se no imaginário contemporâneo em uma farra de estudantes que logo depois dispersaram-se pelas praias, nas férias de verão. O texto narrado por Salles junto às imagens de arquivo escolhidas para contar essa história não deixa dúvidas quanto à visão do diretor sobre o evento: para ele, o maio francês foi um movimento que começou “como uma reação a uma universidade retrógrada que insistia em legislar sobre questões de namoro e sexo.”²¹

No intenso agora articula uma narrativa que está, na maior parte do filme, em consonância com os discursos oficiais sobre o maio francês. Tanto a memória quanto o

²¹ Em artigo em que expõe as contradições internas que formam um obstáculo à conceitualização do maio francês, Danielle Tartakowsky (2017, p. 124-125) retoma certos acontecimentos que precederam 1968 e afirmaram uma situação conflituosa que afetou assalariados, agricultores e estudantes. A desejada abertura econômica francesa, realizada através do Quinto Plano, é apontada como importante influenciadora da explosão da primavera de 1968. O governo e a comissão do Plano apostavam na chegada “a um patamar de desempregados - estimados em cerca de um milhão, no horizonte dos anos 1970 - para influir eficazmente, segundo eles, sobre o aumento dos salários e o poder de compra”. Esperavam que assim fosse freada “as reivindicações na perspectiva de redução da alta dos preços e dos desequilíbrios exteriores que a inflação provoca”. De modo inverso, o Plano contribuiu para reavivar a cultura das mobilizações e suscitou o maior movimento de greves da história francesa.

esquecimento são exercitados pelo trabalho de diversas narrativas que os tornam possíveis, como aquelas que modelam a identidade do protagonista de uma ação ou dão forma aos contornos de um evento. Segundo Kristin Ross, reduzir um movimento de massa aos itinerários de um de seus porta-vozes é uma antiga tática de confiscação. É fácil deslegitimar um agenciamento coletivo quando o foco são os líderes, as trajetórias pessoais e subjetivas. Para o filme de Salles, o líder do maio francês é aquele que “enquanto as ruas ainda pegavam fogo” vai embora para Berlim, patrocinado por uma revista de classe média que buscava capitalizar sua imagem. Um jovem vendido se torna o grande herói do maio francês, não apenas no filme de Salles como também em diversas lembranças do evento feitas pela televisão ou em artigos, como salienta Ross.

O movimento de maio teve três alvos principais: o capitalismo, o gaulismo e o imperialismo americano. Cinquenta anos depois, sobrevive uma “revolta da juventude”, poética, com uma atmosfera de miragem. Ross parece encontrar respostas para essa transformação nas configurações tomadas pela narrativa dominante que aos poucos foi adotada também pelas versões oficiais. A primeira entre essas configurações é a redução temporal dos eventos. O filme de Salles reafirma o que conhecemos mais comumente sobre maio, começa no dia 03 de maio com a invasão da Sorbonne e termina no dia 30, quando De Gaulle faz um pronunciamento público, afirmando que não vai renunciar a seu cargo de presidente, ameaça a intervenção do exército e dissolve a Assembleia Nacional. (ROSS, 2002, p. 8) A segunda configuração é a redução geográfica, se relaciona ao contexto mundial que geralmente é minimizado ou esquecido, especialmente ao que se refere às manifestações contra a Guerra do Vietnã, logo, contra o imperialismo americano. Essas reduções são responsáveis pelo fortalecimento das representações oficiais, do protagonismo que tiveram os estudantes e o mundo universitário: as barricadas, a ocupação da Sorbonne e do Teatro Odéon, os grafites poéticos, assim como a imagem dos líderes estudantis. O que fica de fora dessa equação é o operariado e os militantes coloniais, assim como uma certa pré-história do movimento, atrelada à guerra da Argélia.

Salles retoma falas de Cohn-Bendit, posteriores a 1968, comparando o movimento francês ao americano, ao que conclui que este foi “mais radical e libertário que o francês”. O exemplo dado por Salles afirma que os líderes eram todos homens e, nas rodas de conversa – como os filmes do período mostram –, as mulheres mais escutam que falam. “Maio foi essencialmente masculino e nesse aspecto reproduzia as relações de poder da sociedade”, informa em voz *over*. De certa forma, o comentário é costurado de modo a desqualificar a característica feminista do maio francês, visto que fora uma década importante para o

movimento feminista - inclusive com os escritos de Simone de Beauvoir -, na qual as mulheres começaram a se empoderar, dando prosseguimento a um processo longo que não aconteceu de uma só virada e estava em andamento já na Revolução Francesa, com os escritos de Olympe de Gouges. Além disso, nos parece que as mulheres atuaram de modo significativo no movimento, como demonstra a jovem que atende o telefone no filme de William Klein, *Noites longas e manhãs breves*. A imagem desta jovem desconhecida volta no final do filme, ressaltando sua importância para *No intenso agora* e, de certo modo, da presença feminina no movimento de 1968.

Salles comenta sobre as greves que marcaram o período, mas não se atém às correlações entre elas e o movimento estudantil. Prefere circunscrever seu argumento aos *slogans* estudantis e à imagem de Daniel Cohn-Bendit, e assim deixa escapar o fio da sincronicidade entre eventos que fez do maio francês uma manifestação única: a rejeição intelectual da ideologia dominante atrelada à insurgência proletária, algo novo entre as manifestações dos anos 1960. O filme *O direito à palavra* (Michel Andrieu, 1978) é retomado para evocar a tentativa de comunicação entre os grevistas e os estudantes. Montado dez anos depois dos acontecimentos, o filme procura restaurar a aproximação entre estudantes e trabalhadores, centrado na busca pela expressão e pela troca que movimentaram o maio francês. Ao identificar nas imagens Alain Krivine, a quem define como líder de um grupo trotskista, Salles cita suas memórias destacando um certo desconforto existente entre estudantes e operários: “das janelas, os operários nos olhavam passar com desconfiança, em um silêncio pesado.” O diretor argumenta ainda que o que mais chama a atenção nos planos do filme de Andrieu não é “a vontade sincera de se comunicar, mas o fato dessas conversas não terem acontecido na mesma altura, de igual para igual e sem desconfiança.”

No momento supracitado, as imagens são interpretadas pelo que elas mostram, como se fossem transparentes, como se não houvesse nelas outras camadas, o que talvez evidencie o paradoxo do filme. Por ater-se ao que as imagens exibem, como Salles resalta no início do filme, quando descreve o que vê nas imagens familiares da Tchecoslováquia, o diretor não descobre outras camadas e possibilidades de leituras que as imagens também evocam. Nesse sentido, Consuelo Lins, Andréa França e Luiz Augusto Rezende (2011) ressaltam a importância e a necessidade de ampliar o entendimento sobre os documentos, de tensionar e interrogar as imagens utilizadas nas produções audiovisuais. Segundo eles,

diante de um *documento*, há de se desarmar os olhos, para depois rearmá-los. Há de se trabalhar como um arqueólogo, descrever o que se tem diante dos olhos, descobrir camadas, temporalidades, identificar elementos que não eram visíveis, agrupá-los, interrelacioná-los. O *documento* não existe mais por si próprio, mas em

relação a outros elementos, a outras séries, e esse processo acontece numa mesa de montagem. (LINS, FRANÇA, RESENDE, 2011, p. 61)

Logo, o diretor precisa ser também um escavador das imagens para extrair delas o que não está visível, aquilo que habita suas sombras – o que Salles faz em momentos do filme, como na cena da empregada, quando volta e para a imagem, investigando camadas ocultas a um olhar apressado. Nas entrelinhas do argumento de Lins, França e Rezende está o pensamento desenvolvido por Comolli acerca das sombras que envolvem a imagem cinematográfica e que “esconde e subtrai mais do que ‘mostra’.” (COMOLLI, 2008 p. 214-215). Segundo ele, “esquecemos o que mais sabemos: que o quadro é antes de tudo uma máscara e o fora-de-campo mais potente que o campo. É tudo isso o que o cinema convoca hoje: o não visível como o que acompanha, margeia e penetra o visível”.

Não objetivamos defender que a comunicação tenha sido fácil entre estudantes e operários, afinal, cada qual possui seus próprios códigos. O encontro com o diferente por vezes gera atrito, mas a interlocução aconteceu. As demandas foram reforçadas mutuamente, o que o filme reconhece quando diz que “o simples fato dessas conversas terem ocorrido assustou o partido comunista e a liderança sindical.” Entretanto, *No intenso agora* reforça que o maio francês “acabou em uma negociação sórdida sobre índice de reajuste salarial” e também que “venceria o maio das burocracias”.

De certa maneira, o pensamento desenvolvido por Salles ganha contornos perniciosos no momento atual, mergulhado em uma sensação de dilatamento do presente, o que pesquisadores como o historiador francês François Hartog (2013) e o professor da Universidade de Columbia Andreas Huyssen (2014, p. 12) denominam presentismo. O termo define a especificidade da atualidade em relação ao tempo, mais acelerada e, paradoxalmente, mais estagnada em sua própria velocidade, sem futuro claro. Assim como para Fredric Jameson, pesquisador da Universidade Duke, o termo evoca um certo aviltamento da história, uma perda da capacidade de reter as informações sobre o passado, provocada especialmente pela forma como essas informações chegam ao espectador através das mídias, as quais servem como “agentes e mecanismos para nossa própria amnésia histórica” (JAMESON, 1983, p. 125). Outra característica apontada por ele é a existência de uma tendência a sentir o presente com maior intensidade, especialmente pela fragilidade com que tanto o passado quanto o futuro conectam-se a ele.

A análise feita pela filósofa alemã Hannah Arendt (1972, p. 40) acerca do mundo contemporâneo, especialmente pós-Segunda Guerra, corresponde a uma certa intensificação do tempo presente que, ao mesmo tempo, rompe com a tradição, o que provoca uma “lacuna

entre o passado e o futuro”. Assim, nos interessa problematizar o lugar ocupado por *No intenso agora* em uma sociedade marcada pela dificuldade de projetar futuros, de imaginar o amanhã, de criar, segundo as palavras de Arendt, uma certa “continuidade consciente de tempo” com o passado.

Em meio à avalanche de novidades que soterra o espectador contemporâneo e provoca um estranho sentimento de indiferença entre os fatos, o filósofo Jacques Rancière (2013, p. 160) afirma que a informação, por si só, não é memória, ela não se acumula para a memória:

Quanto mais os fatos se abundam, mais se impõe o sentimento de sua uniformidade indiferente, mais se desenvolve, também, a capacidade de fazer de sua justaposição interminável uma impossibilidade de concluir, uma impossibilidade de ler neles o sentido de "uma" história. Para negar o que aconteceu, como mostram, na prática, os negacionistas, não é preciso negar muitos fatos, basta retirar os elos que os relacionam e lhes conferem a consistência de uma história.

Um certo tipo de cinema é posicionado contra os processos de esquecimento arquitetados pelas mídias de massa. No caso de Salles, ele é também colocado contra a amnésia pessoal, da infância, dos primeiros momentos com a mãe, de si mesmo. Mesmo assim, sua leitura do maio francês reduz o papel central que teve a invasão americana ao Vietnã a um quase completo apagamento – ele apresenta o tema *en passant* –, ou seja, as figuras do anti-imperialismo e a crítica aos Estados Unidos não são em nenhum momento do filme relacionadas ao maio francês. Em seu lugar, aparece como propulsora do movimento francês a questão sexual. Segundo a narração de Salles, o maio francês começou “como uma reação a uma universidade retrógrada, que insistia em legislar sobre questões de namoro e sexo. Agora, virava outra coisa.”.

A crítica ao imperialismo americano surge quando Salles traduz algumas das mensagens dos muros Chineses, a partir das imagens da viagem de sua mãe. São frases como “O povo heróico do Vietnã vencerá e os vis americanos serão derrotados”, e também “Todos os povos do mundo estão reunidos para derrotar os americanos e os cães que os acompanham”, assim como “O mundo inteiro comemora o lançamento do nosso míssil e os americanos morrem de medo”. Afora esses momentos, o filme não retoma ou problematiza a influência do contexto americano no movimento francês, não cria na montagem um elo entre esses acontecimentos e os de maio.

A vigente tendência nos estudos acadêmicos e obras memorialística sobre 1968 é relacionada pelo historiador Marcelo Ridenti (2017, p. 25-26) a uma valorização da incorporação “institucional das manifestações de 1968”, atrelada à mudança dos costumes e da cultura, “em detrimento do caráter anti-institucional dos movimentos, críticos à ordem estabelecida no tempo da Guerra Fria.” O professor da UNICAMP argumenta ainda que as

lutas ajudaram a provocar mudanças, independentemente das intenções originais, visto que certos aspectos das reivindicações foram absorvidos pela ordem hegemônica, provocando concessões reformistas que transformaram alguns aspectos da vida cotidiana, inclusive em relação à sexualidade e ao lugar ocupado pelas mulheres na vida social. Ele percebe no cerne dos movimentos mundiais desse período experiências radicais visando profundas transformações sociais, políticas, culturais, econômicas e existenciais. Apesar da celebração dos resultados institucionais posteriores, Ridenti ressalta a importância de não perder de vista as questões fundamentais que estavam em jogo naquele momento, algo que tem sido constantemente apagado da memória dos acontecimentos.

Ao escolher olhar para 1968 como um símbolo de revolta estudantil, Salles perde a oportunidade de analisar o movimento pelas “transformações moleculares, do reconhecimento de vários sujeitos políticos, de afirmações identitárias” (RIDENTI, p. 12), o que ainda hoje o torna muito vivo. A relação entre os eventos de maio e as alterações na vida social surge ligeiramente no filme, por meio de uma passagem do livro de Laurent Joffrin, *Mai 68 - Une histoire du mouvement*, que ressalta algumas mudanças sentidas: “As mulheres não querem mais voltar para casa, os homossexuais não querem mais se esconder, os operários não se sentem mais obrigados a tirar a boina toda vez que passam diante de um capataz”.

Entretanto, Ross (2002, p. 13) argumenta de modo diferente sobre a suposta transformação cultural provocada pelo maio francês. Segundo ela, as transformações da vida cotidiana teriam ocorrido sem o levante, de alguma maneira, devido à modernização do capitalismo como aconteceu em países como a Noruega, onde não houve de modo substancial nenhum levante político na década de 1960. Já Irene Cardoso relaciona tais alterações sociais ao que havia de mais “digerível” de um acontecimento “justamente caracterizado por um traço não identitário”. Segundo ela, as diversas apropriações ideológicas pós-maio simplificaram o movimento.

As reformas universitárias, os movimentos feminista e ecológico dos anos 70 – como “herdeiros” de 68 –, a liberação da sexualidade, a questão da subjetividade e do individualismo, a nova relação entre o adulto e o jovem, a contestação da hierarquia, as experiências de autogestão ou co-gestão constituem, de modos diversos, aspectos que puderam ser lentamente assimilados, processo de assimilação que, além de ser seletivo, obscurece o caráter complexo e contraditório de 68. (CARDOSO, 1998, p. 9)

Além disso, Cardoso (Ibid., p. 9) questiona o sentimento nostálgico de perda vivenciado pós-maio, o que talvez dialogue com o argumento de Salles sobre a ressaca experimentada após os momentos de intensidade. “O profundo abalo causado pelo

acontecimento, e sua duração efêmera, entre irrupção e dissolução, provoca nos ex-protagonistas e testemunhas, um sentimento nostálgico de perda, no qual é difícil localizar o seu sentido”. Nostalgia que, segundo ela, provoca uma fixação que impede a construção de um distanciamento em relação a esse passado e dificulta o processo de compreensão dos eventos por parte daqueles que o vivenciaram. A simplificação do evento através das apropriações ideológicas – seja por parte dos maoístas, das instituições ou da ordem burguesa – atrelada à fixação nostálgica a um passado perdido produz, segundo a leitura de Cardoso dos textos do antropólogo Edgar Morin, o recalque do maio francês, que na verdade é o da sua complexidade e contradições.

Assim como Kristin Ross, Cardoso indaga ainda se as comemorações dos eventos passados não vêm, ao contrário do que imaginamos, substituir a perda de sentido da história, da memória e do próprio acontecimento, que retorna destituído da sua alteridade para com o presente, para pensar e tensionar o estado de coisas do contemporâneo, preservando apenas traços que confirmam o presente. Segundo ela, “comemora-se porque esse sentido está perdido, mas mais do que isso, para que continue perdido.” (CARDOSO, 1998, p. 4).

A versão histórica do maio francês celebrada pela publicidade em inúmeros espetáculos comemorativos surge esvaziada da violência repressiva do estado gaullista e de sua dimensão política, reduzida a uma benigna transformação de estilo de vida. Para Ross, essas associações são tentativas de remover os aspectos políticos da memória das pessoas do que era um socialismo de esquerda e uma solidariedade de esquerda. Através da maneira pela qual o evento excedeu as expectativas e o controle de seus protagonistas mais importantes, Ross (2002, p. 6) identifica dois tipos de confiscos subsequentes: o biográfico (personalização) e o sociológico. Seu interesse é descobrir como duas tendências contraditórias, uma calcada na experiência e outra no estrutural, convergiram para formular categorias como “a geração”, cujos efeitos são despolitizantes, em última análise.

Ross (2002, p. 3) esclarece ainda que um dos problemas de maio de 1968 e da análise que é realizada em torno dele é que o lado histórico desapareceu. Ela pontua que esse foi o maior movimento de massa da história da França, assim como a greve mais longa e mais significativa do movimento operário francês. Cerca de dez milhões de pessoas, por todos os setores públicos e privados simplesmente pararam de trabalhar. Nenhuma cidade, região ou vilarejo da França ficou intocada pelo movimento. Ross salienta ainda que são poucos documentos e textos sobre o evento que escolhem transmitir a natureza da suspensão provocada pela greve geral e todas as possibilidades que se abriram quando ela transformou a vida cotidiana. Como é o caso do filme de Salles, que, como tentamos demonstrar, restringe

as possibilidades e potencialidades do maio de 1968 ao interpretá-lo como uma mobilização estudantil circunscrita a Paris, ou ainda à região do Quartier Latin, apesar de mostrar Nanterre.

Se o cinema pode se confrontar com o esquecimento, ele também pode ajudar provocá-lo. Como observamos em *No intenso agora*, o que é colocado em relevo são as perdas, os desencontros e os equívocos do movimento, sob uma pretensa interpretação “dos fatos”. O maio francês não retorna enquanto questão que problematiza o passado histórico e tensiona sua relação com o presente, mas como um conjunto de informações de certo modo descontextualizadas. Em entrevista para o site *Gauchazh*, o cineasta defende que “a pior forma de ilusão é negar a realidade”, mas o que seria a realidade não uma perspectiva dos fatos? Evidentemente há os acontecimentos, inegáveis na grande maioria das vezes, especialmente graças aos testemunhos daqueles que os vivenciaram. No entanto, a construção de discurso sobre tais situações depende, no caso do filme, inteiramente dos interesses por trás dos gestos de montagem nele realizados. Além disso, sem a ilusão, sem uma projeção de futuro que preencha a aridez do presente, o que restaria a nós? A ilusão é do campo do sonho, do devaneio e da imaginação. Como poderíamos viver sem imaginar novas possibilidades de existência, de organização da produção e da sociedade? O filme de Salles surge em um contexto muito singular da política brasileira, importante como talvez sejam todos os instantes da vida política, verdadeiro redemoinho em constante movimento entre a possibilidade e a concretização, os ideais e a realização. Ainda assim, o cineasta sugere que é preciso esquecer o maio de 1968, sob o risco de que o apego histórico demasiado impeça olhar para o presente e planejar o futuro. Esse apego, Salles considera conservador (MARREIRO, 2017). A sombra de suas palavras, podemos supor que *No intenso agora* deseja plantar flores sobre o acontecimento quando tenta desmistificar o encanto e a poesia por detrás de slogans que movimentaram a França ou ressaltar a fala de Cohn-Bendit como um ator. As possibilidades de leitura de um evento passado são infinitas e a de João Salles, como tentamos demonstrar aqui, nos parece conservadora.

1.3 Felicidade e melancolia em *No intenso agora*

“As imagens são amadoras, não foram feitas para a história.
São apenas as sobras de um momento na vida.”
João Salles, *No intenso agora*

Diferentemente da maioria dos documentários brasileiros feitos nos últimos anos com imagens de arquivos, o filme de Salles utiliza as imagens não apenas como ilustração de uma narração elaborada previamente. O realizador parte das imagens para construir muitas de suas observações, tendo como premissa uma atenção ao que as imagens mostram, como anuncia logo no início do filme, ao notar, citando Marker, que “nem sempre” aqueles que estavam com a câmera na mão sabiam o que filmavam. Por vezes, pensavam filmar uma coisa e filmavam outra, o que permite, justamente, investigações sobre o registro, o momento da tomada. Embora a reflexão sobre o cinema de arquivo no pensamento crítico brasileiro recente enalteça esse modo de apropriação de imagens, inspirada pela voga do filme ensaio de vertente europeia – Chris Marker, Agnès Varda e Harun Farocki especialmente – e pelos escritos de autores como Georges Didi-Huberman e Sylvie Lindeperg, a maior parte dos filmes realizados no Brasil tem feito um uso convencional desses materiais, sem trabalhar questões referentes à tomada das imagens, ao momento do registro ou ao contexto em que foram realizadas, o que é uma infelicidade, por conta da riqueza das imagens encontradas, que terminam não sendo valorizadas. Por isso, a primeira grande qualidade de *No intenso agora* para nós é a de usar as imagens – pelo menos boa parte delas – não como representações do real, mas como imagens propriamente, dados a serem trabalhados e relacionados a outras imagens, histórias e memórias e não como ilustração de um real pré-existente. Objetos através dos quais se pode operar formas de compreensão sobre a vida e as relações humanas. Para isso, Salles não se furta em intervir diretamente nas imagens em movimento, seja diminuindo ou acelerando a velocidade delas, congelando ou invertendo o movimento, mantendo a banda sonora original, quando há, ou deixando as imagens silenciosas, inserindo ou retirando sons, ruídos, músicas, associando-as a outras imagens. E se utiliza de todos esses artifícios associados à palavra pois é ela sobretudo – através da narração *over* – que problematiza a imagem clássica, aquela que é percebida como representação do real.

Ao pontuar a necessidade de olharmos com atenção para as imagens, ao interrogá-las com o auxílio de artifícios da montagem, Salles trabalha a hipótese do desvendamento de outras camadas de leitura que não seriam visíveis – ou seriam mais dificilmente vistas – sem o tempo da montagem. Muitos cineastas marcaram a história do cinema com documentários construídos totalmente a partir de arquivos sonoros e visuais, propondo tessituras do passado que transitam entre uma reestruturação da relação estabelecida pelo seu tempo com os acontecimentos pretéritos e o tensionamento de certas inquietações inerentes ao seu contemporâneo. De certo modo, *No intenso agora* redimensiona tal relação entre o passado e

as inquietações do presente. João Salles desenvolve uma interessante meditação sobre questões que atravessam o sujeito contemporâneo, como a inevitável passagem do tempo e os momentos de melancolia que acompanham os de intensa felicidade, ao mesmo tempo em que apresenta acontecimentos vinculados ao Maio de 1968 na França, em uma perspectiva que se mostra sintomática de alguns desconfortos contemporâneos, como veremos adiante. Para além do libelo diretamente relacionado às narrativas sobre o maio francês, o filme seduz através da modulação de momentos afetivos ligados às imagens familiares da viagem realizada por sua mãe, Elisa Salles, à China.

Filmado em 16mm ektachrome colorido, o material da China tem ao todo dezesseis minutos e quinze segundos de imagens. Junto a ele, João Salles encontrou outros seis minutos e trinta segundos de uma viagem posterior ao Japão e também alguns outros registros familiares, como as imagens dele e de seus irmãos brincando na neve. No corte final do filme, a minutagem do registro na China e o material da família Salles é maior do que a dos outros materiais, compostos por fragmentos de outros filmes e programas televisivos, assim como por trechos de reportagens de revistas. Mapearemos alguns momentos do filme de Salles, de modo que possamos desvendar alguns aspectos do magnetismo provocado pelo filme e entrar em suas dobras, partindo dos seus eixos sensíveis. A princípio, podemos dizer que *No intenso agora* é estruturado por uma visão fortemente marcada pela melancolia, articulada pelo modo como o filme aborda as imagens de arquivos – e isso será para nós fundamental enquanto problema teórico –, especialmente pela crítica que é efetuada pela narração a certos arquivos, o que inclui não apenas o que é dito no texto, mas aspectos como o timbre da voz, a entonação e o ritmo da narração, assim como músicas, ruídos e sons que compõem a banda sonora dos registros ou a trilha sonora original; a melancolia se faz também presente pela perspectiva histórica desenvolvida pelo cineasta.

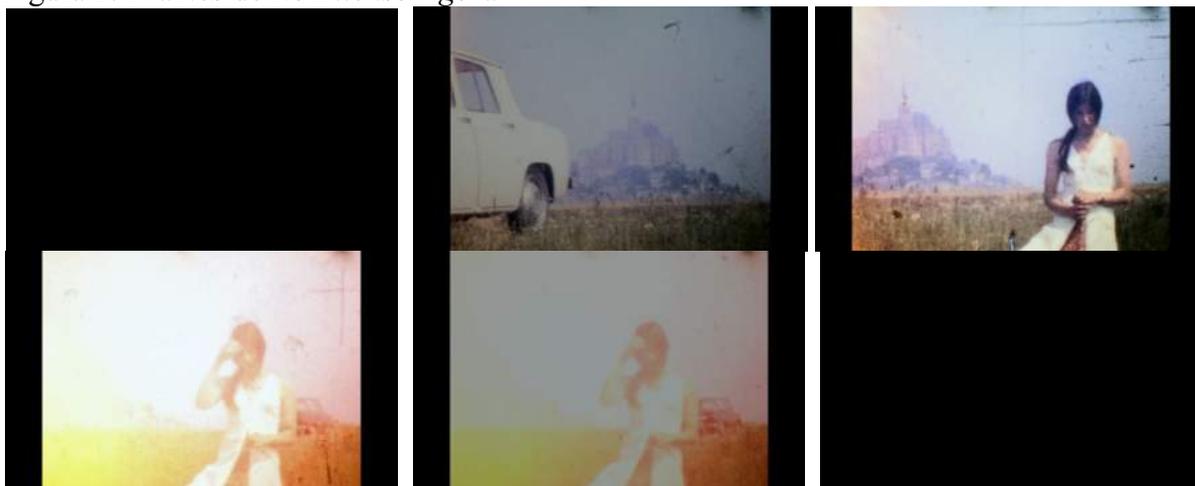
A postura crítica com que Salles trata parte das imagens é um importante fator para o envolvimento do espectador com a tessitura do passado proposta pelo filme. Apesar de não ocorrer durante todo o filme, o olhar crítico e analítico provoca o espectador a questionar as imagens que o envolvem, a tomá-las como algo a ser compreendido e não apenas absorvido. Talvez seja esta a grande proposição de *No intenso agora*: revelar que as imagens carecem de tempo para serem decifradas, um tempo que é ao mesmo tempo histórico e processual, visto que demanda a retomada da imagem em um momento diferente daquele do registro. Assim, o diretor ressalta a importância do tempo da montagem, no qual torna-se possível voltar ao arquivo e voltar o arquivo quantas vezes for necessário. Talvez por isso certas imagens que se repetem no filme voltam ou surgem algumas vezes sem som, deixando ao espectador a

possibilidade de uma leitura pessoal. Desse modo, abre a possibilidade para o olhar enxergar na imagem intensidades que talvez ficassem camufladas a uma primeira vista.

Contudo, identificamos no filme de Salles duas diferentes posturas frente aos arquivos compilados: de um lado, temos os registros familiares que são tratados, de modo geral, como ilustração; as imagens realizadas durante a viagem de sua mãe são acompanhadas quase sempre por uma trilha composta por um piano, a sonoridade melódica de uma gaita e uma narração que retoma anotações de Elisa Salles, publicadas na revista *O Cruzeiro*, em setembro e outubro de 1966; as imagens dela com os filhos e em comemorações familiares são acompanhadas de observações pessoais de João Salles, que não dizem respeito à tomada, propriamente. Nada é dito a respeito do modo carinhoso com o qual Elisa Salles se relaciona com os filhos, brincando, abraçando, cuidando. Tampouco é dito algo a respeito de uma senhora que aparece duas vezes em festividades familiares e a quem ela se dirige afetuosamente, sem qualquer retorno. Esses registros familiares desfilam sem serem questionados acerca da sua realização e são tratados de modo nostálgico, com uma forte dose de idealização. Do outro lado, o cineasta articula um extenso material de arquivo sobre acontecimentos que gravitam em torno das manifestações que marcaram o Maio francês de 1968. Nesses momentos, Salles posiciona-se como um investigador das imagens do passado, sendo o argumento muito importante para a estrutura, em um diálogo formal com cineastas como Chris Marker, Harun Farocki e Agnès Varda.

A primeira frase que ouvimos no filme de Salles associa as imagens a que assistimos a um filme amador. De fato, o prólogo de *No Intenso Agora* é formado pela compilação de quatro fragmentos de diferentes registros, provavelmente em Super-8, de filmes familiares. Assim como em outros momentos, tais registros são libertados do universo doméstico e integrados a problematizações filosóficas sobre a felicidade e a passagem do tempo, transformam-se em fragmentos de uma memória que se quer coletiva. Apesar de possuírem diferentes conteúdos e estratégias, as imagens que analisaremos possuem em comum o fato de nascerem no seio da intimidade e terem sido deslocadas para o espaço público, onde ganham novas camadas de sentido. Como um sopro silencioso e colorido que logo evanesce, o primeiro dos quatro fragmentos surge antes da voz *over* do diretor.

Figura 2: *Frames de No Intenso Agora*



Fonte: *No Intenso Agora* (João Moreira Salles, 2017)

Tendo como um de seus títulos possíveis a palavra *felicidade*, o filme de Salles começa com um colorido e misterioso plano, no qual vemos um carro bege ao lado de uma estrada, estacionado na grama; no fundo do plano, se distingue uma paisagem com uma colina que por pouco não se confunde com o desanuviado e límpido céu azul; um lento movimento de câmera para a direita revela uma mulher que segura entre as mãos um lenço de tons terrosos; um carro atravessa a estrada, ao fundo, no instante em que ela leva uma das mãos aos cabelos negros, que contrastam elegantemente com sua roupa branca; neste momento, a imagem é banhada de luz, como se o fotograma se queimasse e, na sequência, uma tela preta separa este pequeno fragmento silencioso do restante do filme.

Desprovida de uma voz que a preencha de significado, a imagem pode conter o mundo todo na sua granulação. Nos parece que esse trecho, que dura cerca de seis segundos, mostra ser possível olhar para algumas imagens não somente como janela para outro tempo e espaço histórico, o que, de fato, acontecerá com quase todas as imagens que surgirão a partir de então, mas, ao contrário, que é possível enfrentá-las como *imagem*. De algum modo, esse contato inicial estabelecido com o espectador funciona como preâmbulo para o que assistiremos. O fragmento surge ilhado entre duas telas pretas e parece não ser possível classificá-lo enquanto um trecho retirado de um filme amador ou familiar. Curiosamente, a narração não identifica o plano. O que essa lacuna quer dizer? Segundo Freud (2016) em um sonho, as lacunas são fundamentais, sejam elas narrativas ou de sentido. Nelas reside o sentido mais importante, a maior potência de conteúdo latente, ou seja, o que foi recalcado, o que fora encoberto por imagens ou por falta de imagens. Desse modo, a chegada ao que foi excluído acontece pelo o que está manifesto e presente.

Os pesquisadores Nicholas Andueza e Andréa França (2018) propõem a noção de *camadas de ausência* para lidar com a constância de lacunas no embate com as imagens de arquivo. Ao realizarem o curta *Passeio Público* (Andréa França, Nicholas Andueza, 2016), se depararam com vãos históricos provocados pela ausência de imagens e informações sobre filmes antigos. Para eles, as camadas de ausência conectam o cinema de arquivo à possibilidade de problematização da “ausência como motor de reflexão e possibilidade de inventar ‘outros lugares’ – de fala, de entendimento, de percepção histórica e da natureza da imagem.” Eles trabalharam com a hipótese de que a lacuna abre espaço a um tipo específico de produção de sentido que não encobre a falta, mas dança com ela e desvela de quê são feitos os arquivos: “de camadas de ausência e zonas de sombras” (FRANÇA; ANDUEZA, p. 114). O conceito de *fotogenia*, fundamental para o desenvolvimento do pensamento de França e Andueza, foi cunhado pelo realizador e poeta Jean Epstein e diz respeito ao elemento específico do cinema, àquilo que o diferencia das outras artes. A essência do cinema residiria nos momentos evanescentes de sensações fortes que certas imagens fornecem, portanto, é estruturalmente momentânea e efêmera, existe no instante. Para o pesquisador Leo Charney, “o salto conceitual de Epstein foi associar o filme à irracionalidade, indefinibilidade, instabilidade - às qualidades que um teórico de cinema não pode especificar, quantificar ou descrever.” (CHARNEY, 2004, p. 324).

Observamos no trecho acima um corpo anônimo, portanto, sem história, sem nome. Uma imagem incompleta que mostra o corpo de uma pessoa ausente. O som da imagem, assim como informações sobre o momento e lugar da tomada estão ausentes, o que permite entrever a condição fantasmagórica da imagem em si, carregada de “tempos e espaços desaparecidos.” Para França e Andueza (2018, p. 118-119), essa camada de ausência se apresenta, talvez, como a mais fundamental, pois explicita o próprio funcionamento de um certo cinema de arquivo e a própria natureza da imagem: “a imagem como imagem da falta - mas paradoxalmente presente, enquanto imagem”.

Apesar de não nos dizer muita coisa, o filme começa com este plano de uma mulher em trânsito: vemos um carro, uma estrada e, se olharmos atentamente, se pararmos a imagem, é possível notar que ela olha para o chão. Seria um indício de que ela está infeliz? Melancólica? Ou teria apenas visto uma borboleta pousar em alguma flor na beira da estrada? O mesmo plano retorna no início da segunda parte do filme, chamada *A Saída da Fábrica*. Montado junto a outras imagens e embalado pela voz *over*, o que era apenas um fragmento de movimento perdido no tempo ganha sentido. Ao ser articulado com registros de viagens coletados em acervos públicos e acompanhado por uma narração que o contextualiza, ele

passa a ter um significado, transforma-se em um registro feito durante as férias que se seguiram às manifestações de Maio de 1968 na França. Um registro da primavera e, talvez pela sequência de fragmentos que o antecede, uma imagem feita no trajeto de volta para a casa, depois de um dia na praia. A partir dessa situação, a imagem pode ser analisada como capaz de significar tudo e nada simultaneamente. Ela possui uma fluidez que permite seus significados serem modulados de acordo com os elos criados durante a montagem. Para o filósofo Jacques Rancière (2012, p. 14), as imagens do cinema são “maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito”. Assim, a relação estabelecida entre o dizível e o visível é construída pela maneira como sentido e significado são costurados na montagem do filme, na forma como se introduz um antes e um depois.

Figura 3: *Frames de No Intenso Agora*



Fonte: *No Intenso Agora* (João Moreira Salles, 2017)

Durante esta passagem, a narração de Salles revela ser

Julho de 1968 na França, verão e praia. Menos de sessenta dias tinham se passado desde as barricadas de Maio. Sartre tinha alertado Cohn-Bendit: vai haver férias, em uma menor intensidade, sem dúvida, um recuo. Um jornalista escreveu: se a primavera de 68 na França foi da utopia, o verão será da ordem e da direita.

Quando o diretor fala que o verão será da ordem e da direita, a imagem acima, do último fotograma, ilustra suas palavras. Ela permanece por alguns segundos no silêncio, algo que faz saltar uma certa intensidade na imagem do senhor que, embora desfocado, encara a câmera com um cigarro no canto da boca. A montagem desse trecho revela que a ordem é velha e retrógrada.

Acreditamos que o prólogo descrito acima é inspirado em uma fórmula proposta pelo cineasta francês Chris Marker, em seu filme *Sem sol* (1983). No início do filme, a voz *over* de Alexandra Stewart acompanha uma tela preta e apresenta o argumento do cineasta sobre uma certa impossibilidade da representação da felicidade.

A primeira imagem de que ele me falou foi a de três crianças em uma estrada na Islândia, em 1965. Ele disse que era, para ele, a imagem da felicidade. Ele tentara várias vezes associá-la a outras imagens, mas não conseguira. Ele me escreveu: preciso colocá-la sozinha, no início de um filme, com uma tarja preta. Se não virem a felicidade na imagem ao menos verão o preto.

Isolado entre duas telas pretas, o fragmento que abre *No intenso agora* flutua sob a trama ensaística que será desenvolvida na sequência, o que levanta sugestivas questões se o analisamos à luz da receita elaborada por Marker. Qual seria o motivo pelo qual o espectador não veria a felicidade que tais imagens representam, tanto em Marker quanto em Salles? Podemos imaginar que a felicidade se apresenta diferentemente para cada pessoa ou grupo de pessoas, que ela habita o campo do singular e, portanto, não há uma imagem que a represente, mas sim infinitas imagens capazes de registrar este estado de espírito. Imagens que, no entanto, não necessariamente relacionam-se entre si e carregam em suas dobras algo de dissimulado: mostram-se para uns, escondem-se de outros. Mas, se assim o for, a felicidade não estaria na imagem propriamente, mas no olhar de quem a observa, o que nos leva a pensar que ela poderia estar à mercê dos olhares e dos pontos de vista, para encarnar ou não a representação de si mesma. Ao mesmo tempo, se pensarmos que a representação de uma cadeira é compreendida – vista como tal – por todas as pessoas que compartilham do entendimento sobre o signo “cadeira”, podemos imaginar que a imaterialidade da felicidade a coloque no campo do irrepresentável, assim como também o amor e a amizade, e que frente a ela seríamos capazes de enxergar o preto que a sucede na montagem, apenas. Todavia, a felicidade não é uma cadeira, não é uma “coisa”, um objeto, e há uma convicção tácita, não expressa, mas arraigada, de que a realidade é composta por coisas. Por não ser uma coisa, a felicidade não se esclarece com meras observações ou experimentos: ela habita um reino complexo e, embora tenha ingredientes materiais, possui outras dinâmicas, dramáticas e misteriosas.

Dito isso, podemos presumir que se a felicidade pode ser representada de alguma maneira, a imagem que abre *No intenso agora* talvez seja a sua representação para o filme de Salles. Primeiro, porque o cineasta opera exatamente a fórmula proposta por Marker: uma imagem silenciosa que abre o filme, seguida por uma tela preta; mas outros fatores corroboram para esta hipótese como, por exemplo, o cineasta francês ter sido apontado por Salles em diversas entrevistas – e subterraneamente no próprio filme, como veremos – como

uma inspiração direta para esse trabalho²². Em todo caso, o que leva à formulação desta hipótese é principalmente o fato da felicidade ser uma questão candente na trama de *No intenso agora*, tanto ela quanto seu oposto correlato, a melancolia. Voltaremos a este ponto.

É construtivo observar as semelhanças e diferenças entre as duas imagens da felicidade: tanto a de Marker quanto a de Salles mostram cenas exteriores, a amplitude de uma paisagem que se abre ao desconhecido e que, de certa maneira, remetem a um estar em trânsito, ao devir ocasionado pelo desconhecido e pelo que existe de misterioso em uma viagem. De um lado, temos o viajante de Marker que atravessa o Japão, a África, a América e a Islândia; de outro, o cineasta brasileiro que viaja pelas imagens da França, da Tchecoslováquia, do Brasil e também da China. Contudo, a imagem que Salles propõe silenciosamente como sendo a representação da felicidade é perene e fugidia, ela se perde ao banhar-se de luz e queimar-se no ecrã, diferentemente da imagem de Marker que se mantém viva, de certa maneira, preservada dos processos de apagamento provocados pela passagem do tempo. Em Salles, temos uma imagem que se perde, que se reprime e carrega o prólogo do filme com uma certa angústia intensificada pela sensação de perda, de degeneração do material fílmico e o consequente esquecimento que esse apagamento da matéria acarreta.

Figura 4: *Frame* de *Sem sol*



Fonte: *Sem sol* (Chris Marker, 1983)

Talvez esse seja um importante motivo de encantamento no filme de Salles, o trabalho quase poético e por vezes silencioso com o qual articula temas que atravessam a todos, como a passagem inevitável do tempo, a morte, a felicidade e a melancolia. Logo após o prólogo silencioso, mas antes de surgir a cartela com o título do filme, existem ainda três registros distintos apresentados de modo a introduzir o argumento do cineasta. Primeiro, outras

²² Durante entrevista concedida para esta dissertação, a montadora Laís Lifschitz refuta esta hipótese. Para ela, a imagem da felicidade do filme é o sorriso final, um frame do filme *Noites longas e manhãs breves*, de William Klein (ver apêndice, página 124).

imagens, agora em preto e branco, registram o que parece ser uma festa de casamento. A voz *over* do diretor surge pela primeira vez e revela que as imagens foram realizadas na Tchecoslováquia, em 1968. Ele as identifica como sendo imagens de um filme amador e confessa não conhecer as pessoas que aparecem sorridentes, confidenciando saber sobre elas apenas o que as imagens mostram. Esse é um momento muito importante para a nossa análise. Antes que saibamos que o narrador estará presente durante quase todas as duas horas de duração do filme, mediando a relação entre o espectador e as imagens, Salles afirma que será fiel ao que as imagens mostram.

Figura 5: *Frames* de *No Intenso Agora*



Fonte: *No Intenso Agora* (João Moreira Salles, 2017)

Contudo, mais coerente seria dizer que o cineasta fabularia a partir dos arquivos, porque nota-se que ele fala à revelia das imagens que exhibe. Julga, por exemplo, que as pessoas estão felizes, quando talvez fosse mais preciso afirmar que elas parecem estar felizes. Os verbos “parecer” e “ser” são distintos entre si: ao colocar a aparência das pessoas na imagem em uma circunstância determinada pelo verbo *ser*, ao acreditar nas imagens de modo quase ingênuo, o diretor opera um curto-circuito em seu próprio discurso, o que, ainda assim, não diminui o encantamento provocado pelas imagens nostálgicas e o tom carinhoso de sua voz na narração. Pela primeira vez, a questão da felicidade atravessa as imagens, evidenciando sua importância na costura do filme. A narração continua, diz que quem realiza as imagens também está feliz. A partir de uma leitura subjetiva deste arquivo, Salles projeta um extracampo do registro, ressaltando a importância da imaginação na tessitura do passado. Seria a imaginação, ela mesma, um elemento ativo e fundamental no processo de investigação dos registros do passado? Certamente.

A constatação de Salles sobre o fragmento supracitado, de que se trata de um filme amador, vai na contramão do pensamento desenvolvido pelo pesquisador Roger Odin (2012).

Ao abordar a produção amadora e os filmes de família como objetos teóricos, Odin argumenta que apesar de serem frequentemente confundidos, a distinção entre cineastas amadores e familiares é radical quanto à atitude diante da filmagem e das próprias imagens. Ele pontua que o cineasta amador deseja fazer cinema, busca se adaptar aos códigos cinematográficos, pensa o plano, a iluminação, dirige os atores, que muitas vezes são membros da própria família ou amigos íntimos. Entrementes, ele se distancia da família para colocar-se como um diretor das ações e, assim, “transformar a vida familiar em espetáculo.” (ODIN, 1999, p. 52). Desse modo, o autor entende o cineasta amador como aquele que se distancia das imagens registradas, projetando um espectador futuro e mesmo interferindo na composição dos planos; são imagens realizadas a partir de um entendimento dos meandros cinematográficos, existe uma intenção de fazer cinema nessas produções que não aparece efetivamente no realizador dos filmes familiares. Consuelo Lins e Thais Blank (2012, p. 62-63) pontuam ainda que no filme familiar é estabelecido um diálogo entre aqueles que estão diante e atrás da câmera, no qual “o cinegrafista compartilha a experiência vivida e recebe olhares, sorrisos, acenos que se dirigem diretamente para a lente.” Além disso, os filmes familiares retomam momentos cotidianos ou eventos que marcam a história familiar, como casamentos, viagens e aniversários, enquanto os filmes amadores exploram uma maior diversidade de temas e situações. De um lado, os familiares que acompanham o crescimento dos filhos, suas viagens e eventos da família. Do outro, o cineasta amador interessado em aprender as técnicas cinematográficas, articulando seus registros a certos padrões profissionais.

Para Odin, as imagens dos filmes familiares funcionam como índice, um convite para que os membros da família voltem para um passado comum. Mais do que comunicar, essa vertente da tradição cinematográfica opera um processo de memória coletiva dos envolvidos no momento do registro. O ritmo da projeção dos filmes domésticos difere essencialmente da projeção dos filmes amadores: os espectadores daqueles filmes falam durante as cenas, abrem o extracampo das imagens para que seja possível reconstituir, mesmo que de modo frágil e lacunar, o passado vivido no momento da tomada das imagens, muitas vezes um passado que é comum aos que assistem; a projeção por vezes para, de modo que uma memória especial seja retrabalhada em conjunto. Odin argumenta ainda que os filmes de família não precisam ser “bem realizados”, sendo suas lacunas preenchidas pela recriação das memórias vividas. Além disso, os filmes de família tendem a mascarar a realidade porque não mostram os problemas ou reflexões íntimas, apenas os acontecimentos felizes, o que justifica os constantes sorrisos que marcam tais registros (ODIN, 2003, p. 160).

Odin, Blank e Lins estabelecem relações sobre os filmes familiares que exemplificam o trecho acima como pertencendo a este tipo de produção, especialmente no que se refere ao teor íntimo do registro, em que o realizador das imagens parece se colocar como parte integrante da cena. Em todo caso, isso não retira desses filmes um desejo de criar uma história. O primeiro plano do filme da Tchecoslováquia mostra uma caneca sendo servida de cerveja, então um corte seco leva para um brinde que revela os noivos, os emoldurando. O homem retira o véu da noiva e a beija nos lábios. Em seguida, olham para a câmera, um tanto constrangidos pela cena criada, simples e intimamente. Parece convincente a hipótese de que essa cena foi planejada a partir do desejo daquele que filmava ou de algum dos convidados. Os outros planos revelam o caráter efetivamente doméstico dos registros, a relação de intimidade com aquele que filma transborda nos olhares para a câmera, expondo prazer e cumplicidade na situação²³.

Um corte seco leva a outras imagens familiares, mas realizadas no Brasil. A voz *over* diz não conhecer a família em questão, cujas imagens registram os primeiros passos de uma criança, acompanhada por sua mãe e pela babá. Nesse momento, Salles narra a frase que citamos anteriormente, “nem sempre a gente sabe o que está filmado”. Como dito na introdução, o diretor evoca a frase célebre de Chris Marker no filme *O fundo do ar é vermelho* (Chris Marker, 1977). Na ocasião, o cineasta francês enfatizava, como notaram Brasil e Fagioli,

a opacidade da relação entre a história e as imagens que, como seu documento, são, de um lado, marcadas por uma parcela de não saber, de inconsistência. Por outro lado, contingente, o momento da tomada demanda sua retomada na montagem, o que confere sempre novos sentidos para as imagens, reconfiguradas em sua historicidade. (BRASIL, FAGIOLI, 2018, p. 94)

O comentário dos pesquisadores André Brasil e Julia Fagioli serve para iluminar também o gesto operado por Salles. O cineasta carioca reconfigura o sentido das imagens em movimento, o que é possível devido ao distanciamento histórico que ocupa em relação ao momento da tomada, da realização destas imagens. Através de imagens que não lhe são íntimas, o diretor extrai um pensamento sobre as relações de classe no Brasil daquela época. Para enfatizar o argumento, Salles volta com a imagem no filme e, assim, salienta o que antes

²³ Apesar de ter se desenvolvido paralelamente à trajetória histórica do cinema comercial, Patrícia Zimmermann questiona-se sobre os motivos da produção de filmes amadores não ter sido considerada pelos estudos acadêmicos até início dos anos 1990, ocupando o imaginário intelectual como uma prática menor de produção de imagens, “um passatempo irrelevante ou lembranças nostálgicas do passado, ou descartados como subprodutos insignificantes da tecnologia de consumo.” (ISHIZUKA; ZIMMERMANN, p. 1). Para ela, o desenvolvimento de novas práticas historiográficas, como a Escola dos Anais, a genealogia foucaultiana, os Estudos Subalternos e as novas áreas abrangidas pelas pesquisas cinematográficas expandiram o alcance e os tipos de evidência históricas, particularmente aqueles que gravitavam à margem dos eventos e práticas oficiais, bem como promoveu novos modelos explicativos.

talvez não tenha sido reparado nela: quando a criança avança para a câmera com seu andar alegre e desajeitado, a babá se afasta e posiciona-se no fundo do quadro com seu vestido de poá. “Ela não ocupa o quadro familiar”, narra o diretor.

Lins e Blank associam o cineasta que se apropria de imagens de família para construir sua narrativa a um intruso: por possuir um olhar de fora, ele é capaz de descobrir outros sentidos nas imagens, diferentes daqueles previstos quando elas eram destinadas para o âmbito doméstico. Desse modo, as autoras afirmam a montagem como procedimento marcante dos filmes que se servem de imagens familiares, dispositivo essencial para que “as imagens ganhem o mundo e estabeleçam com o espectador relações mais amplas e mais complexas do que o prazer voyeurístico de assistir à intimidade alheia.”²⁴ (2012, p. 64).

Figura 6: *Frame de No intenso agora*



Fonte: *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017)

O *frame* acima revela a babá do lado direito do quadro. Em um primeiro momento, esta leitura talvez não fosse feita pelo espectador, talvez pelo fascínio com os primeiros passos da criança. O diretor então reformula o foco do plano, ressaltando o que lhe interessa, sublinhando que a imagem pode ter várias camadas de leituras, o que demanda uma atenção especial para decifrá-las. Julgamos que estas primeiras análises instauram um certo encanto e envolvimento entre o filme e o espectador, como se fosse estabelecido um pacto no qual, ao apresentar-se como intérprete das imagens, o narrador propusesse construir suas meditações a partir do lado dos mais fracos, das classes menos favorecidas, dos empregados e das babás, fazer durante o filme uma história a contrapelo, como sugeriu o historiador alemão Walter Benjamin. A relação de intimidade com o espectador é intensificada pelo fato de ser o próprio

²⁴ Em seu texto sobre o que é um dispositivo, Giorgio Agamben posiciona o termo como sendo decisivo na obra de Foucault, onde relaciona-se a um certo conjunto de práxis, saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é administrar, orientar, em um sentido em que se supõe útil, os comportamentos, os gestos e os pensamentos dos homens. Ampliando essa relação, o filósofo define os dispositivos como qualquer coisa que “tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos.” (AGAMBEN, 2009, p. 40-41).

diretor quem narra a história, de modo acalentado, por vezes quase sussurrando. A sedução está no ar e o flerte fatal será dado na sequência seguinte.

Depois destes primeiros momentos, a montagem leva a uma paisagem filmada com certa ansiedade: a câmera passeia rapidamente de um lado para o outro, tremeluzente, como se quem filmasse estivesse pela primeira vez a frente de algo maravilhoso. Talvez fosse um turista que logo precisasse seguir para outro ponto do roteiro de sua agência de viagens, o que explicaria a câmera na mão e a tomada imprecisa, característica persistente em quase todas as imagens deste bloco. A banda sonora surge pela primeira vez: o dedilhar de um piano dramatiza o contato com as imagens tornando possível inferir que, de certa maneira, elas ocupam na estrutura do filme um lugar diferente daquele ocupado pelas primeiras imagens analisadas. Elas deslizam suavemente sem serem problematizadas pelo cineasta em relação ao que registram ou quanto aos enquadramentos executados. Logo percebemos se tratar das imagens realizadas na China por Elisa Salles e outros integrantes da viagem. O cineasta revela tê-las descoberto por acaso 40 anos depois de terem sido feitas, no acervo do Instituto Moreira Salles. Em entrevista para Bruno Calil (2017), jornalista da revista *Bravo!*, Salles assume que embora o filme nunca tivesse tido a pretensão de ser sobre sua mãe, ele nasce de uma questão biográfica tanto dela quanto dele: “a incapacidade de se recuperar uma alegria que já se teve, o medo de que as coisas percam o sentido”. A frase do cineasta revela aquilo que costura o argumento principal de seu filme. Voltaremos a esse ponto.

Figura 7: *Frames de No intenso agora*



Fonte: *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017)

As imagens de Elisa Salles atraem primeiro pela sua plasticidade e também por registrarem um país que vivia um momento histórico particular, caracterizado pelo fechamento de suas fronteiras, o que aumenta a importância histórica de sua “etnografia laica”²⁵. Também pelo fato delas não terem sido realizadas para uma exibição pública, para entrarem para a história. Assim como as outras imagens analisadas acima, estes são registros

²⁵ O termo foi criado pela historiadora Elena Vogman, da Freie Universität Berlin, a partir da proposta freudiana de uma psicanálise laica. Em seminário sobre o cineasta Eisenstein, realizado no Rio de Janeiro, em 2018, Vogman costurou a relação — certamente afetiva — de Eisenstein com a cultura mexicana atravessada por métodos antropológicos utilizados de maneira não academicista como ferramentas para expor a si mesmo a outras experiências, espaços e ritmos.

de família, pensados para serem compartilhados com um círculo social íntimo e familiar. Esse sentido das imagens familiares é redimensionado quando elas são retomadas pelo filme *No intenso agora*: elas passam a testemunhar uma história do mundo. As cenas com a babá ou as do casamento dizem sobre as relações de classe num país, em um determinado momento, ou mostram uma aparente alegria que movia a Tchecoslováquia em maio de 1968, durante o que conhecemos como a Primavera de Praga. O que diferencia os primeiros registros daqueles realizados durante a viagem de Elisa Salles é a maneira como o realizador os articula no filme. As imagens de sua mãe surgem quase sempre acompanhadas por uma banda sonora que cria um novo ritmo e um certo fascínio nostálgico para sua fruição. Além disso, poucos são os momentos nos quais o diretor problematiza essas imagens quanto aos enquadramentos ou ao que registram, não questionando abertamente as possíveis tensões sociais ou políticas que elas representam ou ocultam.

Fragmentos do texto escrito por sua mãe sobre a viagem à China, retomados por João Salles, incorporam o olhar de Elisa Salles às imagens. Os trechos foram selecionados de modo a evidenciar que aquela fora a viagem mais interessante de sua vida, na qual ela experimentou uma intensa alegria que – e aqui entra uma interpretação pessoal do diretor/filho – aos poucos, ao longo de sua vida, fora se perdendo. Em todo caso, outros trechos do texto dão conta do lado penoso da viagem e nos ajudam a desenhar o perfil elitista e racista da reportagem, como quando Elizinha confessa que “nem a raça negra mexe e anda tão bem quanto a chinesa”, ou quando diz que “dada a desorganização criada pela GV [Guarda Vermelha], que, viajando incessantemente pelo país, bloqueia trinta por cento dos meios de transporte, tivemos de usar um vagão comum” (ver apêndice, pág.). Como dito anteriormente, o filme de família tende a mascarar a realidade, atuando de modo a construir uma visão eufórica da vida familiar. A partir da comparação entre os trechos retomados por Salles e a matéria publicada na revista *O Cruzeiro*, observamos que Salles não apenas corrobora o que as imagens da China superficialmente sugerem – “viajantes felizes” –, mas constrói uma fábula, a de que a mãe jamais fora tão feliz quanto nessa viagem. O fascínio com que o realizador trata esses registros familiares e o tom melódico com que lê as passagens escritas por sua mãe contribuem para construção dessa visão idealizada da vida de sua mãe.

Figura 8: *Frames de No intenso agora*



Fonte: *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017)

Após o prólogo analisado acima, precedido por uma cartela com o título do filme, Salles desvela outras imagens de sua família, diferentes daquelas realizadas na China. Nelas, vemos sua mãe e duas crianças, provavelmente ele e um de seus irmãos, na casa da Gávea, hoje sede do Instituto Moreira Salles, na cidade do Rio de Janeiro. As cenas são cotidianas e familiares: as crianças abrem os presentes de natal, são filmadas segurando animais e brincando na grama macia do jardim²⁶. De fato, filmes de família retratam coisas comuns, mas o que seria comum para uma família rica como a dos Moreira Salles? Uma viagem para a China patrocinada por uma revista de arte francesa, durante o que ficou conhecido como Revolução Cultural? Salles encontra junto às imagens de sua mãe o que podemos chamar de paraíso perdido. Nelas, ele enxerga uma vivacidade que foi aos poucos se perdendo, ousando interpretar a aparente felicidade naquelas poucas imagens em que ela aparece como tendo sido os momentos de *maior* e de mais *intensa* felicidade de sua vida.

Por fim, surge a imagem com a qual abrimos a introdução desta dissertação. O realizador nos coloca diante do sorriso de sua mãe, banhado parcialmente pelas sombras. Elisa Salles continuará sorridente, mesmo depois que todos nós morrermos: a imagem é também um passado como promessa de futuro, ela nos ultrapassa²⁷. Este momento de

²⁶ Em *Santiago*, Salles utiliza pela primeira vez registros familiares. Na ocasião, ele e seus irmãos brincam na piscina de sua casa com seus pais. As imagens, as únicas coloridas em todo o filme, não são acompanhadas de narração e liberadas da música que organizam a experiência com essas imagens. De certa maneira, os registros, provavelmente em Super-8, ocupam um outro lugar, um desvio, uma fratura na estrutura filmica de *Santiago*. É importante ressaltar que a porosidade entre o privado e o público, o familiar e o social, colocou-se de modo peculiar desde muito cedo na vida de João Salles. Nascido nos anos 1960, em uma família tradicional da elite carioca, seu pai, o banqueiro e diplomata Walther Moreira Salles, serviu a quatro ex-presidentes do Brasil - Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart - e deixou uma das maiores fortunas do país aos seus herdeiros. Sua família demonstra uma verdadeira preocupação com a produção e partilha de pensamento crítico: possui um vasto acervo de imagens e fonogramas, doa obras de arte para museus e está por trás de um importante espaço cultural, o Instituto Moreira Salles, com sedes nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Além disso, edita a revista de ensaio *Serrote*, o jornal *piauí* e a revista de fotografia contemporânea *Zum*.

²⁷ A reflexão desenvolvida por Andrea França e Nicholas Andueza (2017) pode ser relacionada ao *punctum* que, conforme escreve Barthes (1980, p. 17), atravessa o olhar por uma intensidade aurática que faz com que a fotografia - ou fotograma, no nosso caso - se apresente, simultaneamente, como modelo pelo qual a imagem do ser desaparecido “vem me tocar como os raios atrasados de uma estrela” e como “signo imperioso” de nossa morte futura, de nosso devir-fóssil através da imagem. Em sua dissertação de mestrado, defendida no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Guilherme Ferraz problematiza este *feitiço* da

paragem da imagem provoca uma fratura na estrutura fílmica e possibilita ao espectador *re-parar* em aspectos da imagem que poderiam passar despercebidos, logo, tem a possibilidade de meditar tanto sobre a imagem a que assistira quanto acerca da própria temporalidade que as imagens podem demandar para serem experienciadas. Como descrito pela psicanalista Maria Rita Kehl (2009), “a delicadeza inesgotável da vida psíquica” tem sido atropelada pelo tempo acelerado dos acontecimentos contemporâneos. A percepção acelerada do tempo vem atrelada a uma imensa quantidade de imagens e de informações diárias que modulam um sujeito que dificilmente *re-para* no que vê, ávido pelo consumo cada vez maior de imagens. Ao criar momentos de suspensão e esgarçar a temporalidade de algumas imagens, o diretor provoca um questionamento indireto sobre o tempo que damos para a recepção e fruição da imagem no mundo contemporâneo.

O fotograma com o qual abrimos a introdução desta dissertação pode ser pensado como o último instante a dividir dois mundos: ao seu lado está um tipo de registro familiar e íntimo que atravessará todo o filme de João Moreira Salles; do outro lado está o espaço público, lugar onde a macro-história surge imponente, estruturada em *No intenso agora* por diversos arquivos heterogêneos utilizados de modo a fabular a versão do cineasta sobre alguns eventos do sedicioso 1968. Como as ondas que batem na areia da praia, a montagem deriva entre esses dois mundos, efetuando o cruzamento de histórias aparentemente desencontradas para levantar o tema da intensidade com que alguns momentos são vividos e a consequente diluição deste estado de maravilhamento em uma profunda melancolia.

Apesar de termos falado sobre um certo sentimento de melancolia que *No intenso agora* reverbera, é na segunda parte do filme que ele se mostra evidente. De maneira linear, a estrutura criada pela montagem de Eduardo Escorel e Laís Lifschitz funciona como um sismógrafo de humores que parte de uma vibração crescente, associada ao início de maio de 1968 e à alegria dos jovens que tomaram as ruas, crenes na possibilidade de uma radical mudança social, e se torna cada vez menor e acanhada, na medida que o filme caminha para o final de maio. O sentimento melancólico que *No intenso agora* ressoa nos parece anterior ao sentido dado por Freud, quando a melancolia foi associada à forma alternada entre depressão e mania. Para Freud, o “objeto perdido é, por natureza, inconsciente, pois diz respeito aos laços mais íntimos e precoces da vida familiar” (apud KHEL, p. 79), momento no qual a melancolia passou a não mais designar a estrutura de sensibilidade característica do sujeito

imagem, capaz de “infectar nosso olhar” (DIDI-HUBERMAN apud FERRAZ, 2014, p. 12), através do lugar paradoxal “onde a magia encontra a técnica, através de seus próprios meios formais”.

que se vê em posição excêntrica frente à norma social de sua época²⁸. Para Kehl (2009, p. 76), Walter Benjamin foi o último pensador a tomar o termo com sentido pré-freudiano “ao relacionar diretamente o desencanto e a falta de vontade do melancólico ao efeito de um desajuste ou mesmo de recusa quanto às condições simbólicas do laço social.” Em sua leitura da poesia de Baudelaire, a quem qualifica como sendo o último dos poetas românticos e o primeiro entre os modernos, Benjamin (1984) relaciona o romantismo tardio do poeta a uma tentativa de superar o desencanto melancólico causado pelo fracasso das revoluções de sua época e pelo desalento do indivíduo frente a um tempo brutal cuja superação não se anunciava no horizonte. Nesse sentido, tomamos a melancolia a termo para pensar o filme de Salles, como efeito da tomada de consciência de uma certa anulação da potência política do indivíduo.

A tessitura do passado elaborada pelo cineasta ressalta um olhar desencantado sobre a vida social, no qual um certo *spleen* parece ser transmitido ao espectador através do argumento que propõe²⁹. Talvez este seja o ponto que provoca identificação entre o filme e os jovens que participaram das manifestações no Brasil, particularmente as que ocorreram em 2013, momento no qual o filme estava sendo montado. Esmagadas por uma gestão política opressora, as pautas levantadas não foram atendidas como se imaginou e uma oposição direitista assumiu rápida e violentamente o curso da história nacional, como de certo modo ocorreu no tempo de Baudelaire após a Revolução Francesa – o poeta participou ativamente dos confrontos de rua em 1830 e 1848 –, com a ascensão de Napoleão Bonaparte III ao poder, e ressoa a ressaca do Maio francês, com a marcha direitista a favor do general Charles de Gaulle. A desilusão causada pela derrota geralmente produz uma descrença progressiva em relação à ação política.

Olhando assim, de modo encadeado e linear, sugerimos que a melancolia faz morada naqueles que se permitem problematizar o estado de coisas do seu contemporâneo.

Assim como em seus antecessores, da Antiguidade ao Renascimento, a matéria da melancolia, em Baudelaire, ainda é a relação com o espaço público - no caso, o espaço urbano - marcado pela perda do pertencimento dos cidadãos às formas comunitárias de convívio que a modernidade destruiu. (KHEL, p. 76)

²⁸ Kehl define o sujeito moderno como aquele no qual a condição de verdade de si “está em desacordo com o que o meio social estabeleceu como sendo o Bem.” Em *O tempo e o cão*, ela busca compreender de que maneira o conceito de melancolia deu lugar ao de depressão como expressão privilegiada dos impasses da sensibilidade contemporânea.

²⁹ Durante o Renascimento, onde é possível encontrar “o protótipo de uma subjetividade que prenuncia o surgimento do sujeito moderno” (KEHL, p. 68), a redescoberta da Antiguidade retoma consigo a teoria dos quatro humores, a qual se baseava em um entrelaçamento dos quatro elementos - terra, água, fogo e ar - com quatro qualidades - seco, úmido, quente e frio. O sangue doce e quente seria o humor predominante nos tipos sanguíneos; a fleuma, fria e úmida, nos fleumáticos; a bile amarela, quente e seca, nos coléricos; e a bile negra, fria, seca e espessa, atenuada pelos ventos, nos melancólicos.

Para um revisionismo histórico teológico, linear e cumulativo, seja de ilusões e desilusões ou de fracassos, o horizonte de possibilidades surge sombrio para a manifestação dos desejos de mudança na vida política, social e econômica. Em *No intenso agora*, a perspectiva fatalista articulada por Salles nos parece ter grande peso na sedução provocada pelo filme, sendo talvez a chave pela qual é estabelecido um diálogo direto com o contemporâneo que constrói uma ponte entre o presente e o passado que o filme aborda³⁰.

Ao afirmar que “a pior forma de ilusão é negar a realidade”, João Salles falava especificamente sobre a importância de não mitificar o Maio de 1968 na França como se não existisse a marcha de De Gaulle, que foi a maior do período. Mas o que seria real quando nos voltamos para o passado? Obviamente existe a realidade dos fatos, mas até onde a interpretação sobre o que aconteceu não carece de imaginação? Se pensarmos que a história está em movimento ininterrupto, é possível retomar o passado como possibilidade para o presente repensar suas estratégias de ação? Ao invés de plantar flores sobre um momento histórico morto, como é possível retomar a potência do acontecimento? Acreditamos que já não há espaço para soluções engessadas sobre o passado porque tudo depende do ponto de vista, dos usos – e abusos – que o presente faz dos acontecimentos e da maneira como os registros são articulados pela montagem. Em todo caso, a perspectiva formulada pelo filme aponta para uma certa desvitalização política, um certo cansaço e enfado. Será que, assim como Baudelaire, os jovens sentem que perderam suas apostas nas transformações que almejavam? A desilusão causada pelo fracasso imediato das manifestações de 2013 teria produzido uma descrença progressiva em relação à ação política? Um olhar atento para algumas imagens apropriadas por Salles na segunda metade do filme lança luz sobre essas questões. A melancolia que o filme evoca e, de certa maneira, estimula, estaria de acordo com uma atitude fatalista, sentimento de insignificância do sujeito como agente de transformações?

Durante repressão a uma passeata, no dia 28 de março daquele ano revoltoso que foi 1968, a polícia militar do Estado da Guanabara invadiu o restaurante Calabouço, onde o tenente Alcindo Costa, comandante da tropa, atirou e matou um estudante. O paraense Edson

³⁰ Entre os extras do DVD, uma série de entrevistas produzidas pelo jornalista Bruno Torturra busca problematizar os dois momentos históricos – Maio de 1968 e Junho de 2013 – e enfatizar suas semelhanças. Elas também estão presentes no site do filme, o que possibilita maior acesso ao material. Os vídeos são estruturados como *talking head*: a câmera fixa enquadra o rosto dos entrevistados enquanto eles divagam sobre questões que são previamente apresentadas ao espectador em uma cartela introdutória. Eventualmente uma outra câmera se mostra enquadrando tanto o entrevistado quanto o jornalista que também expõe suas opiniões sobre os acontecimentos.

Luís Lima Souto, secundarista no Instituto Cooperativo de Ensino, morreu com um tiro à queima roupa no peito. Com 22 anos de idade, Eduardo Escorel decide, durante o velório do jovem, que voltaria no outro dia e acompanharia com uma câmera o cortejo fúnebre. Em sua tese de doutoramento sobre certas imagens produzidas durante a ditadura militar brasileira coletadas em acervos públicos e privados no Brasil, no exterior e retomadas pelo cinema documental a partir dos anos 1970, Patrícia Machado volta-se para as imagens realizadas por Escorel e ressalta o caráter de urgência e de testemunho histórico do registro. Segundo ela, o momento da tomada das imagens por Escorel foi marcado por “um gesto político de crítica ao autoritarismo, um gesto que surge do desejo de participar, de demonstrar o descontentamento com o desenrolar dos acontecimentos naqueles anos no Brasil.” (MACHADO, p. 82). Interessa entender como acontece o processo de ruminação e fabulação de uma memória social traumática, como a morte de Edson Luís, através da retomada e montagem, elaborada por Salles, das imagens produzidas por Eduardo Escorel, durante o cortejo fúnebre do estudante.

As imagens de Escorel tiveram uma trajetória itinerante desde que foram realizadas, ficando desaparecidas por quarenta anos. Thais Blank e Patrícia Machado (2014) comentam que os rolos foram encontrados em 2008, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A lata guardava também outro rolo produzido no mesmo dia, por José Carlos Avellar, cujas imagens também são retomadas por Salles em seu filme. As imagens do cortejo fúnebre ressurgem como testemunha de um certo desalinho, de uma dificuldade brasileira de viver o luto, e também da tragédia que é devorada pela política. Se o momento da tomada revela o olhar de Escorel e Avellar naquela época, o da retomada lança luz sobre o olhar de Salles.

No momento em que retoma as imagens de ambos a narração revela que essas imagens refletem os diferentes usos políticos dos cadáveres e dos mártires. O realizador compara as imagens feitas por Escorel a outras, realizadas na Tchecoslováquia durante o cortejo fúnebre de Jan Palack, estudante de letras que ateou fogo em si mesmo, cinco meses depois da ocupação de Praga pelos tanques soviéticos em meados de 1969.

Figura 9: *Frames de No intenso agora*



Fonte: *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017)

Ao voltar-se para a Tchecoslováquia, Salles comenta que o país acomodava-se à situação pós-ocupação. Durante o cortejo fúnebre, a narração de Salles retoma a fala da médica que atendeu o jovem de vinte anos que ateou fogo em si mesmo, para quem a morte era mais que um protesto contra a ocupação, era um repúdio à acomodação que estava tomando conta de Praga. Segundo ela:

a multidão de pessoas na rua, silenciosa, de olhos tristes e expressão séria, quando você olha para ela você se dá conta do que todo mundo já compreendeu, que mesmo as pessoas decentes já estão se conformando e não demorarão muito a se acomodar à nova ordem.

A análise feita sobre as imagens do cortejo fúnebre de Jan Palack destacam o ambiente de liberdade da tomada. São imagens realizadas na rua, onde existe um certo consentimento para a realização do registro. Diferentemente das imagens feitas durante a ocupação de Praga, realizadas cinco meses antes e retomadas por Salles em outro momento do filme, aparentemente não existe urgência ou medo do realizador ser flagrado durante a filmagem. As tomadas não são realizadas por trás das cortinas das janelas e, acima de tudo, as imagens não tremem. Partindo do pressuposto de que as imagens dos funerais dos “muitos mortos dos acontecimentos de 1968” refletem os diversos usos políticos dos cadáveres e dos mártires, Salles pontua que o de Palach “foi o único em que a dimensão humana da tragédia não foi devorada pela política.” As imagens revelam para Salles que quando alguém morre, outras pessoas sofrem. Um corte seco leva abruptamente para as imagens de Escorel, logo, transporta o espectador para o Brasil. Nelas observamos nitidamente muitas pessoas indignadas, segurando placas de protestos, levantando seus punhos em riste. Apesar da força desses gestos, as imagens têm seus sentidos apaziguados pela narração de Salles, especialmente aquelas realizadas durante o enterro de Edson Luís.

Ao menos nos registros filmados, Edson Luís desaparece na gaveta do São João Batista sem solenidade, liturgia ou minuto de silêncio. Dos 23 minutos do material das várias câmeras, apenas 18 segundos mostram alguém que sofre. Pode ser uma namorada, irmã, amiga ou uma desconhecida que se comove com um rapaz de 18 anos que foi assassinado longe de casa. Edson Luís é enterrado com mais indignação do que dor.

A imagem do corpo do estudante que em 1968 foi transformada em símbolo do autoritarismo e da repressão, volta como latência de um desejo de privatização do político. Diferentemente dos registros de Palach, o contexto nacional que envolve a tomada dos registros de Escorel não aparece no filme. Salles discute a invasão de Praga, partindo de quatro rolos de películas rodados por cineastas amadores desconhecidos, da mesma forma retoma clipes da cantora Marta Kubšová, que classifica como “uma das figuras mais

combativas da música de protesto tcheca”. Através da análise desse momento histórico, da invasão de Praga, é perceptível que o enterro de Palach se deu em um momento de acomodação social pós-ocupação. Existia no ar – e as imagens dão conta dessa atmosfera – uma melancolia que não condizia com o momento vivido no Brasil. Enquanto a sociedade se acomodava em Praga, o Brasil vivia o seu intenso agora. Durante o cortejo fúnebre de Edson Luís, uma placa silenciosamente grita em letras garrafais: VINGANÇA.

Como vimos anteriormente, ao construir um certo tipo de visibilidade sobre acontecimentos passados, Salles ilumina alguns sentidos enquanto congela outros e, até mesmo, recusa alguns. No trecho construído a partir das imagens de Escorel observamos um certo esvaziamento da dramaticidade do acontecimento vivido no Brasil, talvez provocado pela descontextualização que provavelmente visava consolidar o argumento do cineasta. Isso coloca uma importante questão para o filme e, de certo modo, para o cinema de arquivo: como é possível retomar um acontecimento passado de modo que, partindo de sua singularidade, seja possível pensar a diferença que ele instaura no presente? Os atos rememorativos, segundo Irene Cardoso (1998), tendem a resgatar o que há de comum entre passado e presente para, assim, criar uma leitura que confirma o estado de coisas atuais, de modo a diminuir a alteridade ou mesmo eliminá-la. Desse modo, como seria possível provocar alteridades a partir da relação com o passado?

Patrícia Machado realiza uma leitura bastante diferente a partir das imagens de Escorel, enxergando mesmo outro personagem a chorar a morte do estudante, no momento em que o caixão é colocado na gaveta do São João Batista. Em sua tese, Machado (2016) compara as imagens de Escorel com a montagem realizada por Marker a partir delas, encontrada no filme que denuncia as torturas realizadas no Brasil durante a ditadura, *On vous parle du Brésil: tortures* (Chris Marker, 1970). Inspirada nos métodos de historiadores como Daniel Arasse, Sylvie Lindeperg e Carlo Ginzburg, Machado detém-se nos pormenores das imagens, analisa seus detalhes para cruzá-los a documentos produzidos pela repressão, entrevistas e testemunhos daqueles que viveram o período. Ela traça o caminho das imagens da sua tomada à sua retomada pelo cinema.

Nos detalhes das imagens de Escorel, Machado encontra uma forma de “tornar visível o invisível”:

Entre esses corpos espremidos, há um homem que chora. Ao lado do caixão, ele está com a cabeça debruçada sobre os braços quando, de repente, se vira em direção a câmera e faz um discurso. Um plano incomum na história do cinema, onde os discursos inflamados costumam ser filmados de baixo para cima, para revelar a grandeza dos homens que falam. Esse é um discurso que vem de baixo, um grito de raiva que eclode em meio ao choro. Dessa vez, a *plongée* de Escorel cumpre o papel

que geralmente lhe cabe, o que vemos é a imagem da opressão de um Estado e de um homem que resiste, e que do mundo dos mortos grita para ser ouvido pelos que estão acima. (MACHADO, 2016, p. 136)

Figura 10: *Frames de No intenso agora*



Fonte: *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017)

Quando a multidão aparece nas imagens de Palach, ela está controlada pelas autoridades ou anda em limites claramente delimitados. Muito diferente da multidão no Brasil, que mexe os braços e, apesar da mudez das imagens, certamente grita contra a opressão. Afinal, Edson Luís foi o primeiro estudante morto diretamente relacionado à ditadura militar. De um lado, um assassinato perpetrado por um regime ditatorial; do outro, um suicídio provocado por uma invasão militar em um país que se encontrava sob dominação Russa. Fora a perturbação psíquica provocada por regimes ditatoriais, pouca ou quase nenhuma outra semelhança aproxima as duas mortes. As lágrimas do lamento do dia anterior ao cortejo de Edson Luís transformam-se em queixa sobre a violência assassina, pois certamente houve lágrimas, o que uma rápida pesquisa na Wikipédia comprova ou um olhar atento como o de Patrícia Machado desvenda.

O que João Salles procurava nos registros de Avellar e Escorel era a imagem de Pietà chorando sobre seu filho, no entanto, essa imagem existe e pode ser facilmente encontrada na internet. O que seu ocultamento e mistificação no filme pode nos dizer? Mais do que desvendar esse mistério, o importante é perceber e ressaltar que a dor individual se transforma em agir da multidão, “as estases da emoção se transformam em êxtases da revolta” (RANCIÈRE, 2017, p. 64).

Figura 11: Fotografia do velório de Edson Luís



Fonte: Arquivo Nacional

O suicídio de Jack Palach é retomado também por Chris Marker em *O fundo do ar é vermelho*. O cineasta utiliza um depoimento que relaciona a morte do jovem não a um daqueles suicídios que se realiza enquanto solução pessoal, quando o sujeito não enxerga a saída para uma determinada situação. Diz a depoente:

O caso foi diferente, ele se matou pelos outros, não por ele mesmo. Ele mostrou uma coragem que nenhum de nós tem. O que ele fez foi realmente extraordinário porque agora nos sentimos culpados por não termos agido a tempo. Podíamos ter negociado com alguém, eu acho que todo este cortejo é o cortejo da culpa.

No final de *No intenso agora*, o tom da narração acentua a atmosfera melancólica que foi costurada, especialmente na segunda metade do filme. Contraposto ao início, à felicidade dos primeiros passos desajeitados de uma criança e a união promovida pelo amor do jovem casal da Tchecoslováquia, temos imagens de Mao Tsé-Tung envelhecendo ao longo de cinco ou seis décadas, acompanhadas por uma citação retirada do livro *I curse the river of the time*, do norueguês Per Petterson (2011). No romance, um militante maoísta perto da meia idade especula sobre a fotografia de Mao Tsé-Tung que tinha no quarto.

A citação retirada do livro de Petterson remete à inevitável passagem do tempo, capaz de “correr por debaixo da pele como minúsculos choques elétricos.” Como feito durante todo o filme, João Salles formula seu argumento por meio de outras vozes, textos e imagens. Existe uma bibliografia creditada na qual aparecem livros como *Mai 68 - une histoire du mouvement*, de Laurent Jofrin (1988), *La révolution culturelle de Mao*, de Alberto Moravia (1968), e *A revolta estudantil*, de Daniel Cohn-Bendit, J. Sauvageot, A. Geismar e J. P. Duteuil (1968). O último texto narrado no filme reflete sobre o desespero de perceber-se mudado pelo tempo. Surge uma tela preta que divide esse momento do que talvez possamos pensar como o epílogo do filme. Alguns segundos depois, surge a imagem do sorriso que tanto parece ter fascinado Salles, um fotograma retirado do filme de William Klein, *Noites longas e manhãs breves* (1978). A imagem é acompanhada pelo fado *Não quero rosas*

vermelhas, interpretado por Alice Maria (1998), cuja letra diz: “sou muito jovem para morrer e tenho rosas vermelhas em meu túmulo.” A partir dessa montagem entre imagem e música, como não pensar na morte que paira sob o filme como um segredo? Como não se lembrar da mãe do realizador, Elisa Salles, que se matou em 1988, aos 59 anos?

A análise acima evidencia a hipótese levantada na introdução, na qual supomos que Salles mantém traços ainda clássicos da narração neste que é seu último filme. Apesar da longa trajetória no cinema e da experimentação de diversos modos de criação documental, a postura sustentada por Salles frente às imagens de Escorel e de Avellar retém um certo ranço dos argumentos clássicos, os quais têm por característica construir uma interpretação fechada daquilo que se propõe investigar. As questões levantadas durante a comparação dos registros do cortejo fúnebre em Praga e no Rio de Janeiro carregam o filme para fora daquilo que o ensaio tem de mais potente, belo e essencial: o risco da tentativa, do inacabado, uma forma de buscar conhecimento a partir do encontro com o outro, com o espectador/leitor.

Para o professor da Universidade de São Paulo Francisco Teixeira (2015, p. 359), o ensaio investe em um ponto de vista encarnado naquele que propõe a reflexão, beirando o sonho e a loucura próprios do movimento do pensamento. O pesquisador salienta que o ensaio filia-se a uma:

visão subjetiva de fundo onírico, imaginativo, memorial, com forte tom de auto-reflexividade; que procede pela vida do impreciso, incerto, duvidoso, provisório, inconcluso, inacabado e fragmentário; (...) que se apropria e opera com diferentes meios e formas, compondo estilísticas eminentemente híbridas, abertas, avessas às construções sistemáticas, às unidades lógicas e às totalidades orgânicas.

A esta leveza do inacabado e daquilo que margeia o reino da desrazão Salles opõe uma leitura rígida dos acontecimentos, um argumento ensimesmado que o distancia até mesmo do texto escrito por sua mãe, no qual a contingência surge quase por acaso. Ao rememorar uma certa diferenciação entre os sujeitos, inscrita sorratamente no mundo sensível da sociedade chinesa, Elisa Salles entrega muito mais do que talvez desejou e expõe a fragilidade do seu própria relato.

Todas as crianças se vestem iguais, mas... nós, que ingenuamente pensávamos que tudo, num país de comunismo ortodoxo, seria uniformizado, passamos a reconhecer nuances sutis. Os uniformes de modelo militar são ligeiramente mais bem cortados e de tecidos levemente superiores, de acordo com o *status* dos que os envergam. As pessoas que conhecem a gama de qualidades e de cores não ignoram como todos se podem situar, com exatidão, na China. As cores dos carros, por exemplo, têm significação: o carro preto representa o mais alto padrão de funcionário; logo após, se não me falha a memória, vem o cinza. Não me lembro exatamente da hierarquia das cores, mas sei que há quatro padrões.

No trecho acima, apesar da ironia que a leva a identificar-se como ingênua, Elizinha mostra-se vacilante. Por não se lembrar exatamente da experiência vivida, ela ousa arriscar

uma cor, expondo o processo de fabulação que envolve a retomada de nossas memórias³¹. Esse sopro desconcertante ressalta o desejo de criar uma memória sobre algo que, de certo modo, escapava à percepção nacional daquele período.

Neste primeiro capítulo, traçamos a trajetória de Salles no cinema documental, de modo a ressaltar particularidades na forma como o diretor trabalhou a narração em seus filmes até este que, para nossa pesquisa, é o mais importante. Também exploramos o período histórico que o realizador retoma enquanto objeto de investigação, não tanto pelo que o acontecimento foi, pois entendemos que esta busca é, de certo modo, irrealizável, mas enfrentando uma bibliografia que se ateu às sinuosidades das práticas de rememoração do maio de 1968 francês. Por fim, investigamos algumas questões que surgiram a partir do enfrentamento com *No intenso agora*, estruturando nosso pensamento através dos dois sentimentos que modulam a estrutura do filme, que direcionaram a sua montagem: a alegria e a melancolia. A partir do que foi pensando até então, lançaremos nosso olhar na direção de algumas particularidades da história do cinema de arquivo, para que possamos desenvolver ferramentas teóricas para escavar outras camadas do filme de Salles.

³¹ Ao trabalhar o conceito de memória, o historiador Jacques Le Goff retoma a complexidade das concepções sobre o tema. Citando o neurologista Jean-Pierre Changeux, Le Goff (1990, p. 871) pontua que a atividade mnemônica do cérebro e do sistema nervoso passa por um constante processo de intervenção não só na ordenação dos vestígios do passado, daquilo que se tem consciência de ter vivido, como também implica em uma releitura desses vestígios.

CAPÍTULO 2 A VERTIGEM DO ARQUIVO

2.1 - O caso soviético e o flerte ensaístico

Hoje, no ano de 1923, você anda por uma rua de Chicago e eu posso obrigá-lo a cumprimentar o camarada Volodarski que caminha, em 1928, por uma rua de Petrogrado e não responde ao seu aceno. (...) Eu sou o cine-olho. Eu sou um construtor.
Vertov³²

Ao decidir realizar um filme majoritariamente a partir de arquivos, Salles dialoga com uma extensa vertente do cinema documental, cujos primeiros exemplos datam da escola soviética de montagem. A queda do regime czarista revelou a vertigem que se sobrepõe às histórias assimiladas sobre o passado coletivo, visto que, quando uma nova ideologia política entra em vigor, transforma as antigas e rígidas certezas sobre o passado em algo esponjoso e movediço, contingente. Ao operar de modo a revelar e esconder, atualizar e esquecer, o arquivo passa a responder às demandas do novo governo vigente, especialmente nos casos em que opera uma perigosa censura nos meios de comunicação. O revisionismo, movimento historiográfico que questiona as imagens e discursos sobre o passado, reinterpreta os rastros históricos à luz das novas convicções políticas e sociais do presente, o que acrescenta outras camadas aos materiais historiográficos e, quando analisado, esclarece o estado de coisas do momento da revisão. Delinearemos alguns destes primeiros gestos de montagem do cinema de arquivo soviético para entender quais são os diálogos que Salles, no filme *No intenso agora*, estabelece com tais movimentos.

A efervescência da vanguarda artística na União Soviética refletia o projeto socialista e sua busca por criar um sujeito novo, aquele que estaria em consonância com o novo mundo que nascia com a revolução, processo que exigia a reconfiguração perceptiva desse sujeito. O historiador da arte Giulio Argan (2013, p. 324) chamou a atenção para o fato de entre todas as correntes de vanguarda movimentadas por desejos revolucionários, a desenvolvida na URSS, nos primeiros trinta anos do século passado, ter sido a única a inserir-se “numa realidade revolucionária concreta, e a colocar explicitamente a função social da arte como uma questão política.”³³. De acordo com a revolução social e política em andamento naquela época,

³² apud XAVIER (1982, p. 255)

³³ O significado de vanguarda é literalmente “guarda avançada” ou parte frontal de um exército. Foi usado para definir a primeira linha de um exército em ordem de marcha ou de batalha, designando o primeiro grupo a chegar ao combate, os primeiros a ver e experimentar os horrores da guerra anunciada. A expressão ganha o campo artístico com o filósofo e economista francês Henri de Saint Simon (1825), um dos fundadores do socialismo moderno, além de teórico do socialismo utópico. Para ele, a função da vanguarda era atribuída ao

A arte, que não mais pode ser *representativa*, pois não há mais valores institucionalizados para representar, será *informativa*, visualizará instante por instante a história em ação, estabelecerá um circuito de *comunicação* intencional entre os membros da comunidade. (ARGAN, 2013, p. 329)

As teorias da montagem surgem neste contexto, no qual o cinema não é considerado apenas como fonte de entretenimento, mas um meio para ensinar a ver o novo mundo que se abria pós-revolução e propagar o pensamento político desenvolvido pelo Partido Comunista. Jacques Rancière (2013, p. 167) lembra ser apenas no soviétismo que o cinema como arte tornou-se “metáfora ou o símbolo de uma ideia do século e de uma ideia da história”, o que está intimamente relacionado ao pensamento sobre a montagem e seus desdobramentos para questões relacionadas à imagem e à história. Ao encarnar politicamente o cinema em sua busca pela reestruturação da percepção dos sujeitos, a União Soviética levou alguns de seus cineastas a voltarem-se para a produção de filmes que se opunham de algum modo ao registro ficcional, entre os quais Dziga Vertov.

Em sua cinematografia, Vertov relacionou-se com dois meios de expressão distintos que mantinham uma expressiva porosidade entre si: as atualidades, entendidas como montagem e organização de tomadas de acontecimentos filmados por algum cinegrafista, e o documental, referente à montagem de imagens cujo registro foi por ele controlado³⁴. O pesquisador espanhol Antonio Weinrichter (2008, p. 43) observou que para além das questões rítmicas de seus filmes, Vertov foi um forte defensor do papel criador da montagem, o que nos interessa particularmente. Contudo, ele não estava sozinho no quadro soviético, o que comprova a tradição da montagem intelectual, inaugurada por Sergei Eisenstein, com o intuito de conceber os agenciamentos da montagem à semelhança do pensamento³⁵. O objetivo era fazer do choque de imagens a expressão do próprio processo intelectual, portanto sua teoria entendia que a essência da montagem era o choque, a colisão de elementos díspares, de modo a criar algo na mente do espectador que não estava separadamente em

artista que estava engajado na construção de um estado ideal, a dita nova era do ouro, que era o futuro. Desde então, o conceito esteve amarrado à ideia de progresso na civilização industrial e tecnológica. No cerne do argumento de Simon estava a ideia de que arte, ciência e indústria constituiriam as três pontas do triângulo que garantiria o progresso do emergente mundo burguês, tecnológico e industrial.

³⁴ Alguns conceitos criados por Vertov durante sua trajetória, como o cinema-verdade, *kino-pravda*, o cinema-olho, *kino-glaz*, e a famosa expressão “a vida captada de improviso” (XAVIER, 1983) serão retomados nos anos 1960 pelo cinema-verdade, na França, e o cinema direto, nos Estados Unidos.

³⁵ Sergei Eisenstein desenvolveu uma importante teoria da montagem que se desdobra em cinco tipos complementares: a intelectual, citada no texto; a montagem métrica, cujo critério fundamental é a extensão absoluta dos planos; a montagem rítmica, para a qual o conteúdo do plano tem forte peso de consideração para se chegar a uma ritmicidade dos planos; a montagem tonal, baseada em um som emocional do fragmento filmico, geralmente atendo-se a graus variados de sombra e luminosidade dos planos, à suavidade do foco ou seus graus variados de agudeza; e a montagem atonal, que eleva a impressão de um colorido melodicamente emocional.

nenhum dos planos utilizados. Para Eisenstein (1988, p. 163), a “montagem não é uma ideia composta de planos sucessivos, mas uma ideia que *deriva* da colisão entre planos que são independentes um do outro”.

Por outro lado, a teoria proposta por Vertov reduz a câmera ao olho humano, à imperfeição de um sistema físico que não pode ser aperfeiçoado, diferente das máquinas que compunham o cenário das grandes cidades daquele início de século. Doravante, o principal papel do cinema seria a “cine-sensação” possibilitada pelo “cine-olho”, o qual capta impressões de modo totalmente diferente do olho humano, costurando as imagens através de seus intervalos e lacunas, logo, a montagem, para o cineasta, habita entre os planos. Logo, o registro teria uma importância quase secundária, sendo a montagem o que possibilitaria a cine-sensação. Na citação com que abrimos este subcapítulo, Vertov evoca o elo construtivo e criativo da montagem, que associamos à sua experiência com imagens registradas por outros cinegrafistas. Diariamente, equipes patrocinadas pelo estado registravam fatos pelo país afora e enviavam rolos de filme para os centros de montagem, onde eles eram organizados de modo a informar a população sobre os principais acontecimentos: eram os cinejornais.

Em 1922, junto com seu irmão, Mikhail Kaufman, e Elizaveta Svilova, que seria sua esposa no ano seguinte, Vertov começa a editar uma série de noticiários que marcaram a história do cinema, o *Cine-Pravda*³⁶. O trecho abaixo retirado do *Cine-Pravda 1* (Vertov, 1922) revela nuances do estilo retórico da equipe³⁷. São três cartelas acompanhadas por três sequências de imagens que apresentam traços de uma sutil – mas importante – diferença na abordagem das imagens documentais.

Figura 12: *Frames de Cine-Pravda 1*

³⁶ Como tratava-se de um jornal institucional do governo, é importante ressaltá-lo como modulado pela vontade do Estado Soviético, embora o caso soviético não seja uma exceção. Assim como Bill Nichols, Weinrichter afirma que o florescimento internacional do documentário está intimamente relacionado ao patrocínio de instituições estatais, o que implicava no controle da produção e também nos temas destes filmes. (WEINRICHTER, 2009, p. 54-55).

³⁷ Este também foi o ano de lançamento de *Nanook* (Robert Flaherty, 1922), filme que assinala um diferente caminho formal de construção documental assentado na continuação espaço temporal dos planos. Ao montar imagens feitas em momentos e lugares diferentes para construir seu argumento, Vertov se opõe esteticamente às construções documentais clássicas americanas.

Cartela: Salve as crianças famintas



Cartela: A remoção das riquezas da Igreja



Cartela: Cada pérola salva uma criança



Fonte: *Cine-Pravda 1* (Vertov, 1922)

Em seu livro sobre Vertov, o pesquisador Jeremy Hicks (2007, p. 8-9) argumenta que as imagens escolhidas pelo cineasta podem ou não estar relacionadas entre si. As crianças sendo alimentadas não necessariamente são as crianças famintas, assim como o confisco dos bens da Igreja pode não ter fundado a cozinha que alimenta as crianças. Apesar da câmera ter registrado os três acontecimentos, a montagem é o que cria o elo causal entre as situações. A reflexão sobre a montagem construtivista elaborada por Hicks ressalta que, para os Bolcheviques, o jornalismo era considerado a principal forma de processar e distribuir informação, sendo o exemplo que serviu para inspirar criativamente as mídias de comunicação que surgiam, como o cinema, a fotografia e o pôster. Entretanto, em contraste com a concepção liberal que prevaleceu no Ocidente, eles não mistificaram seu jornalismo pelo prisma da objetividade e independência da informação, ou mesmo prezavam pela

liberdade de expressão. Afinal, não havia competição entre diferentes ideologias³⁸. Na sequência analisada acima, Vertov apresenta um problema e o resolve pela montagem de planos desconexos, provocando o efeito Kuleshov, efeito de edição fílmica que leva o espectador a extrair significado a partir da interação entre dois fotogramas.

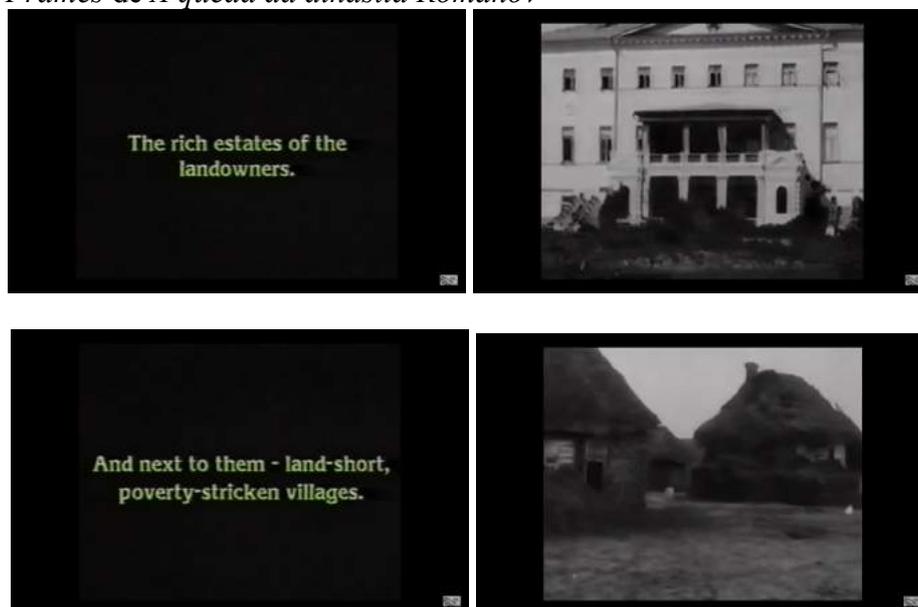
No entanto, apesar de seu trabalho com materiais de arquivo, é a obra da cineasta Esfir Shub que inicia o gênero conhecido como cinema de compilação, ao qual o filme de Salles está de certo modo relacionado. Em 1922, Shub aprimorou suas habilidades como montadora no Goskino Montage Bureau, principal empresa estatal de cinema na URSS, onde desenvolveu estratégias para excluir porções politicamente incorretas – segundo o pensamento soviético – de filmes estrangeiros, no intuito de torná-los adequados ao público local. Ao reeditar e legendar filmes como *Dr. Mabuse* (Fritz Lang, 1922) e *Carmen às Avessas* (Charlie Chaplin, 1915) para distribuição na União Soviética, a cineasta desenvolveu uma concepção de filmes documentais que mesclava o conceito de montagem e o de arquivo. Ao ser comissionada para produzir um filme que louvasse o aniversário de dez anos da Revolução de Outubro, Shub realiza *A Queda da Dinastia Romanov* (Esfir Shub, 1927), filme que surge de uma intensa pesquisa e combina um grande acervo de imagens heterogêneas: noticiários antigos, filmes amadores, imagens registradas por cinematógrafos oficiais da família imperial e *footage* da guerra.

Montados em uma nova estrutura, as imagens familiares da família real são tratadas muitas vezes ironicamente. Os registros que antes serviram como propagandas do czar ou para serem apreciados por seu círculo íntimo de amigos e conhecidos surgem ressignificados e atualizados pela luz da ideologia vigente. Era preciso construir uma nova forma de olhar para aquelas imagens, uma certa pedagogia das imagens atrelada a uma nova maneira de trabalhar conceitos e torná-los acessíveis às consciências. Muitos dos filmes compilados por Schub eram registros contra a Revolução que despontavam na trama fílmica desviados de suas intenções originais, justapostos a outros registros, de modo a contrastar diferentes aspectos da vida pré-revolução. A montagem sublinha a diferença de classe entre poderosos e

³⁸ Hicks afirma que Vertov entrelaça o jornalismo a uma certa poeticidade proporcionada por uma montagem independente do tempo e do espaço, criando uma sequência coerente com elementos dispersos em sua origem. A partir da capacidade de registro do cinema, o realizador libera sua criatividade, persuasão e potencial analítico. O pesquisador afirma ainda que os intertítulos, especialmente para o *Cine-Pravda*, foram cuidadosamente desenhados para aumentar seu impacto no espectador. Fontes construtivistas produzidas por artistas como Alexander Rodchenko eram escolhidas para enfatizar palavras através de tamanhos variados. Buscava-se a melhor maneira de comunicar ideias, de modo a influenciar o maior número de espectadores possível (HICKS, 2007, p. 10).

oprimidos ao relacionar, por exemplo, o abismo social existente entre os latifundiários e os vilarejos pobres, como na imagem abaixo³⁹.

Figura 13: *Frames de A queda da dinastia Romanov*



Fonte: *A queda da dinastia Romanov* (Esfir Shub, 1927)

Como os fotogramas acima demonstram, ao relacionar as imagens ao texto de modo ilustrativo, Esfir Shub inaugura o que depois tornou-se um clássico método de montagem de arquivos; as imagens tornam visível o que os textos introduzem nas cartelas. Por isso mesmo, a cineasta criou polêmica nas páginas da revista *LEF* – Frente de Esquerda das Artes –, como ressaltou Weinrichter (2009, p. 45-46), nas quais artistas e intelectuais passaram a discutir quais seriam as diferenças entre documental e noticiário, em um momento no qual a noção de documentário ainda não estava formulada. De certa maneira, segundo Weinrichter (2009), houve uma ruptura com a fase vertoviana e seu desprezo pelo cinema teatral, visto como mais subjetivo e formalista, e o início de outra, guiada pelo método histórico de compilação desenvolvido por Shub. Além disso, para os críticos da época, a montagem métrica de Eisenstein distorcia a realidade material, sendo incompreensível para as massas, enquanto o trabalho da cineasta era visto como restaurador de uma certa autenticidade do documento fílmico, particularmente por utilizar tomadas mais longas, o que conectava melhor o discurso tecido pelo filme com os espectadores. Enquanto propaganda, o cinema precisava ser claro, objetivo e fácil.

³⁹ O filme de Shub é a primeira parte de uma trilogia produzida por ela para comemorar a ascensão do Partido Bolchevique ao poder. Em sua tese de doutoramento, Adriana Cursino (2013) discorre sobre os traços da metodologia criada pela cineasta para lidar com os arquivos que compilava para o filme. Ela duplicava os negativos que queria usar, evitando assim cortar as películas originais, ao mesmo tempo em que realizou um profundo levantamento arquivístico, chegando a recuperar fragmentos de películas consideradas perdidas.

A pesquisadora Isabel Castro (2015) afirma que, desde então, a criação de filmes a partir de arquivos continuou presente na história do cinema, seguindo, sobretudo, dois caminhos: o cinema documentário ensaístico e o cinema chamado de experimental ou de vanguarda, polos que se confundem, mas são frequentemente estudados separadamente. O primeiro, mais ligado a uma tradição europeia e o segundo a uma herança estadunidense. Semelhante a Shub, Salles recupera arquivos heterogêneos de diferentes fontes e acervos para estruturar *No intenso agora*. No entanto, a montagem difere substancialmente daquela realizada pela cineasta soviética e também por Vertov, no exemplo trabalhado acima.

Em Salles, assim como em Vertov, as imagens não estão mais à mercê da relação entre um antes e um depois, mesmo sendo muitas delas montadas de modo a seguir uma suposta linearidade dos acontecimentos do maio francês. Em *No intenso agora*, a montagem é definida como horizontal, pois os planos são articulados em relação ao texto narrado pelo diretor. Quando Bazin define *Cartas da Sibéria* (Chris Marker, 1958) como “um ensaio sobre a realidade da Sibéria, tanto no passado quando no presente, na forma de uma reportagem fílmica”, ele identifica na estratégia de Marker uma nova maneira de montar o material fílmico, na qual a imagem não desempenha mais o papel principal; o diretor inaugura o que Bazin chama de “montagem horizontal”, em que a imagem, no lugar de jogar com o sentido de duração e com a necessidade de se referir à tomada anterior e à próxima, alude ao que é dito, ou seja, o texto passa a definir a maneira de montar as imagens⁴⁰. (BAZIN apud ALTER e CORRIGAN, 2015, p. 103) Apesar dessa estratégia estar aberta a ser modelada por uma voz onisciente, característica do documentário clássico – como vimos anteriormente –, notamos tanto no trabalho de Marker quanto neste filme de Salles uma abertura e uma certa flexibilidade do texto e das interpretações. Por mais que em Salles este gesto narrativo não seja onipresente, é importante ressaltar que ele está presente no filme em alguns momentos. São verdadeiros respiros.

Figura 14: *Frames de No intenso agora*



Fonte: *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017)

⁴⁰ A estratégia “do ouvido ao olho”, da narração às imagens, como diz Bazin, é levada a um tensionamento extremo que implode o próprio conceito de montagem com o filme *Blue* (Derek Jarman, 1993). Em seu último filme, o realizador americano articula um profundo e melancólico ensaio junto a uma contínua tela saturada de azul que, de certa maneira, nos remete às inquietações de Yves Klein com o poder de transcendência e afecção da cor azul.

Os arquivos utilizados em *No intenso agora* estão estreitamente relacionados ao texto narrado por João Salles. Acompanhando os frames acima, a voz *over* de Salles diz “(...) minha mãe é aberta à beleza do mundo. Maio em Paris (...)”. Separados por uma tela preta, os dois mundos são unidos pela voz de Salles, pelo texto narrado. A imagem registrada em Paris, o garoto que lança uma pedra, de modo algum refere-se àquela realizada na China, sendo o tom da narração que cria o elo entre elas. Desse modo, vários são os momentos durante o filme que Salles salta pelos planos como um viajante que sobrevoa diversos tempos e países. A montagem possibilita tanto saltar através de tempos e espaços diferentes quanto unir imagens que foram criadas para serem vistas separadamente⁴¹.

Ao escrever o primeiro livro inglês sobre o filme ensaio, a pesquisadora Laura Rascaroli pontua que o ensaio cinematográfico enquanto categoria necessita ser melhor teorizado, visto que filmes diametralmente opostos são identificados como ensaísticos. Ela traça o surgimento do cinema ensaio tanto na teoria quanto na prática para examinar as definições existentes e, assim, dar forma a uma teoria mais clara sobre essa vertente cinematográfica. Seguindo seu argumento, fundamental para que um filme seja considerado ensaístico é a opção por um enunciador que fala diretamente ao espectador, na tentativa por estabelecer um diálogo onde:

O “eu” do filme ensaio sempre implica clara e fortemente um “você” - e, para mim, esse é um aspecto central da profunda estrutura da forma ensaística. (...) O filme ensaio constrói essa posição espectral adotando uma estrutura retórica: em vez de responder a todas as questões levantadas e apresentar um argumento completo, "fechado", a retórica ensaística abre problemas e interroga o espectador; no lugar de guiá-lo por respostas emocionais e intelectual, o ensaio pede que ele se envolva individualmente com o filme e reflita sobre o mesmo assunto que o autor está refletindo. Essa estrutura é responsável pela "abertura" do filme ensaio. (RASCAROLI, 2009, p. 34)

Ao se posicionar não como criador das imagens, mas como espectador privilegiado e decodificador das imagens que o mundo produz, Salles parece um tanto distanciado, reflexivo e duro em suas análises. A busca pela desmistificação dos acontecimentos que envolveram o Maio de 1968 na França é traduzida por uma voz *over* que mantém o timbre claro, com ritmo irregular; uma voz melodicamente plana, monocórdia e monótona, emocionalmente

⁴¹ O surgimento do som introduziu novos elementos para o emergente paradigma documental. Por um lado, o som evocava um novo conceito técnico de *realismo* que pressupõe que as imagens devem vir acompanhadas por sons *diegéticos*, o que, de certa forma, assujeita a imagem ao discurso verbal. Apesar disso, Weinrichter argumenta que o reflexo na transformação dos códigos de montagem do filme documental não foi tão negativa como pareceu quando a técnica sonora surgiu. Com a introdução do som, a junção de um conjunto de fragmentos, como em uma *collage* modernista, passou a buscar montagens mais compatíveis com os princípios do *realismo*. A montagem passou então a cumprir uma função retórica que ampliava as possibilidades expressivas, podendo incluir passagens rítmicas ou associativas e servir mais a uma continuidade do espaço-tempo fílmico, por vezes favorece justaposições inesperadas (WEINRICHTER, p. 53).

desanimada mesmo quando fala sobre a intensa felicidade vivida por sua mãe. Como quando diz que durante o mês de maio em Paris, “cada segundo ganhou a espessura da eternidade”, e acrescenta: “torço para que minha mãe tenha experimentado um pouco disso. Acho que na China ela chegou perto.” Apesar do texto narrado fabular sobre um estado de maravilhamento que faz com que os instantes tenham a espessura do eterno, a entonação da voz *over* não demonstra empatia com o que narra. É a voz de quem sabe o final da história.

De acordo com a premissa de Rascaroli, *No intenso agora* pode ser pensado como um ensaio ou Salles escolhe a abordagem ensaística para, na verdade, mistificar uma análise fechada sobre os acontecimentos que aborda? Talvez as duas coisas. O realizador expõe sua subjetividade e, em alguns momentos, mostra uma legítima entrega às inquietações que o atravessam, especialmente em relação à misteriosa história de sua mãe. Em todo caso, e aqui retomamos nossa hipótese, os eventos de maio parecem ser um problema resolvido para o realizador. Apesar do tom não ser mais o da narração que um dia usou em seu primeiro filme, *China: O Império do Centro*, a voz *over* parece sustentar o ranço de uma autoridade onisciente cuja estratégia capciosa dialoga com a fratura aberta no filme pela criação de uma atmosfera subjetiva e pessoal. O diretor tenta se inserir na tradição ensaística, influenciado especialmente pelos trabalhos de Chris Marker e Harun Farocki, sem o conseguir totalmente. Diferentemente da tentativa que define o modo ensaístico, tanto na literatura quanto no cinema, Salles apresenta os temas que atravessam seu filme sem abertura para a contingência.

2.2 Um arquivo, dois olhares: *Primeiro de maio em Saint-Nazaire*, Salles e Marker

Como dito na introdução, *No intenso agora* coloca-se entre uma memória subjetiva, projetada acima de tudo através das imagens produzidas em uma viagem realizada pela mãe do diretor, Elisa Moreira Salles, e a macro-história, os eventos que gravitam em torno de maio de 1968, deslizando sua narrativa entre uma e outra. Apesar de Salles retomar importantes filmes realizados antes, durante e depois de 1968⁴², um imenso material foi

⁴²Além dos filmes já citados, eis outros filmes compilados por João Salles foram utilizados trechos de: *Avec le sang des autres*, de Bruno Muel (1974), *CA13*, *Comité d'action du treizième*, de Renan Polles (1968), *Ce n'est qu'un début*, de Michel Andrieu (1968), *Citroen-Nanterre*, de Guy Devart e Edouard Hayem (1968), *Cléon*, de Alain Laguarda (1968), *La reprise du travail aux usines wonder*, de Jacques Willemont (1968), *Le fond de l'air est rouge*, de Chris Marker (1977), *Le joli mois de mai*, de Jean Denis Bonan (1968), *Les deux marseillaises*, de Jean-Louis Comolli e André S. Labarthe (1968), *Le premier mai à Saint-Nazaire*, Marcel Trillat e Hubert Knapp (1967), *May days (grands soirs et petits matins)*, William Klein, (1978), *Mourir à trente ans*, Romain Goupil (1982), *Oser Lutter, oser vaincre, flins 68*, de Jean Pierre Thorn, *Sochaux, 11 juin 1968*, Bruno Muel e Grupo Medvedkine de Sochaux (1970) e Saída da Fábrica, Loui Lumière (1896).

cortado. Em entrevista concedida para essa dissertação, a montadora Laís Lifschitz afirmou que “até o último mês de montagem tinha material chegando. Não teve um momento em que paramos e dissemos ‘isso é o que a gente tem’.” (LIFSCHITZ, apêndice). Vale ressaltar a importância do pesquisador Antônio Venâncio no rastreamento dos materiais utilizados, com quem Salles trabalha desde a série *Futebol* (1997), dirigida para o canal de televisão GNT. Em meio a tantos materiais heterogêneos e à possibilidade de inúmeras aproximações com o passado, ressaltamos o impacto do filme de Salles na articulação de uma memória coletiva e social dos eventos que marcaram o ano de 1968 com uma maior carga simbólica, visto que o filme fora lançado às vésperas das comemorações de cinquenta anos do evento.

A imagem que transporta o espectador para a França é um plano do filme *Primeiro de maio em Saint-Nazaire*, realizado durante a greve dos estaleiros na cidade que dá nome à obra. O filme aborda as experiências de luta e solidariedade dos grevistas durante os 62 dias de paralisação, o que o tornou “subversivo” e ocasionou sua censura na França. Analisaremos comparativamente a retomada do filme realizada por Salles e por Chris Marker, em *O fundo do ar é vermelho*, de modo a tensionar a montagem dos dois realizadores. Embora Salles reivindique uma filiação a Marker, existem diferenças entre os dois. Ele é impositivo em relação ao sentido de várias imagens, como observamos anteriormente com a interpretação do realizador acerca das imagens de Escorel e Avellar.

Figura 14: *Frames de No intenso agora*



Fonte: *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017)

Ao retomar o filme de Marcel Trillat e Hubert Knapp, Salles utiliza dois planos que, ao todo, têm um minuto e cinquenta e dois segundos de duração. Começa com o plano aberto de uma passeata que comemora o dia dos trabalhadores, onde vemos uma faixa com siglas de organizações que apoiaram o movimento grevista em Saint-Nazaire (C.G.T., C.F.D.T., F.E.N. e C.G.T.F.O.) e os dizeres: “1er MAI 1967”. O diretor monta essas imagens com o áudio que foi a elas sincronizado originalmente, no qual ouvimos os grevistas entoarem “A Internacional”. O realizador permite o plano fluir sem corte, de modo que assistimos também às imagens realizadas pelo cinegrafista entre os manifestantes, como mostram os *frames* acima. Nesse momento, salta na imagem alguns rostos no meio da multidão, jovens que

caminham e sorriem para a câmera, reação que pode ser lida superficialmente como típica daquele que se descobre sendo filmado.

Mesmo que tenha sido a câmera que provocou os sorrisos, nos interessa aqui interrogar a escolha por manter o plano até capturar esse momento. Por quê João Salles não cortou antes, como veremos ter sido a decisão de Chris Marker? Acreditamos que essa escolha de montagem reflete o interesse particular de João Salles por imagens que transmitem uma certa ideia de alegria. A voz do diretor acompanha o plano com o seguinte texto: “Minha mãe guardou imagens da China onde foi como turista, da França onde morávamos não tenho imagem nenhuma. Esse plano é de *Primeiro de maio em Saint-Nazaire*, um filme de 1967 sobre a greve nos estaleiros da cidade. Quem fala é um líder operário.” Depois da apresentação, surge uma rápida tela preta a separar o plano da passeata deste outro, um plano fechado onde o “líder operário” fala diretamente para a câmera. Notamos que interessa particularmente para Salles o trecho final do depoimento, no qual a memória surge atrelada a momentos disruptivos, especiais ou intensos, enquanto as situações cotidianas estariam relegadas ao esquecimento. O entrevistado diz que “aqueles dois meses de 1967 marcariam suas vidas [a dos grevistas], deixariam memórias, enquanto que 1966 ou 1965, com sua rotina diária e nada mais, nada [teriam] a recordar.”. Percebemos neste momento do filme que Salles usa o argumento para relacionar as imagens e os sons, tal como em um documentário clássico. Ele, em absoluto, explora outras camadas da imagem, extraindo da fala do entrevistado apenas o que o interessava, o que servia ao argumento que de certa forma precedia o embate com aqueles arquivos.

Como dito anteriormente, Chris Marker retoma trechos do mesmo filme em seu célebre *O fundo do ar é vermelho*. Diferentemente de Salles, o cineasta francês não restringe sua abordagem aos eventos do ano de 1967-68, apresentando um espectro maior de situações e debates que atçaram a modernização política na França e no mundo, abarcando em seu filme situações que vão do início da década de 1960 até a derrocada dos movimentos de esquerda da época, nos anos 1970. O notável livro sobre Marker escrito pela fotógrafa Catherine Lupton (2008) estabelece um importante laço entre a memória histórica e o cinema. A partir d’*O fundo do ar é vermelho*, ela diz que:

Marker explicitamente lança seu filme contra o que identificou como uma amnésia histórica que rondava o período [abordado], promovida pelo tratamento que a televisão dava aos eventos, onde “uma situação é varrida por outras, ideias vivas são substituídas por fatos frios e tudo finalmente desce ao esquecimento coletivo.”⁴³ (LUPTON, 2008, p. 138)

⁴³ Todas as citações com original em língua estrangeira presentes neste trabalho foram traduzidas para o português pelos autores.

Em sua luta contra o desvairado esquecimento de momentos vividos por ele com tamanha intensidade, Marker parte de uma impressionante coleção de imagens de arquivo que Lupton salienta ser, em grande parte, materiais rejeitados de outros filmes. De certo modo, o realizador desejava montar imagens que soçobraram da historiografia realizada até então. Lupton diz ainda que mesmo quando Marker utiliza imagens familiares de arquivos audiovisuais, estas são submetidas a um contínuo processo de recontextualização e reinterpretação através da montagem e do comentário em voz *over*. De fato, a ressignificação é uma característica intrínseca ao cinema de arquivo desde seus primórdios, como vimos com o trabalho de Shub. Quando desviada de seu local original, seja ele um filme, uma reportagem televisiva ou um impresso, e sincronizada a uma banda sonora que pode ou não estar atrelada a uma narração, a imagem ganha novas camadas de significação, possibilitando outras leituras e interpretações através dela⁴⁴.

Diferentemente de Salles, o primeiro plano do filme de Trillat e Knapp retomado por Marker é um discurso do sindicalista Georges Frischmann, cujo rosto aparece apenas no final e ápice de sua fala. O que as imagens exibem até então são os olhares atentos dos grevistas e simpatizantes da causa para um extracampo, onde imaginamos estar Frischmann, quase como hipnotizados pelo feitiço de suas palavras e a esperança de uma vida melhor. Uma atmosfera de urgência e seriedade pode ser entrevista entre os planos. Frischmann proclama a necessidade de união para os confrontos futuros, “pois a luta será longa e dura”, e enfatiza a necessidade de fortalecer os sindicatos porque “não há classe operária forte sem sindicatos fortes”, ao que conclui: “a força dos sindicatos precisa ser maior que a força da coalizão do governo e dos patrões”. Depois dos aplausos calorosos da multidão que assiste o discurso, em corte seco Marker leva o espectador para uma entrevista realizada com um dos grevistas, na qual surge novamente a vinculação da união como importante afeto na luta contra o desamparo a que foram lançados os grevistas. O entrevistado fala sobre a ajuda dada pelos

⁴⁴ Um clássico exemplo do quanto as imagens de arquivo podem dizer tudo e o seu contrário está em outro filme de Marker, *Cartas da Sibéria*. Nele, o diretor coloca o espectador frente a três sequências de imagens idênticas, mas guiadas por narrativas diferentes e trilha sonora distintas: a primeira tece elogios ao comunismo, a segunda apresenta, a partir das mesmas imagens, o quão dura e pobre é a vida na Sibéria, enquanto na terceira repetição, o narrador procura ser objetivo e narrar o que as imagens mostram. O diretor abre para o espectador o próprio processo de montagem de arquivos, enquanto joga de modo perspicaz a necessidade de estarmos atentos para o que a imagens nos dizem porque mesmo a pretensa objetividade - típica do jornalismo - apenas esconde a intervenção feita por alguém. Portanto, é possível utilizar uma mesma imagem, um mesmo plano de várias maneiras pois ele guarda diferentes pontos de vista possíveis. O diretor desnuda a fragilidade da imagem e coloca em primeiro plano a importância do deciframento de suas camadas discursivas e imagéticas, de modo a ressaltar que a imparcialidade pode ser, por vezes, uma ilusão.

pescadores locais, que os alimentaram com seus peixes e que viveram a greve como se estivessem em uma guerra, na qual precisavam enfileirar-se para receber doações de comida. Em seguida, sempre mantendo o corte seco entre os planos, surge a imagem da passeata que falamos acima, também utilizada por Salles.

Figura 15: *Frames de O fundo do ar é vermelho*



Fonte: *O fundo do ar é vermelho* (Chris Marker, 1977)

Acompanhando as imagens da manifestação está a voz *over* de um entrevistado não identificado por Marker, ele diz que “[a greve] Foi difícil, pois de certa forma tivemos de... como disse um amigo de 60 anos: ‘faz dois meses que me sinto vivo.’” Temos então outro corte seco que leva ao já conhecido plano fechado do filme de Salles. O “líder operário” é identificado por um texto gravado na imagem: ele é Lescure, delegado da Confederação Geral do Trabalho. Embora o trecho utilizado por Marker seja menor do que aquele que figura no filme de Salles, o realizador carioca retoma toda a fala sustentada também por Marker. “Gente que há pouco tempo mal parava uma hora fez dois meses de greve. Eles perceberam que muita coisa que consideravam indispensável não era finalmente tão importante assim. Que essas coisas não eram tão indispensáveis e que o essencial era a sua dignidade como homens.” Marker utiliza ainda um último plano no qual outro entrevistado fala que o verão de 1967 será lembrado por muito tempo.

Os planos retomados pelo cineasta francês têm ao todo dois minutos e sete segundos, sendo assim um pouco menor que o tempo total dos fragmentos escolhidos por João Salles. No entanto, por conter mais informações, fica a sensação de ter sido um tempo maior aquele das imagens de Marker. No filme de Salles, as imagens primeiro evocam um certo encantamento pelo fato de terem uma qualidade plástica encantadora. Se colocamos lado-a-lado a cópia do filme de Marker que tivemos acesso, com imagens esverdeadas, apesar do original ser preto e branco, com a bela digitalização da película feita pela equipe de Salles, salta uma certa captura do olhar que as imagens de *No intenso agora* provocam, diferentemente daquelas outras. O que pode ser justificado pelo prazer nostálgico de ver tão nitidamente pequenas marcações provocadas pelo tempo e a conservação da película, de modo que o espectador tem a possibilidade de se permitir mergulhar em seus tons de cinza.

Elas deixam entrever com esmagadora nitidez uma aparente alegria no rosto dos manifestantes, o que injeta leveza ao acontecimento. Essa escolha nos parece particularmente interessante porque sintetiza o argumento de Salles, através da felicidade no rosto dos jovens e da entrevista, que ressalta a forte inscrição na memória de instantes vividos com intensidade, diferente dos momentos cotidianos e monótonos, que são esquecidos mais facilmente com a passagem do tempo.

A comparação entre os trechos retomados por Marker e aqueles escolhidos por Salles nos permite afirmar que, de um lado, temos um diretor que respeita de certo modo o material original e, do outro, um cineasta que extrai dele o que é útil para o seu argumento. O que interessa ao realizador carioca, pelo menos a princípio, não é ressaltar a importância do movimento sindical ou frisar a necessidade de união que uma luta como aquela evocava. Também não lhe parece importante explorar os aspectos desumanos que envolvem os confrontos entre as classes, o que se mostra evidente na escolha de Marker pelo depoimento que compara o período da greve com a própria guerra. Nesse momento, Salles dá menos atenção à polifonia dos discursos e decide manter apenas uma entrevista, ao contrário de Marker, que seleciona cinco falas distintas. Diferentemente dos semblantes sérios que preenchem os primeiros quadros escolhidos por Marker, o filme de Salles dá lugar a imagens que transmitem a sensação de alegria, o que é uma inflexão interessante que ricocheteia o argumento que norteia o filme: o da intensidade com que vivemos certas situações e o consequente estado de desamparo ao qual somos lançados quando esses momentos se esvaem. Esse é o argumento que cria consistência entre os diversos registros compilados por Salles durante o filme.

2.3 A urgência da tomada: Salles e Farocki

Dezenas de milhares de pessoas saíram às ruas, como se já não tivessem nada a perder.

O número estimado de vítimas aumentava dia após dia.

Videogramas de uma revolução - Harun Farocki, Andrei Ujica, 1992

A morte de três realizadores assombrou a montagem do filme de João Salles: Chris Marker, Harun Farocki e Eduardo Coutinho, esse a quem o filme é dedicado. Um assombro por nós interpretado não com seu sentido corriqueiro, de causar espanto ou aterrorizar, mas através da ideia de maravilhamento, daquilo que provoca admiração e também pelo sentido de estar à sombra de algo. Para nós, Salles está assombrado pelas estratégias elaboradas por esses realizadores, o que motivou, anteriormente, voltarmos a alguns procedimentos de

montagem de Chris Marker, através dos quais particularidades de *No intenso agora* foram ressaltadas⁴⁵. Um segundo fantasma será conjurado agora, o de Harun Farocki, especialmente através do filme *Videogramas de uma revolução* (1992), no intuito de tensionar certas escolhas de Salles ao montar, na segunda parte de seu filme, quatro rolos de películas realizadas por cinegrafistas amadores em Praga, durante a invasão militar que ocorreu em 1968.

O primeiro filme que aborda a invasão de Praga é chamado *Rolo 25*, devido ao fato de ser essa a única informação contida na ficha técnica junto a lata que guardava a película, logo, o autor das imagens não é identificado. O plano inicial registra um jornal datado de 21 de agosto, dia em que aconteceu a invasão militar. João Salles traduz as letras enquadrada pelo cineasta amador: “Não estamos de acordo com a ocupação de nosso país, PROTESTAMOS”. A notícia refere-se à ocupação da capital da Tchecoslováquia por cerca de 750 mil soldados da União Soviética, Hungria, Bulgária e Polônia, todos países signatários do Pacto de Varsóvia, o que resultou no fim do que conhecemos como a Primavera de Praga. Sete meses antes, após 20 anos de repressão comunista, a chegada ao poder do reformista eslovaco Alexander Dubček inaugurou um ameno processo de democratização e liberação política, na intenção de implantar o que denominou “socialismo com face humana”. Entre as medidas que provocaram a invasão militar estavam a suspensão da censura da mídia e a descentralização da autoridade administrativa, pontos que não foram vistos com bons olhos pelos soviéticos.

As imagens do *Rolo 25* testemunham a agitação das ruas no que parece ser as primeiras semanas da invasão, onde manifestantes correm atrás dos tanques ou carregam a bandeira da Tchecoslováquia pelas ruas, o que naquele período era visto como afrontoso por parte dos militares. Nas imagens, um dos tanques aparece incendiado. João Salles assinala saber sobre o cineasta amador do *Rolo 25* apenas o que o filme pode contar, ou seja, que ele estava em Praga e que pegou uma câmera para registrar o que via. “Filmou com urgência”, conclui. “Com cuidado, sem se expor, ele documenta.” Os enquadramentos em *plongée* ressaltam seu ponto de visão, do alto de um apartamento ele observa a tragédia da ocupação.

⁴⁵ Ao pensar a história da arte, o historiador alemão Aby Warburg substituiu o modelo biomórfico da “grandeza e decadência” por um modelo cultural da história calcado em tempos que se exprimem “por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados.” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 21). Os tempos se exprimem por obsessões, “sobrevivências”, remanescentes, reaparições das formas. Se associarmos a *nachleben* a Salles, isso sugere o desenvolvimento de uma prática artística onde as ideias de Eduardo Coutinho, Chris Marker, Harun Farocki, Vertov e Walter Benjamin, entre outros, não o influenciam diretamente, mas indiretamente na forma com que a montagem se desenvolve e na dinâmica e filosofia do filme como montagem.

Não podemos afirmar que o cineasta amador – e aqui o termo amador cabe absolutamente já que o que ele filma não se relaciona com as habituais cenas familiares, é a história acontecendo – estava impedido de descer para as ruas e registrar o que via, embora seja evidente a existência de uma pungente atmosfera de tensão que dificultava a ação de um cineasta nas ruas. Nesse contexto, o zoom da câmera foi ferramenta constantemente utilizada para aproximar das situações o olhar daquele que filmava. Entre os acontecimentos documentados está uma das manifestações pacíficas que marcaram o período, na qual os cidadãos impediam com seus corpos o avançar dos tanques soviéticos.

Imagem 16: *Frames de No intenso agora*



Fonte: *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017)

De certo modo, o registro das imagens do *Rolo 25* evocam um desejo de memória, uma ânsia pelo arquivo, ao mesmo tempo que diz respeito diretamente ao presente da tomada das imagens. São registros feitos sob a urgência de um presente que continha a possibilidade de um futuro aberto, ainda indeterminado. O cineasta anônimo do *Rolo 25* filma a história inacabada, de modo que o acontecimento e a imagem tornam-se inseparáveis. Ele produz o que o crítico de cinema Jean Louis-Comolli (2012, p. 409) chama *documento cinematográfico*, ou seja, o filme documenta situações que começam “a ser documento a partir da sua própria realização”. É porque o cineasta amador conseguiu filmar essas situações, e Salles decidiu retomar esses planos em sua integridade, que podemos hoje observar o acontecimento. A câmera invisível, distanciada, enquadra tal como uma câmera de segurança.

Para extrair uma certa verdade dessas imagens, é imprescindível voltarmos-nos ao momento em que elas foram realizadas, preservando, desse modo, na estrutura fílmica de *No intenso agora*, sua indicialidade. Fagioli (2009, p. 7) argumenta que,

De acordo com a maneira com que são tratadas as imagens, a montagem pode extrair delas uma verdade. No caso das de arquivo, ela deve ser estruturada de forma que não afete sua indicialidade - dessa maneira, pode se tornar fonte de conhecimento. Portanto, é dessa maneira que é possível lidar com o pouco que as imagens oferecem.

A preocupação com o caráter indicial das imagens de arquivo utilizadas em *No intenso agora* é uma constante que atravessa a montagem do filme. “É um filme que respeita

de onde essas imagens vieram (...) que tem um respeito verdadeiro pela pessoa que fez, como ela fez, em que circunstância ela fez, por que ela fez”, comenta Laís Lifschitz, em entrevista para esta dissertação. De fato, nessa sequência, a montagem que Salles faz dessas imagens, particularmente dos rolos encontrados em um arquivo público em Praga, produz um certo conhecimento sobre a ocupação pelo fato delas preservarem sua característica indicial, sua relação com o passado da imagem. Fagioli comenta no trecho supracitado sobre “o pouco que as imagens oferecem”, porque a imagem é sempre presença e ausência: a presença de algo que passou em frente à câmera no momento da tomada e que não existe mais daquela maneira, naquela situação.

Montado na sequência das imagens analisadas acima está o *Rolo 127*, cujos registros também foram realizados de modo amador por um cineasta anônimo. Salles pontua que, diferentemente do *Rolo 25*, existe nas imagens do *Rolo 127* a preocupação em contar uma história e não apenas registrar os acontecimentos. Aparece um certo desejo narrativo que costura os planos e salienta o caráter amador do cineasta, seu desejo por fazer um filme. Primeiro, as imagens registram fotografias dos líderes soviéticos, entre eles Alexander Dubček, o prócer da primavera de Praga. Depois o ano, 1968. Por fim, o mapa da Tchecoslováquia e algumas imagens da televisão “que parece mostrar uma dessas paradas oficiais que celebram a amizade entre os povos”, diz Salles. Antes de filmar a realidade que acontecia nas ruas, as imagens do mundo são invocadas para contextualizar a situação. O cineasta movimenta a câmera da televisão para a sacada do apartamento e realiza registros semelhantes àqueles do *Rolo 25*, observa os tanques rasgarem as ruas de Praga. Por fim, desce para a rua para ver de perto. O zoom é utilizado para aproximar-se dos instantes mais intensos, especialmente dos tanques. Diferentemente dos planos realizados da sacada, as imagens tremem. Ele corre com a câmera na mão e distorce a legibilidade das imagens, produzindo imagens de vultos fantasmagóricos.

Imagem 17: *Frames de No intenso agora*



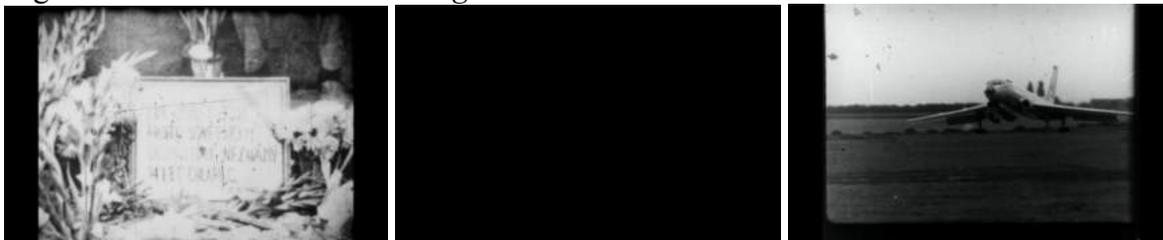
Fonte: *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017)

Ao retomar o contexto em que foram produzidos os quatorze filmes dos Grupos Medvedkine, a cineasta e pesquisadora Anita Leandro (2010, p. 101) comenta que “os

operários franceses pegaram em câmeras como se pega em armas”. Guiada por uma pergunta feita por Chris Marker, em *O fundo do ar é vermelho* – “Por que é que, às vezes, as imagens começam a tremer?” –, Leandro relaciona o tremor das imagens militantes “feitas às pressas, muitas vezes clandestinamente”, a uma “assinatura física, corporal, de uma nova comunidade política, fortalecida no anonimato das práticas solidárias”. As imagens tremem porque manifestam uma fragilidade, “uma marca de subjetividade que viria redefinir o cinema militante.” De modo semelhante, o tremor das imagens do *Rolo 127* relaciona-se, portanto, à urgência do momento, ao perigo que o cineasta corria durante a tomada das imagens. Pontua a fragilidade das mãos daquele que filma frente ao indeterminado, ao risco que coloca sua própria integridade física para registrar os acontecimentos, o que dialoga com a importância dada àqueles momentos, como se o cineasta nos dissesse que é imprescindível registrar.

Em seguida, o realizador do *Rolo 127* volta para o apartamento e continua a registrar a rua por detrás da cortina. Depois, volta para a rua e filma manifestantes e seus cartazes. Filma também outras imagens, como a foto de um lugar onde, segundo Salles, possivelmente alguém morreu. Uma tela preta indica uma opção de montagem que marca a estrutura de *No intenso agora* e aponta para o fato de ter havido uma manipulação entre os planos, um corte por parte dos montadores de Salles. Até então, as imagens seguiam o fluxo da montagem original, mas não mais.

Imagem 18: *Frames de No intenso agora*



Fonte: *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017)

Segundo a montadora Laís Lifschitz,

Eduardo [Escorel] teve a ideia de estabelecermos um padrão, acho que foi de 1 segundo e 20 frames, e que usássemos isso toda vez que editássemos as imagens. Cumprimos isso à risca. São raríssimos os casos em que a gente não manteve esse padrão, mas foi por outras questões. Estabelecemos também que com as imagens jornalísticas não teríamos esse pudor, porque eram imagens feitas sob outras circunstâncias, no sentido narrativo mesmo. (LIFSCHITZ, Apêndice)

Portanto, o preto indica que o material do *Rolo 127* não foi exibido integralmente. Após o corte, Salles comenta que o que assistimos é o final da película. O cineasta amador termina seu registro com a chegada da delegação soviética no aeroporto de Praga, mas registra o acontecimento pela televisão. “Nada mais se aprende na rua”, diz a narração

fatalista de Salles, “agora, a resistência política possível se resume a não sair de casa e filmar o fim da política da televisão.” Veremos adiante o perigo que se esconde nas dobras dessa constatação.

Diferentemente dos rolos de película acima analisados, o terceiro comentado por Salles é assinado e nomeado: *Estranho outono*, de V. Rula. Um detalhe que pode indicar que o momento do registro foi de maior liberdade e apontar “para a estabilização do quadro político, que não é mais tão perigoso”. Queria ele “se expressar sem se esconder” ou seria esse “um gesto privado, de quem só assina o nome porque esse é um filme caseiro destinado à gaveta, como um diário íntimo”? Ao colocar tais questionamentos, Salles inquieta a relação do espectador com as imagens. Elas não exibem mais tanques ou soldados, em seu lugar, o cineasta amador se demora no memorial da última pessoa a morrer durante a ocupação, identificada por Salles como uma trabalhadora de nome Marie Charousková, mas que era também uma estudante. Em um plano fechado, montado junto a um plano aberto onde quatro figuras masculinas observam o memorial, a câmera desliza da placa com seu nome para as flores no chão onde há uma vela acesa entre a grama. Todos usam boinas e sobretudo idênticos, no que parece ser uniformes de oficiais da polícia. A ficha técnica de *Estranho outono* informa o objetivo das imagens: uma “tentativa de capturar o clima de desalento do outono de 68”.

Figura 19: *Frames de No intenso agora*



Fonte: *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017)

Muito presentes nos planos de *Estranho outono*, estão as imagens de crianças, personagens que não apareceram nos primeiros rolos analisados. De fato, existia naquele momento alguma liberdade e tranquilidade, de modo que as ruas voltaram a ser ocupadas pelas atividades cotidianas, banais e frívolas, que fazem com que a vida ganhe substância e

leveza, como quando se passeia com uma criança em um parque da cidade. Pensamos na ênfase dada pelo cinegrafista amador às crianças como um elo, uma ideia de futuro e de porvir. Há nestas imagens rastros de história a serem recolhidos, cuja seleção do rolo e a montagem promovida por Salles tornam possíveis e legíveis, fonte de conhecimento. A crença no futuro é o que leva o cineasta amador a empunhar a câmera e arriscar sua vida, “produzindo imagens que testemunham sobre a presença do cinema na história.” (LEANDRO, p. 103).

Apesar do risco que atravessou os primeiros registros analisados por Salles aparentemente não estar presente nas imagens de V. Rula, quem pode afirmar que não foi ele um dos cineastas a registrar a ocupação de Praga, com seus tanques e uma população enfurecida? A julgar pela sinopse que acompanha *Estranho outono*, podemos afirmar que o cineasta se incomodava com a forma como a política e o corpo social permitiram que as coisas se acomodassem após o fim da Primavera de Praga, o que aponta para um sujeito consciente e ativo politicamente. O desalento que ele enxerga na cidade é o mesmo que sente, ele próprio, talvez motivado por uma desvitalização política projetada pelo encarceramento de toda uma vida governada por um regime autoritário, dado que o governo soviético durou de 1960 até final de 1989.

Ao ressaltar as crianças nas ruas, a montagem de seu filme reverbera uma ideia de futuro que, ao deter-se no memorial de Marie Charoušková, é costurada a uma certa conscientização sobre o passado – e aqui nossa interpretação vai além daquilo que é apresentado por Salles. Muito provavelmente sem querer, o cineasta revela que a rememoração daqueles que morreram está, de alguma maneira, atrelada ao futuro das crianças que aparecem em seus registros. Além do que foi registrado intencionalmente, existe algo da “não consciência” da imagem cinematográfica, do que foi registrado, mas escapou ao olhar do operador que “não pode calcular todos os detalhes do seu plano”, assim como das percepções “do sujeito filmado que esquece a câmera” (LINDEPERG, 2013, p. 217)⁴⁶.

No filme *No intenso agora*, a montagem da imagem das crianças junto à imagem do túmulo de Charoušková possibilita entrever algo sobre a imagem dialética, conforme delineada por Walter Benjamin. A memória, ou melhor, a imagem da memória é fundamental para se manter uma relação com o passado, este que clama por redenção. De acordo com Michel Lowy (2005), em seu estudo sobre as teses de Benjamin no livro *Sobre o conceito de*

⁴⁶ Essa não consciência que envolve o ato da tomada, que dialoga com a ideia de *inconsciente óptico* de Walter Benjamin, está claramente apresentada no prólogo de *No intenso agora*, quando Salles exhibe trechos de imagens familiares e afirma que “nem sempre a gente sabe o que está filmando”.

história, a redenção e a rememoração são inseparáveis, e a relação de um fragmento do passado com o presente pode ser traduzida na imagem dialética, aquela capaz de redimir o passado. Ao escolher registrar o túmulo, V. Rula volta-se para um período histórico sombrio e procura, de alguma maneira, reafirmá-lo através do vazio deixado pelos tanques soviéticos. Esse vazio é preenchido pelo túmulo e seus mortos.

Figura 20: *Frame de Videogramas de uma revolução*



Fonte: *Videogramas de uma revolução* (Harun Farocki, 1992)

A imagem acima não foi retirada de um dos planos de *No intenso agora*. Ela é um *frame* de *Videogramas de uma revolução*, realizado por Harun Farocki e Andrei Ujica, e registra uma cena aparentemente banal. No canto inferior direito vemos inscrito na imagem o dia e a hora da filmagem, o que nos leva para meados de dezembro de 1989. Um texto surge em formato de legenda e referencia espacialmente a imagem em Temesvar, na Romênia. Ao montarem o plano, os diretores revelam que ele foi realizado por uma câmera amadora, da janela de um apartamento de estudantes, e comentam que a luz de inverno que compõe sua fotografia permite o vislumbre de duas partes “em desequilíbrio”: em primeiro plano estão os muros dos prédios, enquanto o acontecimento se desenrola no fundo, quase imperceptivelmente. O que está na frente do plano e o domina é o tema secundário, ao passo que o acontecimento principal, o motivo daquele registro, acontece ao fundo. O desenho sonoro sincronizado ao plano revela gritos de protesto. O cinegrafista amador não está entre os manifestantes, ele filma de um local seguro. O comentário informa que “a câmera corre perigo e, para poder filmar, permaneceu lá em cima”.

O tom dramático que o plano acima ganha na estrutura de *Videogramas* dá-se pelo prólogo do filme, um plano sequência realizado por um cineasta amador no qual uma mulher é carregada para o leito de um hospital. Ela sente dor, seu choro e os gritos atribuem uma atmosfera de urgência à tomada. Ela diz para o cinegrafista que precisa ter uma mensagem transmitida e indaga se o som e a imagem serão registrados. Nesse momento, o espectador descobre que ela é Rodica Marcau, funcionária da cooperativa de Temesvar, e que fora

alvejada por membros da Securitate, a polícia secreta da Romênia. Ela testemunha que pessoas foram maltratadas e torturadas, outras presas. A câmera, que até então fazia um plano fechado, aproxima-se de Marcau com um zoom que faz seu rosto ferido tomar todo o plano. Ela fala ainda sobre o desejo de se juntar à juventude do país para a grande revolução por uma vida melhor, livre. O título do filme aparece seguido pelo plano que comentamos no parágrafo anterior.

As semelhanças entre os trechos de *No intenso agora* analisados acima e o filme de Farocki e Ujica saltam aos olhos já nesse que é o segundo plano de *Videogramas*. Os dois filmes retomam imagens de cineastas amadores para problematizar períodos históricos conturbados, nos quais há uma tensão entre a sociedade e o sistema político, o que ressalta a ideia de uma história em andamento, aberta às vicissitudes do momento. *Videogramas* aborda a queda do ditador romeno Nicolae Ceausescu, a partir de dois tipos de imagens: as produzidas pela emissora de televisão estatal e os registros amadores, como o do frame acima, feitos no calor do momento por pessoas anônimas^{47 48}.

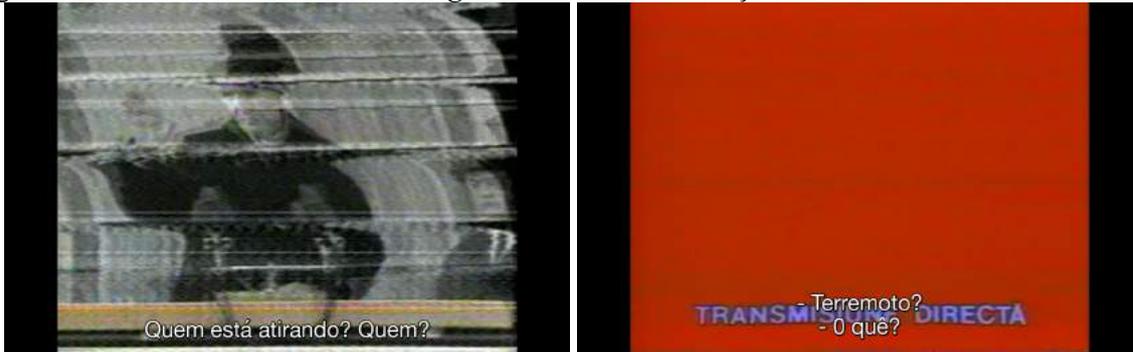
No dia 21 de dezembro de 1989, Nicolae Ceausescu fez um discurso no Comitê Central de Bucareste. Sua fala foi transmitida ao vivo pela emissora de televisão e acompanhada por uma multidão que se acotovelava na praça. Em algum momento, o olhar de Ceausescu mira o extracampo. Ele parece hipnotizado por algo que aparentemente não estava planejado para aquela tarde. Gritos surgem fora do campo e sua voz gagueja. A câmera que enquadra sua imagem perfeitamente começa a tremer, o que é seguido por uma falha técnica. Surge um personagem que informa estarem invadindo o edifício. Nesse momento, a televisão interrompe a transmissão⁴⁹.

⁴⁷ Existe um curioso elo entre os dois momentos históricos, a ocupação de Praga e a queda de Nicolae Ceausescu. Apesar da Romênia fazer parte do Pacto de Varsóvia, ela não participou da ocupação de Praga, tendo Ceausescu discursado contra a ocupação, no dia 21 de agosto de 1968. Isso demonstra que ele se mostrou inicialmente um político moderado, chegando a aliviar a censura à imprensa, embora com o passar dos anos tenha ficado cada vez mais autoritário e seu governo chegando a ser considerado o mais ditatorial do Leste Europeu.

⁴⁸ Em um breve texto sobre *Videogramas de uma revolução*, André Brasil (2008) diagnostica um novo mundo que começava a se revelar em 1989, e que viria a se tornar o nosso. Neste novo mundo, a imagem ganha uma importância crucial no processo de construção histórica. Os acontecimentos passam a ser, com uma intensidade cada vez maior, indissociáveis das suas lógicas de produção e circulação.

⁴⁹ Os questionamentos evocados pelas imagens ao vivo enquanto gênese das imagens de arquivo foram trabalhados por Julia Fagioli (2009).

Figura 21: *Frames retirados de Videogramas de uma revolução*



Fonte: *Videogramas de uma revolução* (Harun Farocki, 1992)

Farocki e Ujica retomam imagens amadoras que foram realizadas no momento em que a emissora parou de transmitir o discurso, o que possibilita entendermos o que de fato aconteceu⁵⁰. As imagens amadoras dão conta de um espectro que ficou fora da exibição oficial da emissora estatal que, comandada pelo governo ditatorial, não exibiria nada que não tivesse sido antes planejado pelo ditador, o que impedia que os espectadores assistissem o que realmente acontecia. Os registros oficiais deixaram fora de campo a efervescência dos acontecimentos, optando por uma estabilidade na constituição do plano que Julia Fagioli (2014) analisa, em um de seus prolíficos textos, sob a luz do pensamento de Gilles Deleuze acerca do enquadramento geométrico e do dinâmico. Geralmente, o teatro da televisão mais esconde do que mostra, ou melhor, mostra o que é possível esconder. Existe uma lógica que atravessa as imagens televisivas e que contribui para manter o *status quo* social. De modo que nos parece problemática a narração de Salles quando diz que “nada mais se aprende na rua. Agora, a resistência política possível se resume a não sair de casa e filmar o fim da política da televisão.” O realizador generaliza algo que ele jamais poderia saber. Apesar da importância de se preservar os registros da televisão, de arquivar aquilo que é exibido em fluxo ininterrupto, o diretor reduz a resistência política de um sujeito às imagens que ele registra e aos arquivos que ele produz. Além disso, diminui a importância da experiência na rua para com o processo de construção de pensamento crítico e tensionamento social. Novamente seu argumento reflete o posicionamento melancólico e descrente na resistência política.

Desde suas incursões iniciais como realizador, Harun Farocki produziu independentemente quase todos os seus filmes (ALTER, 2002, p. 74). Longe do patrocínio público ou privado, o diretor teve maior liberdade na estruturação dos argumentos que propôs

⁵⁰ Estes filmes inspiram uma pesquisa que retome as imagens reportadas pela televisão no dia das grandes manifestações que marcaram o mês de junho de 2013, no Brasil.

ao longo das quatro décadas em que trabalhou com as imagens do mundo⁵¹. O que Farocki articula na maioria de seus filmes é uma montagem de ideias, assim como um dia previu Eisenstein. O realizador alemão costura agudos argumentos através do entrelaçamento de imagens de arquivo heterogêneas e texto/narração. No caso de *Videogramas*, imagens amadoras e imagens feitas para a televisão são retomadas para revelar o extracampo das imagens televisivas, aquilo que elas geralmente não mostram. Em seu filme, notamos a desestabilização da narrativa dos poderosos, daqueles que mantiveram o poder por mais de duas décadas.

A grande diferença entre o filme de Farocki e os trechos de *No intenso agora* destacados nas páginas anteriores, a saber, os rolos de películas encontrados em acervos públicos em Praga, está nos diferentes interesses dos realizadores. Farocki quer problematizar as imagens e os discursos televisivos, tensionar a potência dos registros caseiros e talvez salientar que, a não ser que a própria rede televisiva seja invadida, a revolução não será televisionada. Por sua vez, Salles não trabalha a partir dessa perspectiva, ele não se detém nas imagens produzidas pela televisão de Praga durante a ocupação. Seu interesse é investigar o que aquelas imagens amadoras podem dizer sobre o período no qual foram realizadas, mais do que compará-las ao discurso oficial, como fez Farocki e Ujica. Fagioli (2014, p. 18) salienta que o gesto de Farocki e Ujica para com as imagens amadoras em *Videogramas* é o de “dar sentido e visibilidade às imagens feitas por cinegrafistas amadores”, imagens que ficaram de fora do acontecimento “oficial”, “na sombra da revolução (e que a constituíam por dentro, até então invisíveis)”. No caso de Salles, as imagens amadoras nos trechos analisados são retomadas a partir de indagações sobre o contexto político no qual foram feitas, tangenciando problemas como a falta de liberdade política vivida naquele regime político específico, a ditadura comunista.

Inspirado pelo processo de Farocki, João Salles constrói análises muito bem-sucedidas sobre os rolos de filme encontrados na Tchecoslováquia. É possível que estes filmes ainda não tivessem sido usados até então, estando abandonados em um acervo público. Desse modo, outro ponto positivo do filme é criar um circuito de visibilidade para tais imagens, especialmente devido ao valor histórico que elas carregam. Além disso, notamos

⁵¹ Farocki desenvolve a ideia de que, a partir da invenção do cinema, “o mundo passou a ser visível” de uma forma inédita, o que forja “paradigmas de um modo de existência das imagens que não se define pela sua capacidade de reproduzir o mundo, mas de transformá-lo. As imagens não são para Farocki representações do mundo, elas são sempre operadores do mundo.” (CALLOU, 2014, p. 14-15). Desse modo, a imagem é compreendida pelo realizador como um meio para se entrar no mundo.

que nestas passagens que o diretor é muito mais atento ao processo político em Praga do que quando analisa as imagens do Brasil, como foi pontuado no primeiro capítulo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando assistimos no filme *No intenso agora* Elisa Salles encontrar os portões da cidade proibida fechados, a narração de João Salles ressalta um ponto que, talvez sem ele saber, o conecta diretamente à viagem de sua mãe: buscando ver o passado, ela encontrou a história em ação. De modo semelhante, o realizador encontra a história em ação quando decide construir seu filme sobre o passado. Ao retomar arquivos diversos, especialmente sobre alguns dos acontecimentos que marcaram o maio de 1968, em Paris, o realizador opera uma constante desterritorialização do sentido das imagens compiladas, a partir do tensionamento entre o argumento que propõe e o que os arquivos guardam em suas sombras. Eles carregam em si mesmos diversas possibilidades de abertura, no presente, ao mesmo tempo que conduzem uma promessa para o futuro. Simultaneamente, este gesto reterritorializa sentidos por meio das convicções e ideais de João Salles enquanto realizador, herdeiro e filho.

O diretor e seus montadores enfrentaram um volumoso conjunto de imagens heterogêneas para dar forma ao filme, em um gesto que dialoga com a experiência do sujeito contemporâneo, mergulhado em um revulto mar de imagens produzidas pela indústria do espetáculo, que recobrem quase todo o planeta e por meio das quais ele se relaciona consigo mesmo e com o outro. Para compreendermos o olhar lançado por Salles aos acontecimentos históricos retomados em seu filme, realizamos um sobrevoo por uma bibliografia que nos ajudou a entender certas relações que o filme estabelece entre os processos rememorativos dos eventos de 1968 e o próprio evento. A partir desta pesquisa foi possível esclarecer que os eventos do passado não estão encerrados no tempo pretérito – ou nas imagens e arquivos do passado – e sim abertos à contingência produzida pelo encontro com novos olhares e diversas articulações. Tal característica marca a história do cinema de arquivo, especialmente a partir dos primeiros filmes de compilação, realizados por Esfir Shub.

As comparações realizadas entre *No intenso agora* e os filmes de Chris Marker e Harun Farocki salientaram a vertente cinematográfica à qual Salles afilia-se neste seu novo filme: o documentário ensaístico, argumentativo, que entre outras características constrói relações por uma montagem vertical, dando forma ao invisível, ao pensamento. Essa estratégia faz emergir uma legibilidade a partir do contato entre as imagens e seus intervalos e oposições, associados à comunicabilidade do texto narrado em voz *over*. Ao unir imagens familiares com imagens históricas, Salles expõe as interrupções, os contrastes e as lacunas das narrativas históricas.

A montagem torna possível o encontro entre tempos diversos, processo que produz outros sentidos que não aqueles pensados no momento em que as imagens e sons, os arquivos, foram realizados. No descompasso que separa dois fragmentos, a montagem instaura um elo que possibilita a fabulação de sentidos, de formas, de inspiração. Um outro mundo surge a partir da junção entre elementos diversos, heterogêneos. Ainda no prólogo do filme, constatamos a intenção expressa por Salles de relacionar-se com as imagens através do tempo da reflexão, momento no qual a retomada do material demanda um pensamento, uma elaboração, uma fabulação que possibilite apreender algo do mundo - e de si mesmo - a partir das imagens. Junto ao texto verbal narrado pelo realizador, a trilha sonora compõe o comentário do filme e confere às imagens uma camada dramática.

Observamos também que o olhar romântico que o diretor lança às imagens de sua mãe dificulta uma articulação histórica apurada das mesmas, como se, de certo modo, a nostalgia dificultasse o tensionamento necessário para abrir as imagens, questionar o momento no qual foram realizadas, assim como os detalhes que elas transportam para o presente. A partir da pesquisa sobre *No intenso agora* podemos reafirmar que toda imagem tem uma dimensão política, cabendo aos cineastas explorar essa camada na montagem de seus filmes. Desse modo, se faz urgente a necessidade de trabalhar sobre as imagens que o mundo produz, aprender a olhá-las, buscar interpretações possíveis que possam levar a compreender um pouco melhor – ou talvez menos pior – as relações de poder que movimentam a história, especialmente a do presente. Intrinsecamente atados ao que acontece, ao fato propriamente, estão os discursos midiáticos sobre o que ocorreu. A tevê, os jornais e sites de notícias, blogs, filmes, fotografias, pinturas, instalações e performances são dispositivos através dos quais é possível revisitar um fato, um acontecimento histórico, uma inquietação, um luto. A militância de Marker e Farocki materializa-se na tomada de posição em relação à história. Apesar de não necessariamente panfletário, o posicionamento político destes cineastas é visível na maneira como as imagens são articuladas com outras imagens, com o texto e com os silêncios, o que também pôde ser observado no filme de Salles, apesar de notarmos contornos diferentes em seu posicionamento.

Não pretendemos dar conta de um filme que carrega entre seus planos infinitas possibilidades de entrada e, por mais críticos que possamos ter sido, *No intenso agora* permite uma verdadeira expansão do pensamento sobre o cinema ensaístico brasileiro. Ao abrir as imagens, ao utilizá-las não apenas como ilustrações para os argumentos explorados no filme, o realizador articula uma maneira de produzir cinema de arquivo que tem sido pouco usual na filmografia brasileira do gênero. Como visto no decorrer desta dissertação,

isto não significa que Salles tenha inventado tal maneira de lidar com as imagens, mas que ele se afilia a uma vertente do documentário ensaístico que valoriza a imagem *per se*.

Nossa pesquisa assumiu o desafio de contribuir para a bibliografia sobre a obra de João Moreira Salles; o fato de ter gerado críticas suficientes para sustentar este trabalho demonstra que o filme *No intenso agora* é um objeto sobre o qual vale à pena debruçar-se. Entre as críticas, está o fato do filme ser compreendido como ensaístico sem desenvolver, de fato, o que o ensaio tem de essencial: a tentativa, o salto no campo da incerteza. Os eventos de maio parecem ser um problema resolvido para o realizador. Portanto, Salles tenta se inserir na tradição ensaística, influenciado sobretudo pelos trabalhos de Chris Marker e Harun Farocki, como vimos no decorrer desta dissertação, sem o conseguir totalmente. Apesar de alguns artigos e trabalhos acadêmicos terem sido realizados problematizando seus antigos filmes, especialmente *Santiago*, o frescor de *No intenso agora* nos lançou em um campo de incertezas no qual buscamos deixar com este trabalho um lampejo que possa inspirar pesquisadores que decidam investigar esse filme.

Se pensarmos *No intenso agora* como um filme que compartilha formas sensíveis através das quais é possível ler o sentido de uma experiência vivida, de um passado comum, qual poderia ser a lição que o realizador quer que tiremos – nós, espectadores de seu filme — da derrota do maio francês? Jacques Rancière (2017, p. 70) afirmou que na tela do cinema, assim como nas paredes do museu, não há emoção alguma. Só existem imagens. Segundo ele, se as imagens do cinema podem causar algum efeito é “por afastar a realidade”, porque o espectador “não se sente obrigado a responder àquela solicitação” proposta pelo filme, e essa suspensão “forja um olhar, em princípio livre, para responder ou não às solicitações que educam a maneira ordinária de ver e de habitar um mundo”. Esse distanciamento é o produtor de diferenças, de novas possibilidades de percepção e experiências. Se seguirmos o pensamento do filósofo francês, podemos imaginar que o afastamento induzido pelo filme de Salles levaria a uma curiosidade que aticaria a investigação e a pesquisa sobre o as histórias levantadas por seu filme, de modo que, assim, seria possível, a partir do cruzamento de fontes, “forjar um olhar” mais consistente sobre o que passou.

Um filme como *No intenso agora*, que reverbera as narrativas hegemônicas sobre o levante francês, estimula ainda mais a curiosidade sobre aquilo que não tem sido lembrado quando se pensa esse evento. Por quê escolher a fragilidade do movimento estudantil quando, atualmente, se mostra urgente resgatar a importância da paralização, recontar a história das greves que provocaram consideráveis avanços políticos na história humana e, entre elas, a greve que parou a França por dois meses e que aparece de modo secundário em sua narrativa?

O que se esconde entre os fios soltos do filme? Por quê o levante francês e a tomada das ruas pelo povo aparece de modo derrotista, melancólico, suicida? A suspensão inerente ao levante francês, onde as vias da cidade foram interceptadas por barricadas e jovens estudantes passaram a ocupar outros papéis na história que não aqueles que ocupavam até então, carrega em si mesma uma potência disruptiva difícil de ser dissimulada. São muitas as perguntas que ainda podem - e devem - ser feitas ao filme de Salles.

A pesquisa em torno do filme de Salles nos levou a problematizar com maior acuidade a sobrevivência das imagens dos mortos políticos, especialmente dos suicidas, estes militantes que utilizam seu corpo como ferramenta de luta, tal como Jan Pallach. Como estas imagens voltam na cultura audiovisual contemporânea? São imagens, até certo ponto, proibidas? Como estão preservadas? O que elas podem dizer sobre as lutas do passado e, sobretudo, como elas se comunicam com o presente? A partir destas inquietações, a pesquisa continua.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. **O ensaio como forma**. In: Adorno, T., *Notas de Literatura I*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ANDUEZA, Nicholas; FRANÇA, Andrea. **Presente que irrompe**: fotogenia e montagem. *Revista Eco Pós*, V. 20, n. 2. Rio de Janeiro, 2017.

_____. **Camadas de ausência no cinema de arquivo**: a produção de sentido na era digital. *Revista do Arquivo*, Ano II, n. 6, p. 113 - 128. São Paulo, 2018.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ARGAN, Giulio. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ALTER, Nora. **Projecting History**. *German Nonfiction Cinema 1967-2000*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

ALTER, Nora. CORRIGAN, Timothy. **Essays on The Essay Film**. Nova York: Columbia University Press, 2017.

BARNOW, Erik. **Documentary**: A history of the non-fiction film. Londres: Oxford University Press, 1974.

BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. *Obras Escolhidas vol. I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLANK, Thais; LINS, Consuelo. **Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo**. *Revista Significação*, V. 39, N. 37, 2012.

BLANK, Thais; MACHADO, Patrícia. **Eduardo Escorel e a política dos arquivos: notas sobre a trajetória de imagens de um cortejo fúnebre no Brasil de 1968.** Revista Brasileira de História da Mídia, V. 3, N. 2, Jul./2014 - Dez./2014.

CALIL, Bruno. *“Uma das maldições do Brasil é a manutenção de privilégios”*. <<https://medium.com/revista-bravo/uma-das-maldi%C3%A7%C3%B5es-do-brasil-%C3%A9-a-manuten%C3%A7%C3%A3o-de-privil%C3%A9gios-acdd7bf9cfd1>> [Visitado: 07/01/2019]

CALLOU, Hermano. **Uma arte das relações: a montagem de Harun Farocki.** Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

CARDOSO, Irene. **68: A comemoração impossível.** Revista de Sociologia da Universidade de São Paulo, 10 (2): 1-12, Outubro, 1998.

CASTRO, Isabel. *“Só me interessa o que não é meu”*: filmes de montagem brasileiros como pensamento social sobre o Brasil. Revista Devires. V. 12, N. 2, p. 94-119, Jul/Dez 2015 .

CHARNEY, Leo. **Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade.** In: O cinema e a Invenção da vida moderna. [Org.] Charney, Leo; Schwartz, Vanessa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker.** São Paulo: Papyrus, 2015.

COMOLLI, Jean-Loui. **Ver e poder.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **Corps et cadre.** Cinéma, étique, politique. Paris, Éditions Verdier, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

EISENSTEIN, Sergei. **Selected Works.** Volume 1. London: Indiana University Press, 1988.

FAGIOLI, Júlia. **O cinema de Chris Marker e o duplo gesto de retomada em O fundo do ar é vermelho.** Revista Devires, V. 12, N. 1, p. 28-51, Jan/Jun 2015.

_____. **O enquadramento e o fora de campo em Videogramas de uma revolução.** Revista Passagem. V. 5, Nº 1, 2014.

_____. **Videogramas de uma revolução:** da transmissão ao vivo a imagem de arquivo. Revista Ícone. V. 11, Nº 1, Julho, 2009.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo.** São Paulo: Edusp, 2017.

FECHINI, Yvana. **O vídeo como projeto utópico de televisão.** In: *Made in Brasil.* MACHADO, Arlindo (Org.). São Paulo: Iluminuras, 2007.

FERRAZ, Guilherme. **Diante da Fotografia:** Ética e estética do contato no pensamento de Georges Didi-Huberman. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

FRANÇA, Andréa; REBELLO, Patrícia. **As partituras de América e a paisagem como horizonte na televisão.** E-Compós (Brasília), v. 18, p. 1-16, 2015.

FRANÇA, Andréa; HABERT, Angeluccia; PEREIRA, Miguel. **Dispor e recompor:** o documentário sob o gesto da montagem. Devires: Belo Horizonte, v. 8, 94-109, Jul/Dez 2011.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos.** Porto Alegre: L&PM, 2016.

FOSTER, Hal. (Org.) **The anti-aesthetic:** Essays on postmodern culture. Seattle: Bay Press, 1983.

GRONSTAD, Asbjorn; GUSTAFSSON, Henrik (Org.). **Cinema and Agamben:** Ethics, biopolitics and the moving image. Londres: Bloomsbury Academic, 2014.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade:** Presentismo e experiência do tempo. São Paulo: Autêntica, 2013.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado:** a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HICKS, Jeremy. **Dziga Vertov:** Defining Documentary Film. Londres/Nova York: I.B. Tauris. 2007.

HILST, Hilda. **Do desejo**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 1992.

HUYSSSEN, Andreas. **After the great divide**. Indiana: Indiana University Press, 1986.

_____. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

ISHIZUKA, Karen; ZIMMERMANN, Patrícia. **Mining the Home Movie**: Excavations in Histories and Memories. California: University of California Press, 2008.

KHEL, Maria Rita. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Rio de Janeiro: Átila, 1997.

_____. **The cultural turn**. Selected writings on the Postmodern. Nova Iorque: Verso, 1983.

LAURETTI, Patrícia. **A voz over no documentário de João Salles**: Um estudo de “China - o império do centro” a “Santiago”. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2016.

LEANDRO, Anita. **O tremor das imagens**: notas sobre o cinema militante. In: *Revista Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 98-117, jul-dez 2010.

_____. **Montagem e história**: Uma arqueologia das imagens da repressão. Anais da Compós 24° Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, 2015.

LINDEPERG, Sylvie. **La voie des images**: quatre histoires de tournage au printemps-été 1944. Paris: Éditions Verdier, 2013.

LINS, Consuelo. **Deux voyages à travers l'Amérique: une approche kaleidoscopique du documentaire**. Tese de doutorado. Paris: Universidade Sorbonne Nouvelle, 1994.

_____. **Futebol, de João Salles**. Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, v. 09, 1999, p. 115.

LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia. **Filmar o Real**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

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

LINS, Consuelo. *O ensaio no documentário e a questão do off*. XVI COMPÓS: CURITIBA/PR. 2007.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: Aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUPTON, Catherine. **Memories of future**. Londres: Reaktion Books, 2008.

MACHADO, Patrícia. **Imagens que restam**: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

MARÍAS, Julián. **A felicidade humana**. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

MIGLIORIN, Cezar. **Os fantasmas da história tocados com luva de pelica**. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/os-fantasmas-da-historia-tocados-por-luvas-de-pelica/>> [Visitado em: 20/08/2018]

MONDZAIN, Marie-Jose. **A imagem pode matar?** Lisboa: Passagens, 2009.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2010A.

_____. **A voz do documentário**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

NORA, Pierre. **Entre história e memória**: a problemática dos lugares. Revista Projeto História. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

ODIN, Roger. (Ed.). **Le film de famille**: usage privé, usage public. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.

_____. **Filme documentário, leitura documentalizante**. Revista Significação: São Paulo, n. 37, 2012.

_____. **As produções familiares de cinema e vídeo na era do vídeo e da televisão.** Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, 17(2): 156-172, 2003.

PENAFRIA, Manuela. **O documentarismo do cinema:** uma reflexão sobre o filme documentário. <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-documentarismo-reflexao.pdf>> [Visitado: 04/01/2019]

RASCAROLI, Laura. **How the essay film thinks.** Londres: Oxford Press, 2017.

_____. **The personal camera:** subjective cinema and the essay film. Londres: Wallflower Press, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **Um levante pode esconder outro.** In. Levantes. DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). São Paulo: SESC SP, 2017.

_____. **A fábula cinematográfica.** São Paulo: Papyrus, 2013.

_____. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **On the borders of fiction.** Entrevista <<http://www.sabzian.be/article/on-the-borders-of-fiction>> [Visitado em: 20/08/2018]

RUSSELL, Catherine. **Experimental Ethnography:** The Work of Film in the Age of Video. Durham, NC and London: Duke University Press.

ROSS, Kristin. **May '68 and its afterlives.** The University of Chicago Press: Chicago, 2002.

SAID, Edward. **Orientalismo.** São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SOLOMON, Andrew. **Anatomia da depressão.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

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

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. [Org.] **O ensaio no cinema:** formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.

XAVIER, Ismail. [Org.] **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Graal, 1983.

WEINRICHTER, Antonio. **Metraje encontrado:** la apropiación en el cine documental y experimental. Navarra: Imprenta Zubillaga, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Ubu Editora, 2007.

FILMES CITADOS

- 32 Curtas sobre Glenn Gould* (François Girard, 2003)
- Adão ou Somos Todos Filhos da Terra* (Daniela Thomas, João Salles, Katia Lund, Walter Salles, 1999)
- América* (João Salles, Walter Salles, Nelson Brissac Peixoto, 1989)
- A Queda da Dinastia Romanov* (Esfir Shub, 1927)
- Between Two Wars* (Harun Farocki, 1977)
- Blues* (João Salles, 1990)
- Cabra Marcado pra Morrer* (Eduardo Coutinho, 1985)
- Carmen às Avessas* (Charlie Chaplin, 1915)
- Cartas da Sibéria* (Chris Marker, 1958)
- China: O Império do Meio* (João Salles, 1987)
- Cine-Pravda I* (Vertov, 1922)
- Dr. Mabuse* (Flitz Lang, 1922)
- Dois Poemas* (João Salles, 1992)
- Entreatos* (João Moreira Salles, 2004)
- Futebol* (Arthur Fontes, João Moreira Salles, 1998),
- Japão, Uma Viagem no Tempo* (Walter Salles, 1985)
- Jorge Amado* (João Salles, 1995)
- Morrer aos trinta anos* (Romain Goupil, 1982)
- Nanook, o Esquimó* (Robert Flaherty, 1923),
- Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003)
- Notícias de Uma Guerra Particular* (Kátia Lund, João Moreira Salles, 1999)
- O Belo Mês de Maio* (Jean-Denis Bonan, N. Perret, Renan Pollès, 1968)
- O Encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925)
- O Fundo do Ar É Vermelho* (Chris Marker, 1998)
- Operações de Garantia da Lei e da Ordem* (Júlia Murat, 2017)
- Passeio Público* (Andréa França, Nicholas Andueza, 2016)
- Poesia É Uma ou Duas Linhas e Por Trás Uma Imensa Paisagem* (João Salles, 1989)
- Profissão Reporter* (Michelangelo Antonioni, 1975)
- Santiago* - João Salles, 2007
- Saída da Fábrica* (Harun Farocki, 1995).

Ulisses (Agnés Varda, 1982)

APÊNDICE 1

Entrevista com Laís Lifschitz, co-montadora de *No intenso agora*

Diego - Você foi assistente de alguns realizadores e montou curtas antes do filme de João Salles. Gostaria que comentasse sobre seus primeiros trabalhos e também sobre seu envolvimento com o cinema e com a montagem, particularmente, entre todas as possibilidades de ação dentro da estrutura de elaboração e criação de um filme.

Laís - Quando eu estava fazendo vestibular eu tinha ideia de trabalhar com o cinema, mas como a maioria das pessoas eu não sabia o que era trabalhar com cinema ou o que eu gostaria de fazer. Passei por uma frustração grande porque não passei para a UFF, que era uma coisa que eu queria muito, sabe? Aquele desejo mais profundo. Então fiz [a Escola de Cinema] Darcy Ribeiro, o que para mim foi muito bom, tanto pelas pessoas que eu conheci, que são com quem trabalho até hoje, tanto pelos professores que eu tive lá. Eles são todos muito fofos, me inspiraram muito, em todos os sentidos. Eu tinha essa ideia de trabalhar com montagem, mas sempre gostei muito de som, era uma coisa que tinha muita vontade de fazer. Sentia que era uma coisa que no Brasil tinha pouco debate sobre, que tinha poucas pessoas trabalhando com isso. Então decidi fazer montagem mas tendendo a trabalhar com edição de som, mas quando comecei fiquei muito encantada com a montagem de imagens. Eu cheguei a estagiar com edição de som mas não me encaixei e comecei a trabalhar como assistente de montagem do Pedro Bronz, que é um montador super legal aqui do Rio, que trabalha com televisão e com cinema. O curso de montagem da Darcy é muito legal e as pessoas tem uma entrada boa no mercado de trabalho. Uma amiga foi trabalhar com a Jordana [Berg], ficou trabalhando como assistente dela por um bom tempo. Quando ela teve que sair de licença por conta da gravidez a Jordana precisou da indicação alguém Ela faz cinco filmes ao mesmo tempo, é uma loucura. Eu trabalhei com ela um ano e meio, mais ou menos, e então a Raquel Zangrandi - que foi a primeira produtora do filme do João - falou com ela que estava precisando de alguém para trabalhar. Ele tinha feito a tentativa de aprender a usar o [programa de edição] Final Cut e fazer sozinho, mas percebeu que não ia rolar e então buscava alguém para trabalhar com ele, porque além disso estava achando muito solitário o trabalho. Jordana me indicou, eu fiquei apavorada pensando no que iria fazer. Mas ele sempre foi uma pessoa muito maravilhosa e tranquila, o que fez com que eu ficasse calma e não me desesperasse. Como a gente teve muito tempo, não teve nenhum desespero. Foi uma

tranquilidade que precisava para o projeto, em um certo sentido. Ele sempre falou muito disso também, de ter tempo. Ele sentia muito a necessidade de ver muitas vezes o material. Era a necessidade de criar uma intimidade que não existe porque não foi uma imagem criada por um desejo de “fazer uma imagem assim”. São imagens, circunstâncias e pessoas diferentes que só vendo muitas vezes é que a gente começava entender o que estava sendo dito, o que não era visto assim, em uma primeira passada. A gente não tinha muita informação sobre boa parte do material, então também era uma tentativa de buscar entender alguma coisa. O material de Praga não tinha informação nem de quem filmou, apenas números e os rolos, com uma descrição curta. O processo foi mais ou menos assim: a gente ficou uns dois anos e pouco assistindo tudo. Mas esse tudo não era o tudo. Até o último mês de montagem tinha material chegando. Não teve um momento em que paramos e dissemos “isso é o que a gente tem.” Às vezes surgia a necessidade de alguma coisa e então falávamos para o [Antônio] Venâncio coisas do tipo “o João leu em tal livro que tem uma cena” e ele então trazia uma coisa específica.

Diego - O trabalho dele é maravilhoso!

Laís - Esse filme não seria possível sem ele, com absoluta certeza. Tem muitas coisas que a gente encontrou na internet, que foram descobertas minhas. Eu nunca pensei na possibilidade de procurar material na internet, em bancos de arquivo. Então teve coisas que a gente achou digitando o nome de alguém nesses sites, como os depoimentos para a televisão feitas por De Gaulle e também o material da Marta Kubišová. João tinha esse nome e de repente achávamos uma pérola atrás da outra, cada uma mais maravilhosa que a anterior. Mas o Antônio foi atrás de materiais em vários lugares do mundo, ele fez realmente uma pesquisa muito ampla. Tem muita coisa que não está no filme, de muitos outros lugares. Quando eu entrei, a única coisa que João tinha certo é que ele queria falar sobre esse ápice, sobre esse momento de intensidade máxima, como uma paixão, e como é o desenrolar dessa sensação. Como lidar com o fim disso. Essa era a única ideia que ele tinha desde o começo. E ele tinha a ideia de falar sobre 1968, e também de pegar o material da China e misturar com o material de 68, porque nessa época eles moravam na França. Esse era o link. Tinha algumas ideias, mas nada a respeito da forma, então foi um processo de experimentação total durante dois anos e meio, testando possibilidades. Ele escrevia coisas, escrevia na própria ilha e então a gente gravava e tentava montar com alguma coisa. A primeira tentativa foi fazer sequências temáticas. A primeira que fizemos de todas foi “Alegria”, então compilamos todas as

imagens do material - que naquela época era mais ou menos umas 50 horas - que tinha pessoas sorrindo, alegres. Então a gente criava textos que tinham a ver com esses temas e íamos montando separadamente. Depois que a gente tinha umas 40 ou 50 sequências de temas, ele começou a tentar arranjar isso através do texto, criar alguma conexão entre uma coisa e outra. Então a gente chegou a quatro ou cinco copiões que eram temáticos: “o fim de maio”, “Praga”, “os enterros”, “Paris”, a alegria, que era todo esse começo de Maio, com a figura de Cohn-Bendit e toda aquela emoção, e tinha um outro eixo temático cujo nome agora não me recordo. Juntando cada um desses blocos, devia ter umas cinco horas e meia de material. Então João falou “bom, vou mandar isso para o Eduardo [Escorel]”. Ele ainda estava muito reticente se aquilo era um filme, se aquilo era possível. Na verdade, o processo todo teve muito disso, “o que é esse filme?”, “quem vai querer ver esse filme?” Tinha até uma brincadeira que fizemos durante muito tempo, a criação de dois potenciais espectadores do filme, duas amigas que vão ao cinema. Uma delas mais porra louca e a outra mais conservadora. Então estávamos sempre imaginando o que uma ou outra estaria pensando ao assistir a sequência que montávamos. Ele já tinha vontade de trabalhar com Eduardo nesse projeto, tinha trabalhado com o Eduardo anteriormente e os dois eram muito amigos e amigos do [Eduardo] Coutinho. E Eduardo participou muito ativamente dos movimentos de 68 no Brasil, então ele tinha um ponto de vista que eu e João não tínhamos.

Diego - Gostaria que você comentasse sobre os tipos de imagens de arquivo que foram usadas no filme. Eu diria que são as imagens de família da mãe do diretor, imagens da TV, entre as quais vemos as de De Gaulle e outras, das manifestações, imagens amadoras da Tchecoslováquia, imagens amadoras do Brasil... Você ajudou na pesquisa dessas imagens?

Laís - A primeira coisa que João fez foi ler praticamente tudo o que foi escrito sobre Maio de 68. A partir dessas leituras, ele conheceu algumas situações que haviam sido filmadas, que estavam descritas nos livros. Entre o primeiro material com o qual trabalhamos, que era o material de 50 horas, tinha algumas coisas que João tinha encaminhado para o Venâncio, que eram coisas que ele queria. A gente teve acesso a quase todos os filmes que foram feitos em 1968. Junto a isso, tinha o material da China, que João encontrou quando estava fazendo [o filme] Santiago, um material que faz parte do acervo do Instituto Moreira Salles. E também algumas coisas oficiais de pronunciamentos, essas imagens de televisão. Eu diria quase com certeza que o INA [Instituto Nacional de Audiovisual francês] foi o acervo do qual usamos mais materiais, um arquivo gigantesco da França. E tinha a separação desse material. Foi

preciso fazer uma planilha monstruosa com não sei quantos milhões de linhas, especificando por exemplo de onde vem cada coisa, um processo que fiz sozinha. Porque a verdade é que a gente monta com o material todo em baixa resolução, alguns com pixels enormes, muitas vezes com marca d'água. Eles mandam a imagem em alta resolução quando você paga por ela. Então a primeira vez que a gente viu o filme em alta definição foi um êxtase! Mas enquanto fazíamos essas coisas todas a gente conversava muito e surgia aos poucos idéias como “ah, será que não tem alguma coisa que foi filmada nesse dia?” Então encontrei o site do INA. Era possível digitar uma palavra-chave e encontrar o material que procurávamos, descobri que tinha outros sites onde também era possível fazer isso. A partir desse momento começamos a encontrar diversas coisas. Mas eu diria que esse tempo de experimentação foi essencial, sabe? De liberdade total onde nos perguntávamos “ah, vamos usar slow? vamos usar freeze? a gente vai ir e voltar?” Teve um momento em que se pensou em fazer dois filmes, três filmes. E o momento quando entrou o [Eduardo] Escorel foi a tentativa de encontrar essa estrutura porque até então eu e João estávamos tateando.

Diego - Havia então alguns possíveis direcionamentos...

Laís - Exatamente, na verdade havia milhões de caminhos e a questão era tentar entender qual era o caminho dentro daqueles milhões de possibilidades, lugares e voltas que a gente dava. Foi um processo incrível.

Diego - *No intenso agora* começa com uma imagem feita em Super 8 colorido de uma mulher na beira da estrada. Na faixa comentada do DVD, ela é chamada por Carlos Alberto Mattos de “imagem misteriosa.” De fato, desde que passei a me envolver com o filme, esse fragmento me intriga particularmente. Gostaria de saber como surgiu a ideia de abrir o filme com ele e quais são os possíveis motivos para ser essa imagem e não outra qualquer a que recebe o espectador em silêncio e o encaminha para a trama que vocês construíram. Além disso, ela reaparece na segunda metade do filme, sendo contextualizada através do fluxo das outras imagens. Quando ela reaparece, é como se fosse a primeira vez porque não há nenhuma menção ao fato dela ter aberto o filme. O espectador pode se lembrar da imagem, mas não há uma sugestão que o faça entender porque ela está voltando. O que significa esta imagem para você, nos dois momentos do filme.

Laís - Quando a gente começou a criar a estrutura do filme, elaborar conexões entre materiais tão diversos - o que era uma coisa difícil, pensar como a gente conectaria coisas tão diferentes, de lugares tão diferentes, que querem dizer coisas tão diferentes - surgiu a ideia, que eu acho que foi do João, de termos no filme imagens em pontos espalhados, imagens que apareceriam para o espectador aparentemente sem motivo, em algum momento, e que ressurgiriam depois acompanhadas de outras imagens. Porque queríamos que o espectador fizesse um pouco o processo que a gente fez, de ver uma coisa pela primeira vez e, a princípio, não ter uma identificação direta ou impressão qualquer sobre ela e depois de ver um monte de outras coisas, ela aparecer de novo, ganhando nesse processo um outro sentido. Então era um pouco essa tentativa de que isso fosse possível dentro do próprio filme também. Tem alguns momentos assim no filme, mas tinha muito mais. A gente foi tirando, vendo quais, de fato, provocavam esse feito. Porque muitos arquivos mudavam de lugar e, de repente, aquilo já não fazia mais sentido. Essa imagem específica que você comenta era uma imagem de que a gente sempre gostou muito. Tínhamos uma timeline com imagens preferidas e essa era uma delas. Era quase um xodó. Ela é muito misteriosa, talvez a mais misteriosa de todo o filme. Uma imagem que despertava uma coisa na gente de cara, então pensamos que talvez despertasse algo em outras pessoas também. Quando a gente começou a chegar nessa segunda parte do filme, quando ela reaparece, então de repente pareceu que a imagem encontrou o lugar perfeito dela. Ela começa essa jornada de alegria e é a mesma imagem que depois vai simbolizar um certo desalento. Como que a mesma imagem pode representar duas coisas, duas intensidades no filme? Isso foi uma coisa com a qual a gente penou muito, a estrutura. Porque tinha muitas idas e vindas. Era uma das coisas que algumas das pessoas que assistiram ao filme falavam. Que elas não conseguiam encontrar esse caminho que cresce e que depois desce, porque eram tantas idas e vindas que eles não sabiam ao certo em que parte daquele turbilhão da emoção estavam. Até que chegamos nessa estrutura onde a primeira parte é o surgimento do Maio de 68, essa alegria, essa efusividade e intensidade máxima, total, e que a segunda parte seria o que aconteceu a partir daí, quando tudo serenou, o que aconteceu com essas pessoas, o que elas sentiram, onde elas estão. Foi também uma tentativa de entender quais imagens da mãe do João tinham a ver com essa ideia de felicidade no filme, com essa intensidade. Tem uma menina que corre, que é uma imagem de que a gente sempre gostou. É um sorriso que é uma coisa! É esse o tipo de experiência que buscamos com essas imagens, era um sorriso tão lindo que a gente pensava “bom, queremos vê-lo mais devagar” e então víamos bem lentamente e assim você começa a entender o que é possível. Mas é como falei, o fato de termos assistido tanto e por tanto tempo e João ter

estado tão aberto a tentar encontrar o que era aquilo que tínhamos nas mãos foi o que possibilitou a gente encontrar essas coisas. De trabalhar com isso, de dilatar esses tempos das imagens, de encontrar relações que aparentemente não existiam. De encontrar um caminho mesmo. A imagem que você comenta é certamente uma de nossas preferidas. A ideia dela começar o filme e começar a segunda parte do filme foi um processo de descoberta do lugar dela no filme.

Diego - Entre os extras do DVD há uma outra versão do que seria o prólogo. Nele, vemos alguns registros retirados de um banco de dados. Nessa *sobra* do filme, vemos imagens realizadas por turistas em Zâmbia. O filme tem muita influência do realizador francês Chris Marker, como Salles destaca em muitas entrevistas. Penso que esse desvio para um país africano salienta mais ainda a influência que o filme *Sem sol*, de Marker, tem no filme de João, assim como toda essa questão sobre a felicidade, que também está presente no início do filme de Marker. O que o mobilizou para essa questão foi ele identificar nas imagens da mãe essa felicidade? O que você pensa sobre isso? A imagem que abre o filme, da qual falamos anteriormente, para mim configura a fórmula elaborada por Marker para apresentar o que seria para ele a imagem da felicidade. No início do filme citado, ele diz que a imagem da felicidade para ele seria a das três crianças, na estrada, e que se ele fosse usá-la em um filme, a colocaria no início, em silêncio, separada do restante do filme por uma tela preta. Pensando a partir dessa perspectiva, me parece que a imagem em Super 8 que abre o filme é, de certa forma, a imagem da felicidade para João.

Laís - Eu não sei, acho que o sorriso final é a imagem de felicidade do filme. Quando a gente viu aquele sorriso... basicamente o filme é aquele sorriso, eu diria. Eu não me lembro agora até que ponto essa foi uma influência tão direta, porque já tinha desde o começo a busca por um diálogo com Marker e Farocki. E principalmente quando o Eduardo entrou no processo, eles discutiam muito sobre a influência desses dois realizadores, o que eles podiam trazer para o filme. E acho que sim, que é bem possível que as imagens da Zâmbia tenha a ver com toda essa questão de como Marker entrou no filme, realmente. Eu diria que o que mais tem do Farocki é a ideia de retomar sequências já apresentadas, de voltar atrás... o *Videogramas de uma revolução*, por exemplo, era um filme sobre o qual a gente falava muito. A narração do João tem muita influência do Marker, dessa ideia que ele também tinha desde o começo de que ele não queria que fosse uma narração grandiloquente, mas de uma pessoa que estava quase sussurrando para o espectador, que é uma coisa que o Marker fez muito e lindamente e

que, de fato, traz para o filme uma intimidade que não seria possível de outra forma, assim como a ideia dele narrar. Desde o início ele sabia que não era possível o filme ser narrado por outra pessoa. Era um filme que ele teria que dizer, com o texto dele, a voz dele. Não poderia ser de outra forma. Tem uma masterclass que eles deram depois da sessão do filme, no festival É Tudo Verdade, em São Paulo, que talvez possa elucidar ainda melhor essa questão. Eram muitos os embates que eles tinham por email, entre autores e ideias. Tem essa coisa de que João fala muito e da qual eu realmente acho que o filme se beneficiou bastante, que é o fato de estarmos em três gerações: eu, em uma geração mais jovem, ele, que brinca estar em uma geração jovem também mas um pouco mais velha, e o Eduardo que é de uma geração que viveu Maio. Tinha muitas coisas que eles perguntavam se eu achava que as pessoas entendiam, se os jovens estão sabendo disso ou daquilo. E acho que foi uma coisa muito bonita, pelo menos para mim, ver depois como os jovens viram o filme. Especialmente os pré-adolescentes, da faixa dos 14 anos. Eu não me lembro bem, mas acho que foi em uma exibição no Colégio Édem . Eu fui e fiquei muito impressionada. Eu até escrevi um e-mail longo para o João e o Eduardo, fiquei muito mexida. Foi em 2017, nós já estávamos em um momento político meio esquisito e uma menina disse que queria muito que eu fosse à exibição para conversar com os alunos sobre o filme. Teria também alguns professores. Então eu fui e lá tinha um dos meus antigos professores, o que fez com que eu sentisse que abria um portal do tempo mesmo, com aqueles adolescentes sentados naquela sala. E eles ficaram muito emocionados com o filme e entenderam tanto do filme, em um lugar que eu não esperava, e de modo tão pungente que eu fiquei muito emocionada mesmo. Eu comentei depois que nem sabia o que dizer porque achava que pelo que eles haviam levado eu não tinha mais o que dizer sobre. Eles começaram a tentar entender como que aquilo se reflete na vida deles hoje, então tinha muitos depoimentos do tipo “mas então a juventude tentou fazer uma coisa ali que tomou um caminho que talvez tenha sido errado ou que talvez não seja uma discussão de certo e errado mas, como que a gente faz para tomar esse caminho e não perdê-lo?” e ao mesmo tempo diziam “a gente está aqui ouvindo vocês que são os nossos professores”, porque os professores eram todos de 68, que tinham toda aquela nostalgia e ficaram todos falando nesse sentido, lembrando... e a garotada falando “a gente está aqui fazendo coisas agora e vocês não estão querendo ouvir a gente. E ai? A gente tem um grêmio que é ativo. A gente também está envolvido na política.” O filme os mobilizou em algum sentido e eu realmente não esperava. Eu pensava que os adolescentes achariam meio chato, até porque o filme é longo e difícil, por ser estruturado a partir de arquivos e todo narrado, com legendas o tempo todo. É um filme duro, não é um filme de fácil digestão.

Diego - Eu assisti também algumas sessões públicas do filme. Uma delas foi em um cineclube da Escola de Comunicação da UFRJ, onde convidaram a pesquisadora Consuelo Lins e o historiador Daniel Aarão Reis, da UFF. Consuelo fez o meio de campo do cinema, ele o da história. Uma das falas que me chamou particularmente atenção foi Daniel, um historiador do período, não saber que, em 1966, era possível entrar na China. Porque o filme funciona também como material primário de entendimento sobre um certo passado das coisas. Em alguma das entrevistas de João, ele comenta que em Nova York uma historiadora de Princeton, que pesquisa a Revolução Cultural chinesa, confessou depois da sessão não ter tido conhecimento de imagens familiares feitas durante aqueles anos do Regime, até então.

Laís - Isso mesmo. Na verdade, teve uma menina maravilhosa, a que fez a tradução do material da China, uma chinesa que mora no Brasil. Ela ficou impressionada quando viu as imagens e disse não se lembrar de ter visto coisas assim, pessoais. As coisas na China ficaram tão restritas, sem acesso a quase nada. Inclusive foi uma de nossas questões em termos materiais. O material do Mao [Tsé Tung] acabou vindo de outro arquivo, não da China.

Diego - Mas assistindo ao filme com os jovens na ECO, com uma galera que viveu os acontecimentos de 2013, foi notável o fato deles se espelharem no filme. De terem vivido uma efervescência movida por um desejo de mudança que depois foi diluído em alguma outra coisa. Enfim, partindo do princípio de que os diretores querem dizer muito com o início de seus filmes, me pergunto também o porquê da imagem da empregada. O filme não é especificamente sobre o Brasil nem sobre a questão de classe aqui. Aquela imagem está ali para dizer, de certa forma, que nem sempre sabemos o que filmamos, mas, de certa maneira, não é mudar muito de temática? Como você interpreta essa escolha? Não teria sido possível dizer isso com imagens de 68?

Laís - João tinha essa ideia, mais ou menos desde o começo, de que queria o Brasil no filme. Na verdade, a gente começou a trabalhar mais o material que tinha sobre o Brasil quando Escorel entrou. Antes tínhamos aquelas imagens dele e eu tenho dúvida se essa imagem do Brasil estava no copião que foi para o Eduardo. Mas acho que esse começo tem muito mais a ver com a ideia de que, nas imagens que a gente vai ver a partir de então, não dá para saber até onde os realizadores sabiam o que estavam filmando. Que é uma coisa do Marker, do filme *O fundo do ar é vermelho*. Temos algumas poucas imagens dele no filme. Tínhamos

uma cena que era uma operária filmada por ele, ela e seu marido em uma cena bem bonita. Eles conversando sobre o envolvimento político e você percebe claramente que o marido está envolvido e a mulher está sempre em segundo plano. Ela cuida de casa, ela não pode sair de casa, ela fala baixo, ela é retraída. E em 1968, Marker a encontra em uma manifestação, falando em praça pública. Era uma coisa de que a gente gostava muito, a transformação dessa mulher. Depois de uma série de questões, esse trecho acabou saindo. Saiu coisas de que a gente gostava muito. É a vida! Já a versão de cinco horas que foi para o Escorel tinha narração do início ao fim. Tinha ali quatro filmes, basicamente. Depois, um mês antes da primeira exibição, em Berlim, a gente ainda cortou 20 minutos porque achou que o filme estava grande demais com 2h30min. Nesse corte saiu toda a sequência do cinema militante, que foi parar nos Extras do DVD. Tinha outros mortos no Brasil e saiu também outras coisas pontuais. Mas cortamos essa sequência inteira porque achamos que era quase um outro filme, uma ideia que poderia ser outro caminho. A gente também tinha vontade de começar com imagens pessoais, familiares. A gente sabia que as imagens da China teriam que estar no início, de toda forma, e queríamos começar o filme por esse caminho e não abordando diretamente a história de 68. Como fazer um filme que fale de 68 mas que não é sobre 68? Essa foi uma questão para nós desde sempre, fazer um filme que está falando de outras coisas também, que estão acima disso, até. E foi esse o caminho que a gente pegou, mas ao mesmo tempo a gente não podia abandonar a história de 68, então também tinha uma tentativa de contar essa história. Porque para o espectador chegar nessa história pessoal, ela tinha que entender essa esfera histórica ou nada daquilo faria sentido. Então era uma dificuldade grande. A tentativa de começar por imagens pessoais tinha essa ideia. Tem muitos filmes feitos sobre 68, muita coisa escrita sobre 68. Essa ideia de tentar pensar sobre o ponto de vista pessoal, isso parecia ser uma coisa nova que interessava ao João. O João tem uma coisa que eu acho maravilhosa e que acho essencial para o trabalho dele que é estar sempre buscando. Ele nunca está satisfeito até a hora em que ele está... Ele também não é um cara que fica sem terminar seu filme. Também não tem medo nenhum de experimentar uma coisa que pode parecer... ele sempre dizia “sejamos materialistas.” Por exemplo, eu tinha uma ideia e pensava “ah, essa ideia é uma merda”, mas ele insistia que era preciso testar pra ver como ela ficava porque nunca se sabe o que pode acontecer. Tinha até uma coisa que João chamava de *shit edition*, que eram as primeiras edições que a gente fazia onde só jogávamos uma coisa ao lado da outra. E tem algumas coisas que ficam, que magicamente no final, no último corte do filme... tem algumas *shit edition* no meio daquilo ali com certeza.

Diego - Você e Escorel optaram por manter uma certa “integridade” no que se refere à montagem original dos fragmentos que escolheram para encorpar o filme de João, escolhendo usar uma tela preta para pontuar, mesmo que sutilmente, onde vocês cortavam o material. Gostaria que comentasse essa escolha de montagem tão particular.

Laís - Essa foi uma ideia do Escorel, com certeza. Porque a gente tinha essa como uma questão muito importante também, de preservar isso de alguma forma. É um filme que respeita de onde essas imagens vieram, eu diria. Que tem um respeito verdadeiro pela pessoa que fez, como ela fez, em que circunstância ela fez, por que ela fez. Acho que muito do nosso respeito por isso está justamente na tentativa de entender isso e não simplesmente dar um sentido aparente a partir do que a gente acha que é aquilo e pronto. Foi uma investigação mesmo do que foi essas imagens para essas pessoas. Toda essa ideia de como as imagens foram filmadas e o que isso quer dizer sobre elas. O que que o fato do cara em Praga estar olhando pela janela quer dizer sobre aquele cara e sobre a situação que ele estava vivendo naquela hora? O que é o contexto para aquele rapaz, o estudante que está com a câmera filmando uma menina correndo na rua, onde a rua está totalmente quebrada e todo mundo está ocupando a rua? É um outro regime. Então começamos a pensar em como íamos fazer isso. O filme já tinha muitos pretos, isso é verdade. A gente já usava muita tela preta. Nos primeiros testes que a gente fez, nesses primeiros dois anos, era uma coisa que João havia gostado muito. As telas pretas, os *slows* e os *freezes*, que são os congelamentos, porque funcionavam como um respiro. O filme é como um ensaio, que vai nessa costura louca. Uma hora o olho tem que descansar para se abrir a uma coisa nova. É quase o piscar de um olho. Em algum momento a gente teve a ideia de botar na imagem os nomes dos filmes, mas rapidamente cortamos essa opção porque não tinha como, eram muitos filmes. E como a gente tinha essa coisa da fruição da imagem, não tinha como borrar a imagem assim. O filme já tem muita legenda. As versões estrangeiras são difíceis porque tem a fala de João, a fala do filme e por vezes cartelas e textos. Então achamos que seria demais, que não tinha como fazer isso e então Eduardo teve a ideia de estabelecermos um padrão, acho que foi de 1 segundo e 20 frames, e que usássemos isso toda vez em que editássemos as imagens. Cumprimos isso à risca. São raríssimos os casos em que a gente não manteve esse padrão, mas foi por outras questões. Estabelecemos também que com as imagens jornalísticas não teríamos esse pudor, porque eram imagens feitas em outras circunstâncias, no sentido narrativo mesmo. Não existia uma narrativa propriamente, eram imagens de registro, alguns deles documentais, feitos na rua, outros que eram como de jornais, com temas do tipo “o que foi essa

manifestação hoje”. Mas no caso dos filmes, a gente manteve isso à risca. Era muito importante que algo que não foi feito na época da tomada das imagens assim parecesse. Era uma necessidade nossa. Ficamos um pouco em dúvida se isso era perceptível para o espectador mas para nós pareceu que era uma forma de dizer que nesses pontos houve interferência, manipulação. Uma coisa é quando você faz um *slow* e depois mostra a imagem em velocidade normal, porque assim é perceptível que houve uma manipulação. Mas quando você faz um corte, ele pode ser um corte invisível que ninguém vê. Então achamos que o melhor jeito seria parar e dizermos “bom, aqui a gente fez algo.” Outras partes não tem preto porque deixamos correr, a gente teve vontade, por exemplo, de usar todo o trecho onde aparece a operária Jocelyne, os 10 minutos seguidos. Esse trecho foi uma descoberta que apareceu com a chegada de Eduardo. A gente vinha visto aquilo, mas por não termos encontrado um lugar para o fragmento acabamos esquecendo. Escorel não chegou a ver todo o material, mas o que a gente montou e coisas novas que chegaram enquanto ele estava trabalhando conosco. E coisas específicas como quando surgia algum tabú. Por exemplo, quando precisamos de uma imagem que de certa forma simbolizasse o fim de Maio. A gente não tinha essa imagem. Ou melhor, tínhamos a passeata a favor do De Gaulle, que é uma imagem muito simbólica.

Diego - E que ficou relegada a um certo apagamento dentro da historiografia do período. De certa maneira, sem essa informação ficamos sem entender de fato o que aconteceu com o movimento de Maio.

Laís - Exatamente. Você vê pouquíssima gente que falou sobre isso. Ficou quase como uma mágoa. Toda essa sequência é essencial para compreendermos uma outra coisa que é o entendimento do De Gaulle sobre o funcionamento dos meios de comunicação. De Gaulle era uma figura que João queria que estivesse muito presente no filme. Também Conh-Bendit, obviamente. Ele foi se mostrando através das imagens, uma coisa que foi cativando a gente. A imagem dele é muito forte. Em qualquer lugar, pode ser em uma imagem com outras centenas de pessoas que você fica olhando para o rosto dele porque ele está iluminado, de uma maneira muito curiosa. E De Gaulle ocupa o outro lado dessa história; ele vai trazer o rosto de um senhor, do conservador, alguém que já representou uma coisa muito libertária mas que não representa mais nada para aquela juventude. É um outro entendimento, a sociedade não é mais a mesma e aquele cara não cabe muito bem ali, naquele lugar. E ao mesmo tempo, são aqueles garotos que não cabem bem naquele lugar. Ele que era um homem

inteligente e tinha um domínio total de como se comunicar com aquelas pessoas, de repente junta todo o conservadorismo que existe nos lugares mais recônditos de Paris, na maior manifestação do Maio de 68.

Diego - O filme notadamente trabalha com a ideia da vivência de uma experiência que por ser tão intensa acaba lançando as pessoas em um estado de aguda melancolia, quando a intensidade se encerra. Esse argumento é amarrado por alguns dos acontecimentos que marcaram o Maio de 68 francês e também pelas imagens que a mãe de Salles fez na China, no ano do que conhecemos como o início da Revolução Cultural. Apesar disso, o filme não aborda uma questão que talvez possa ser central, que é o suicídio de Elisa Moreira Salles - que está presente em alguns dos debates, em algumas entrevistas, enfim, é uma informação que circulou junto do lançamento do filme, mesmo que tenha sido à revelia do diretor. Em algum momento houve o desejo de incluir na montagem esse fato, que parece tão importante para o argumento tecido pelo filme, visto que ele aborda de maneira tão clara o suicídio? Você tem o filme de Goupil, *Morrer aos trinta anos*, e também o bloco com as imagens de Mao Tsé Tung e a narração sobre a passagem do tempo que é esse rio que corre...

Laís – Obviamente, João pensou em falar sobre essa questão, especialmente quando a gente entrou no tema de como seria a abordagem da morte de Jan Palach e de Edson Luís, como que isso seria tratado no filme em cada um desses lugares. De alguma forma é isso, ele está falando também sobre a mãe dele, apesar de eu não achar - e penso que ele também não - que seja um filme sobre a mãe dele, especificamente. É difícil até dizer sobre o que é o filme. É uma dificuldade que a gente tem, de tentar resumir o filme de alguma forma. Por isso que essa ideia de uma intensidade e do seu desfazer é o mais próximo disso, talvez. Mas nunca houve a intenção de abordar o suicídio de Elisa diretamente. Isso nunca existiu em nenhum das versões que o filme tomou nesses cinco anos. A gente sabia que seria uma coisa dita nas entrelinhas, porque é quase como se não importasse saber ou não saber disso. É óbvio que a gente também sabia que em algum lugar, aqui no Brasil especialmente, isso seria uma questão. E realmente foi uma questão muito falada, o por que de João não ter dito abertamente. Eu acho que é uma questão da ordem do pessoal que não tem diretamente a ver com o filme. Eu acho que o filme está falando não de uma coisa específica que aconteceu com uma pessoa.

Diego - Sim, mas ao mesmo tempo ele está falando diretamente sobre a mãe.

Laís - Sim, mas o que importa muito mais é a tentativa dele entender o motivo dela ter desencantado. Entende? Muito mais do que “ah, isso aí culminou em um suicídio.” Acho que existe essa associação. Acho até que pessoas que não sabem podem talvez fazer essa conexão. Rola uma dúvida, exatamente por isso que você falou, pela junção do bloco da China, no final.

Diego - Logo depois de abordar o suicídio no filme de Goupil e da desconstrução de um dos slogans do Maio francês, segue a única imagem feita para o filme, a da estação La Gaité, do metrô parisiense. Então vem um momento que para mim é muito forte, a imagem desfocada de Elisa sentada no chão, segurando uma criança. Acho que é a única imagem desfocada do filme. E eu não sei se essa criança é o João...

Laís - Isso é interessante, é algo que eu nunca reparei. Essa imagem foi feita nos Estados Unidos, acho que é ela e o Walter [Salles]. Entre essas imagens que você falou tem outras duas, dessas imagens flutuantes que falei para você. Uma delas com duas garotas segurando uns cachorros e uma outra com uma criança que se joga no mar. São elas que levam para esse lugar flutuante. É uma das questões mais difíceis do filme, eu acho. Eu entendo um pouco também essa necessidade que as pessoas têm de se perguntar isso, o motivo de não ter sido trabalhada essa questão. Mas acho que o filme já diz o que ele tem para dizer sobre isso. O filme inteiro é uma busca pelo entendimento de tudo isso, sobre outros caminhos, inclusive. Porque não é um filme sobre a China, tampouco. Essa volta toda não é à toa. É uma volta para tentar entender por que essa mulher, que estava em tal lugar, foi ter a mesma sensação que outra pessoa teve vivendo situações totalmente diferentes do outro lado do mundo, na mesma época. Como esse momento histórico também levou essas pessoas para esses lugares. A ideia - que é uma coisa de que João fala na narração - de tentar entender esses contrários que se encontram. O que esses contrários dizem um sobre o outro, sabe? E ele também, como brasileiro, o que ele pode dizer sobre 68 na França. É uma coisa que a gente imaginou que causaria uma certa implicância, do tipo “quem é esse brasileiro para falar sobre o Maio de 68?” Na França teve isso, um dos diretores de um dos filmes [apropriados por nós] se exaltou, disse que não tinha gostado, que era um filme de direita, que era um filme derrotista. Isso também é curioso, como o filme foi tomando sentidos diferentes em cada país que passou. Brotou uma discussão diferente em cada um desses lugares em que ele foi com o filme. Mas a gente esperava isso, afinal são os filmes dos caras. Muitos dos diretores estão

vivos. Romain Goupil assistiu também o filme. O Coutinho já tinha falado para João que esse era um filme [*Morrer aos trinta anos*] de que ele gostava muito. Quando a gente assistiu ao filme, ele se tornou o nosso filme preferido, porque de fato é muito lindo. Então ficamos pensando em como usar aquela jóia. Tinha até mais material do Goupil, como uma entrevista que ele deu para Simone de Beauvoir, na televisão, com 14 anos. Eles todos eram moleques, o Romain Goupil e o [Michel] Recanati eram secundaristas, tinham entre 15 e 17 anos. Então eles estavam no ápice da vida, fumando charuto na televisão e sendo entrevistados pela Simone de Beauvoir.

Diego - Por que a decisão de incluir o Brasil em apenas um momento, na segunda parte? O Brasil também teve um "intenso agora" anterior ao AI-5, que não está no filme. Você pode falar um pouco dessa opção em mostrar apenas a maneira como a esquerda lidou com a morte do Edson Luís? De certo modo, ali parece haver uma certa avaliação de que no Brasil não se chorou como se devia a morte do estudante, é isso mesmo?

Laís - É uma percepção que a gente teve, imagética, que foi muito forte para a gente, a comparação desses dois mundos [o enterro de Jan Palach e o de Edson Luís]. Como o filme também é uma tentativa de trazer outros olhares, a gente sabia que essa era uma parte que estava sendo pouco dita ou não estava sendo dita sobre o que aconteceu em 68. Então tinha desde sempre essa ideia da gente não repetir o que foi dito e sim apontar o que achávamos não ter sido elucidado. Quando começamos a ver isso em relação a outras mortes, a outros jovens... eu acho que não é um julgamento em termos de valor, mas uma constatação de que... essa questão do mártir, que era uma coisa da qual João queria muito falar, que na verdade ele mesmo diz ser uma influência do Coutinho. Era uma coisa sobre a qual eles falavam muito. Ele tinha vontade de tentar entender isso, e essa imagem dizia muito sobre essa questão porque estavam todo mundo ali discursando, não tinha ninguém chorando, a família de Edson Luís não está ali. Fizemos uma pesquisa grande buscando onde a família estava. A família se questiona sobre isso, sobre o enterro ter estado cheio de gente e depois ninguém ter querido saber o que aconteceu com essa família ou quem era ele, como pessoa. E inclusive sobre a tristeza profunda, que eu acho que tem a ver com o estado de espírito de cada um desses lugares. Não vamos dizer que Praga é Brasil, óbvio. Eles têm uma série de outras questões, uma outra forma de lidar com o luto. O que podemos dizer sobre duas mortes que aconteceram nesses dois lugares? E também havia a questão de não quisermos fazer um filme sobre o Brasil, entende? A ideia era falar sobre o Brasil em pontos específicos que

tinham relações com outras regiões. Por quê falar sobre a passeata dos 100 mil, sabe? É como se essa parte todo mundo já tivesse visto e absorvido. Mas o que ainda não foi? E o fato dela estar na segunda parte é porque tinha essa ideia da primeira ser a ascensão e a segunda parte a desilusão, a tristeza, a nostalgia. Desde o começo tínhamos esse bloco dos mortos, sabíamos que falaríamos sobre isso. A gente buscou também outros mortos do Rio de Janeiro, do Brasil. E não conseguimos encontrar material sobre muitos desses mortos, e também de mortos de outros lugares. Da França teve um sobre o qual não conseguimos achar material. Tem um que até está no filme mas de quem só encontramos uma foto. E inclusive isso, a questão do morto de direita. Uma coisa que também foi apagada, não estava em lugar nenhum. Encontramos em um filme jornalístico da cidade, mas não foi dito em nenhum lugar sobre esses mortos. Então acho que foi um pouco por isso. E na cena da empregada é apresentada uma outra coisa sobre o Brasil, que é algo que tem relação com a família Salles e os empregados. É a questão social sobre a qual o filme obviamente fala porque é um filme que vem dele e tem a ver com a história dele. Então é como se o filme tivesse esses dois pólos. Além disso, tem o Brasil que está sempre no filme sobre a forma do João. Ele só enxerga as coisas sob as vistas de um brasileiro que é daqui, que viveu aqui. A mãe dele também. Mas se a gente tinha mais material sobre o Brasil era pouca coisa. O que a gente tinha era mais ou menos aquilo. Sabíamos que queríamos usar as imagens do [José Carlos] Avellar e do Escorel, e esse material de família que foi encontrado pelo Venâncio.

Diego - De certo modo, o filme transporta para a esfera familiar e doméstica algumas imagens que pertenciam ao comum. Por exemplo, fora a questão de como o luto é vivido na Tchecoslováquia e no Brasil, há também uma significativa diferença de contexto. No momento em que Palach ateia fogo em si mesmo, Praga vivia o que podemos chamar de melancolia, enquanto que o assassinato de Edson Luís ocorre em um Brasil em chamas, onde tudo estava acontecendo; o AI-5 só será implementado no final do ano. É uma estratégia de montagem que aparentemente persiste em todo o filme e que salta aos olhos no trecho sobre a morte de Edson Luís. O país chorava a ditadura e ainda chora os corpos não encontrados até hoje. Como você enxerga isso?

Laís - (silêncio) É difícil essa pergunta.

Diego - Porque de certa maneira parece que o que se busca nas imagens de Escorel é a Pietà. Mas com uma rápida busca no Wikipedia você encontra a imagem da mãe dele chorando

sobre o caixão, então essa imagem existe. Eu gostaria de entender como você enxerga essa modulação, essa fabulação sobre as imagens.

Laís - Eu acho que uma coisa muito importante era justamente falar que nem sempre a gente sabe o que está filmando. Por que a escolha foi filmar isso e não filmar aquilo? Então nesse sentido, temos o Avellar, aquele que vai para a porta da UNE e filma estudantes que eram grandes líderes, mas se você não souber quem era quem naquelas imagens, vai passar despercebido. Esse material não tem nem som. Por que você vai filmar naquele momento, naquele lugar? O que você deixou de filmar que deveria ter filmado? Essas escolhas que são feitas a partir do momento em que você liga a câmera, escolhas imediatas. Mas é uma informação nova para mim, que é uma coisa de fácil... porque me lembro ter sido uma coisa que chamava atenção porque pouca coisa foi dita em relação à família. Dos outros mortos também. De ser uma coisa muito mais relacionada ao símbolo que Edson Luís virou, ao símbolo que Jan Palach virou. O estudante que morre afogado. O operário que também morre e não estava nem participando efetivamente das mobilizações. Mas eu diria que a morte no filme está presente nesse sentido, de que as pessoas vão, com o tempo, transformar essas mortes. É uma pergunta difícil... porque ao mesmo tempo eu acho que tem um pouco a ver com muita coisa que está acontecendo agora, sobre essa não construção do que foi 68. A ditadura de 64 no Brasil produziu um buraco, uma lacuna que foi preenchida por uma outra coisa. E agora fica muito difícil você abrir isso para as pessoas. Não é à toa que ainda tem gente dizendo que o Holocausto não existiu. É porque não teve uma construção de memória. Não teve. Foi muito pouco trabalhado no ensino escolar, e mesmo assim mal. Se falou muito pouco, se reconstruiu muito pouco em cima disso.. Então eu acho que tem uma certa tentativa, nesse sentido que você falou dos mortos, dos corpos mesmo. Acho que o filme abre um pouco essa chave de tentar reconstruir, de tentar entender o que aconteceu e o que foi feito ali, isso vai fazer a gente entender um pouco o que está acontecendo agora. Então acho que ele pode não estar dizendo diretamente nesse sentido, mas está falando nesse sentido o tempo inteiro. Para mim é muito louco, todas essas coisas que aconteceram ao mesmo tempo, durante a feitura do filme. Eu estava fazendo sempre essa relação porque não é à toa, as conexões estão muito presentes. Parece que foi ontem. São os mesmos padrões que se repetem em duas condições completamente diferentes. Mas acho que em um certo sentido, o filme está abrindo a cortina disso e dizendo “bom, então vamos ver aqui o que aconteceu, o que significou esses mortos para a gente naquela época, e o que está significando hoje. O que

isso, em comparação com outros lugares, pode trazer para a gente.” Entende? Não sei se é muito bem disso que você estava falando.

Diego - Tudo o que você falou se relaciona certamente com a minha pergunta, mas é também essa relação de, talvez, pensando mesmo nessa ressaca de 68 e de 2013 e nesse mar remexido que vivemos hoje em 2018. Parece que uma coisa que salta ao olhos é a necessidade de termos cada vez mais imagens públicas, situações públicas. De uma retomada das ruas, um envolvimento que ultrapassa o familiar.

Laís - Isso, com certeza.

Diego - E parece que figuras como a do Edson Luís e a relação dos mortos políticos com a história dos movimentos sociais parece lançar luz sobre a importância desses corpos políticos. De cultivarmos essas questões e situações que saem de um mundo privado e ganha uma dimensão pública. De certa maneira, parece que o filme faz o movimento inverso, não trabalhar essas imagens a partir do seu viés político, o que está lá nas imagens feitas por Escorel, muito vivo potente. É incrível a forma como as pessoas estão, sim, vivendo um luto. De uma maneira diferente, porque é um luto coletivo. Um luto que não está dissociado de uma luta. Como você entende a escolha do filme de pegar essas imagens e, de certa maneira, privatizá-las.

Laís - Entre os lugares que o filme passou, eu acho que teve esse efeito especialmente na América Latina. Esse efeito de que o filme é quase um convite à mobilização, a estar presente politicamente. Tem uma coisa muito legal que aconteceu que é a série de entrevistas que fizemos depois do filme, do Bruno [Torturra]. Tem coisas que se repetem muito, que é essa sensação de que você tem que continuar no seu... que não necessariamente os grandes atos públicos ou os grandes momentos são os de maior intensidade, de maior descoberta, de maior rompimento ou de maior crescimento político, qualquer que ele seja. Então eu acho que essa ideia do privado vem na tentativa de elucidar isso, de dizer que o ser político é um ser diário. O que começou a aparecer no meio dessas coisas todas é que o motivo das grandes melancolias e das grandes frustrações foi uma maneira de se relacionar com os acontecimentos da vida. De enxergar que houve um momento que foi o grande momento e que depois daquele momento nada mais é possível, porque não se tem mais como ser feliz daquela forma. E na verdade o que estamos tentando mostrar é a beleza e a força dos

pequenos atos, da vida familiar. Que é uma coisa de que as pessoas vão falar muito nessas entrevistas do Bruno. Que são as pessoas de 2013 dizendo “bom, 2013 foi um momento de intensidade absurda, estávamos todo mundo junto em comunhão - algo que nunca tinha acontecido para essa juventude - e acabou tudo, deu no que deu. O que vamos fazer agora?” O que as pessoas estão dizendo de maneiras diferentes é que a gente tem que continuar fazendo política com as nossas coisas. Que a gente tem que trazer isso muito mais pra perto do que para longe, porque as grandes causas estão cada vez menores. A gente vê isso, não tem muitas grandes pautas, a não ser a direita que pegou a pauta da corrupção e o fez muito bem, unificando toda a direita. A verdade é que a gente da esquerda está subdividido a muitas pautas e se a gente achar que a única forma vai ser tentar repetir coisas que a gente fez... isso não vai ser possível, nunca mais. Acho que isso é a grande ideia. O pessoal não como forma de tentar entender a fundo aquele momento, o que fez virar aquela coisa toda, mas também para trazer o questionamento sobre o que devemos fazer além dos grandes atos. Como ser intenso agora?

12 de novembro de 2018, Rio de Janeiro

Relato escrito por Elisa Moreira Salles e publicado em duas partes, nas edições 52 e 53, na revista *O Cruzeiro*.

Uma brasileira na China

Chegamos a Xangai, à noite, para o que viria a ser a viagem mais penosa e fascinante de minha vida.

À descida do avião, tivemos o primeiro contato com a Guarda Vermelha, que nos formava uma ala de honra. Imediatamente, recebemos o livro de pensamentos de Mao Tsé-tung e toda uma literatura de propaganda, juntamente com uma fita vermelha, que nos garantia o tratamento de turistas de primeira classe.

Xangai não parece uma cidade chinesa: seus grandes prédios monótonos, quadrados, eternamente iguais, vão se transformando em uma imensa favela. O encontro com o Oriente só se faz sentir pelo cruzamento, em suas largas avenidas, com um vestígio do passado, que o Partido não foi ainda capaz de eliminar: os jinriquixá, puxados por velhos e velhas que, com seus rostos de pergaminho, não encontram emprego no Grande Salto para a Frente. O desalento desses prédios em decomposição é, no entanto, disfarçado pela alegria dos cartazes, difundindo os dizeres de Mao, e por retratos do líder nacional, dependurados desde o teto até o chão dos edifícios, e exibidos em todas as vitrines.

Quanto vermelho, quanto barulho! Em cada esquina, de cada rua, de cada cidade na China, há um alto-falante que, catorze horas por dia, recita os Pensamentos e decanta as qualidades do chefe.

Sabíamos que o povo chinês é, de uma maneira geral, amante do barulho. Mas o desfilar incessante, o alarido de tambores, os grupos de pessoas reunidas em cada canto, a ler o seu *Breviário* (como passamos a chamar o Livro de Pensamentos), nessa voz típica da Ópera Chinesa, que faz lembrar um miado de gato, tornou-se em breve um pesadelo para todos nós. O que é sobremodo impressionante é a devoção com que o retrato do deus-vivo, Mao Tsé-tung, é carregado pela multidão ociosa em intermináveis paradas. Um toque de misticismo, que só se percebe em certas cidades da Espanha, durante a Semana Santa.

Outra inesquecível e permanente reminiscência são as duas canções, o *Bom Navegador* (É Imprescindível Ter-se um Bom Timoneiro - Mao - para Cruzar os Mares) e uma linda melodia *A Estrela Vermelha*, tirada de um filme do mesmo nome que trata da Guerra de Libertação e da Grande Marcha.

Do hotel, que Sir Victor Sassoon construiu em Xangai, nada ficou do antigo esplendor: veludos vermelhos esfarrapados, capitéis descascados, cortinas em ruínas... Aliás, penosamente, descobrimos que a decantada limpeza chinesa, que se aplica a tudo o que é de uso público (ruas, museus, aeroportos, estações de estrada de ferro, etc.), é rapidamente esquecida, assim que as portas se fecham: os banheiros são sujos, os lençóis e toalhas, mal lavados, e sobre as cozinhas de trem é preferível nem falar. E o odor característico do povo, misturado ao cheiro de gorduras cozidas e óleo de soja, nos ficará para sempre como uma recordação de Xangai.

À noite, depois do jantar, saímos para dar uma volta pela beira-mar. Imediatamente, fomos cercados pela GV, que nos aplaudia. No trajeto, de novo encontramos grupos de mocinhas que, em círculo, liam os Pensamentos. Isso nos impressionou, pois, evidentemente, o faziam com grande naturalidade e prazer. Mais tarde, sobretudo em nossas longas viagens de trem, revimos esse mesmo espetáculo; mas infelizmente, nessas ocasiões, o ar de fanatismo ingênuo desaparecia, deixando-nos a impressão de um *show* planejado em nosso benefício.

Aos grupos que estudavam o capítulo do dia, sucediam outros que dançavam ao som de hinos militares. O gesto da criança chinesa é único e vai buscar sua inspiração nas figuras de *Blanc de Chine*. Nem a raça negra *mexe* e anda tão bem quanto a chinesa. E, para enriquecer esse inconsciente *ballet* de cada momento, as mãos mais lindas da Terra! A finura dos dedos, a mobilidade fácil, são extraordinárias. Perto da fantástica qualidade da pele chinesa, a famosa compleição inglesa é uma blague.

Todas as crianças se vestem igual, mas... nós, que ingenuamente pensávamos que tudo, num país de comunismo ortodoxo, seria uniformizado, passamos a reconhecer nuances sutis. Os uniformes de modelo militar são ligeiramente mais bem cortados e de tecidos levemente superiores, de acordo com o *status* dos que os envergam. As pessoas que conhecem a gama de qualidades e de cores não ignoram como todos se podem situar, com exatidão, na China. As cores dos carros, por exemplo, têm significação: o carro preto representa o mais alto padrão de funcionário; logo após, se não me falha a memória, vem o cinza. Não me lembro exatamente da hierarquia das cores, mas sei que há quatro padrões.

Na China, tem-se a impressão de que nada se fecha. Não há férias, pois, considerando-se que cada um trabalha para si e para a grandeza do Estado, não há razão para descanso. Em tese, o trabalhador tem sete datas nacionais e um dia de folga por semana, mas ninguém parece querer aproveitá-los, com medo de ser mal visto (a pensão de aposentadoria depende da firmeza ideológica).

As pequenas lojas permanecem abertas noite adentro. Os grandes magazines não fecham antes das oito. E, aos domingos, e depois das aulas do curso primário, é comum verem-se crianças e adultos que, empunhando pequenas bandeiras vermelhas de voluntários, se dirigem ao campo, para um trabalho *extra*, e não remunerado.

Mao – o Gênio bom

A fim de comprar sapatos de tênis para a viagem que faria à grande muralha - onde há de fato lugares escorregadios - fui à Amizade, a loja para estrangeiros. Achei os tênis por 3,5 ienes, mas não do meu tamanho. Gentilmente, o guia levou-me à loja vizinha, reservada aos chineses. Lá, os mesmos sapatos custam 4,88 ienes. (A propósito, uma vitrola que custa 200 ienes em Xangai, exportada para Hong-Kong, se compra por 50.)

Num domingo, ainda em Xangai, fomos visitar o Palácio de Exposições (que se chamava Palácio da Amizade Russo-Chinesa, antes que a amizade acabasse tão mal). Ali, as mostras de artigos chineses assemelham-se curiosamente aos produtos americanos, como, por exemplo, as toalhas de banho floridas, típicas da Lord & Taylor. A qualidade não é boa, e tudo tem aparência ordinária, exceção feita aos equipamentos para hospital.

No Palácio das Exposições, ouvimos pela primeira vez a fábula do Velho Louco, que nos seria, incessantemente, repetida: Um velho louco herdara uma terra pobre. Atrás de sua casa e vencida uma montanha íngreme, encontravam-se terras férteis. O velho decidiu remover a montanha. Todos os chamavam louco e se riam dele. Mas o velho, incansavelmente, repetia: "Vou tentar. Talvez não consiga mudar toda esta terra, durante a minha vida. Mas, depois de mim, meus filhos trabalharão e, depois, meus netos. E, um dia, a montanha será aplanada". O Gênio bom, na China de hoje personificado por Mao, dele se apiedou. E, uma bela manhã, ao despertar e indo o velho para o trabalho, com sua pequena pá, teve a boa surpresa de encontrar a montanha removida. Isto, viemos a compreender, representa o estímulo ao esforço continuado que cada chinês deve à sua pátria e ao seu líder.

A propaganda

A utilização imediata de qualquer acontecimento para fins de propaganda é impressionante.

No teatro de Xangai, ao lado de seus insuperáveis acrobatas, vimos a encenação de fato ocorrido uma semana antes. Um operário queimado no incêndio de uma refinaria de

petróleo, antes de pedir qualquer socorro, e em meio a atrozes sofrimentos, gritou: "Dou minha vida pela causa da Revolução Cultural Proletária". Esta peça, que durou uma hora, levou a plateia ao paroxismo da exaltação: de pé, leram seu *Breviário*, jurando continuar a Nova Revolução, ao preço mesmo da vida.

Outras cenas abordavam os dezoito itens da Revolução Cultural.

Onde quer que fôssemos, escolas, cooperativas agrícolas, fábricas, museus, éramos sempre levados a uma sala, onde o líder do local nos explicava não só o funcionamento de seu projeto, como também das causas da Revolução. Esta doutrinação permanente era a moeda de câmbio que pagávamos, pelo direito de ver as obras de arte, que nos arrastaram a tão longa jornada.

Quanto ao plano habitacional, tivemos uma demonstração ainda em Xangai. Os poucos prédios novos, divididos em apartamentos diminutos e construídos com material de qualidade inferior, não possuem calefação e banheiro. Há apenas um W.C. e uma pia minúscula. Banham-se semanalmente em tinas de madeira e cozinham em fogareiros de duas bocas. O que nos surpreendeu nesse conjunto residencial, de que tanto se orgulham as autoridades de Xangai, é a completa falta de móveis. O chinês, que, indiscutivelmente, em anos de boa colheita, come bem e, apesar do flagelo da tuberculose, tem ar sadio, é destituído de qualquer bem material. Nossas favelas, onde a pobreza não elimina totalmente o acesso aos bens materiais, tais como transistores, geladeiras e até mesmo televisões, parece um sonho inatingível para operário chinês, que muitas vezes, não dispõe sequer de uma cama para se deitar.

O museu de Xangai

Pela manhã, quase que sorrateiramente, visitamos o museu de Xangai. Seu conservador, homem extraordinariamente culto e requintado, pareceu-nos um insubstituível vestígio do passado. As porcelanas são, na maioria, cópias, cujos originais o chinês revoltado informa terem sido roubados pelo governo de Formosa. Mas os bronzes, admiráveis obras de arte, mais emocionantes, para meu gosto, que qualquer vaso grego, lá estão, a comprovar uma espiritualidade que se sufocou. Em nenhum lugar do mundo se verão bronzes comparáveis. Os poucos espécimes de porcelana Sung que lhe restaram são igualmente excepcionais.

Infelizmente, esse foi o único museu que pudemos visitar, pois a GV, constituída de meninos de oito a vinte e cinco anos, está reformando e eliminando o que contrarie a sua doutrina. Durante este período de reestruturação, todos os museus estão fechados.

Hangchou

Hangchou foi nosso verdadeiro encontro com a China tradicional: os telhados de porcelana, o ar de eternidade, tranquila e imutável, como na estampa que trazíamos, desde sempre, no pensamento.

Lá encontrei a verdadeira inspiração de Chippendale, cujos admiráveis móveis sempre me encantaram - mas que não puderam transferir à Inglaterra a pureza e espontaneidade do estilo Ming, no seu ambiente de origem.

Em Hangchou, visitamos uma Cooperativa de Chá. Nesta cidade afastado dos grandes centros, o ritmo revolucionário ainda não atingiu a alma das pessoas. O ar é mais leve, a cadência mais tranquila, os sorrisos mais alegres. De novo nos surpreendemos com a beleza das mãos: um lavrador, que cultiva a terra, desde o nascer do sol até noite adentro, vivendo na maior dificuldade, sem água corrente ou conforto de espécie alguma, tem o toque de uma criança.

Na fábrica de seda Oriente Vermelho, em meio a uma profusão de flores, o prédio antigo, desconfortável, sem aquecimento no inverno rigoroso, com microfones a repetir, enlouquecedoramente, as palavras de Mao. Exemplo da fábrica obsoleta anterior à Revolução Industrial, aos Sindicatos de Trabalho e ao direito de greve.

Os leões decapitados

No Templo do Refúgio dos Espíritos, notamos pela primeira vez a hostilidade dos GV: cercando o Templo propriamente dito e olhando-nos com certa aversão, nos impediam a passagem. Lá vimos também outra espécie de cartazes, esses sempre brancos, pedindo ao povo ordem e respeito às obras de arte do Estado. Infelizmente, estas medidas tardias não impediram a destruição de vários budas e leões sentados, símbolos do poder dos antigos mandarins. Nas imensas grutas esculpidas de budas, à maneira de Elora e Agenta, a grande decepção com a escultura chinesa. Influenciada pela escultura grego-budista, não se lhe compara: os chineses, extraordinários cinzeladores, são escultores medíocres.

No antigo mosteiro da Fonte do Tigre, novos sinais de vandalismo, que não esqueceu sequer a tumba do general Yue Fei, grande defensor dos camponeses!

Os lagos

Os lagos de Hangchou, circundados por chorões centenários, certamente os mais belos do Mundo, são inesquecíveis. Inesquecíveis também os seus dois jardins: *A Ilha dentro da Ilha e o Lago dentro do Lago e o Parque da Contemplação do Peixinho Dourado*.

Em cada jardim, a antiga casa chinesa, resguardada na sua forma genuína: a sala de entrada, proibida às mulheres, e diversos pavilhões interligados por caramanchões cobertos e separados por pátios e lagos sucessivos. Em cada canto, um jardim insuspeitado, povoado de quiosques de formas caprichosas. Cada pátio é concebido para um uso especial: o pátio da contemplação da pintura, o pátio das leituras de poesias, o pátio do estudo das obras de Confúcio, a sempre presente floresta de bambu e o jardim das árvores anãs.

No Parque da Contemplação, idealizado por influente mandarim, os peixes-flor. Esses peixes, conseguidos depois de trezentos ou quatrocentos anos de procriações sucessivas e intencionais, movem-se como flores. Com vinte ou mais barbatanas, são de colorido e formas extravagantes. Mais preciosos que uma joia, eram dados à mulher amada, como símbolo de um sentimento imutável.

A velha China nos legou outro refinamento particular: as pedras, que, lançadas ao lago do oeste e trabalhadas durante dois séculos por suas fortes correntes, tomavam formas fantasmagóricas. Usadas como esculturas nos pátios dos jardins, demonstravam poder e cultura. Verdadeiros Picassos, mostrando que, no Mundo, nada se perde e tudo se renova.

O conhecimento do jardim chinês suscitou divergências no nosso grupo. As preferências estavam divididas entre o gosto japonês e a concepção chinesa, de estilo tão sutil. A planificação japonesa é obviamente cerebral. A chinesa pode lograr o observador incauto. Muito mais profunda e de sentido quase filosófico, conserva a aparência de casualidade. E é justamente este o grande apelo do jardim chinês: os efeitos do mais profundo lirismo, atingidos através de uma causalidade quase metafísica. Mas o jardim chinês, desdobrando-se em ambientes sucessivos, destina-se à reflexão e à contemplação da alma. Nos recôncavos das pedras caprichosas, colocadas, com cuidado, nos lugares onde o luar, incidindo, possa banhá-las de luz apropriada, a alma descansa. Nas montanhas, tão caras à sensibilidade chinesa, a alma vagueia, em passeios metafísicos. Dos pátios mágicos, o homem contempla, absorto, o seu próprio espírito desencarnado. É a concepção da superioridade espiritual do Oriente, onde a essência do ser, no continuado treino de autocontemplação, adquiriu força total e domínio sobre a matéria corpórea. É o corpo acorrentado.

Na manhã seguinte, visitamos, bem cedo, o Pagode das Seis Harmonias, compreendendo, enfim, o porquê da pintura chinesa, nunca dependurada mas guardada em rolos, dentro de cofres e só mostrada aos grandes iniciados. À medida que subíamos a montanha, e forçados, pela configuração do terreno, a quebrar os caminhos, víamos, diante de nós, a seda desenrolada: o lago, com seus tradicionais chorões, que se transforma 50 centímetros depois numa esquina do caminho, inexplicavelmente e sem solução de continuidade, numa floresta de bambu, para novamente se transformar num campo de arroz ou numa árvore desgalhada, a cuja sombra o chinês absorto medita sobre a eternidade.

Uma brasileira na China (II)

Hangchou tinha magníficos jardins, mas Suchou era a cidade dos jardins. Ali, os ricos e os nobres possuíam casas de verão. De novo, os nomes inesquecíveis: *O Jardim para se Enlanguescer*, *O Jardim do Modesto Funcionário*, *O Jardim das Vagas Cantarolantes*, *O Jardim da Inveja*, *O jardim do Tigre Enfurecido* e *A Floresta dos Leões*.

No *Jardim WangChe*, o calçamento, de pedaços de telhas e pequenas pedras, dispostas em formas geométricas ou curiosas, representa cisnes e dragões. Nos pavilhões, as janelas serviam de quadros. Sobre mesas Ming, muxarabis exóticos de madeira e papel de arroz deixam entrever pedras esculturais ou árvores anãs. Tudo que se vê através dessas janelas, é calculado para o gozo do olhar: árvores diminutas que nos mostram, à altura da vista, apenas as suas copas extraordinárias; colunas de madeira laqueada, esculpidas, não no capitel, mas na base, para que se possa apreciar bem a qualidade do entalhe. As grandes árvores são usadas, apenas, quando seus caules, carcomidos pelo tempo, nos possam sugerir uma escultura de valor.

As flores

Ingredientes que compõem a beleza de um jardim chinês: o uso da água, sempre presente, como lagos artificiais, galerias com janelas de formas inesperadas, imitando vasos de porcelana, crisântemos, rosas, peras, maçãs, enfim, todas as flores e frutas do mundo; as pontes, feitas de tábuas ou lascas de pedras cortadas e dispostas como num parquet em ziguezague; as florestas de bambu, nunca plantados em touceiras, mas separadamente, como as árvores no Bois de Boulogne.

Os chineses harmonizam seus jardins com plantas, arbustos e árvores. As flores são usadas para efeitos imprevistos. Jamais plantadas em canteiros, são cultivadas em vasos que, trocados cada dia, apresentam uma aparência garrida e viçosa. Esses vasos são utilizados de maneira a mais surpreendente, pois o senso de dramaticidade do chinês não se cansa de suscitar emoções. Assim, numa curva do caminho, num recôncavo, a lógica cedendo sempre ao absurdo, surgem elas com a força da mais intensa fantasia. Ao choque do encontro inesperado, sucede a inefável emoção da forma inusitada. Pois, nesse jardim, o poder da vontade e a sujeição da matéria são, a cada passo, demonstrados. São jardins feitos para a glorificação do espírito. Assim, as flores, plantadas em seus recipientes, assumem as formas que o capricho do artista jardineiro determinou: elas se inclinam delicadas ou se alteiam formando grandes buquês, como se já colhidas. As hastes são configuradas pela força de uma vontade milenar. Os chineses amarram as hastes em pedaços flexíveis de bambu e as inclinam como cascatas ou véus de noiva. Margaridas, narcisos, crisântemos têm, na China, formas nunca anteriormente vistas.

Para se penetrar nesses recintos de sonho, usam-se portões de diferentes alturas. Para o mandarim, os portões eram inteiramente abertos; para os de condição social menos elevada, só se abria a parte de cima e uma ginástica forçada os fazia pular esses pequeno obstáculo; para o povo, era a escalada, geralmente de cerca de dois metros de altura. Em Lieou (*O Jardim para se Enlanguescer*), o segundo andar de todos os pavilhões é feito de encaixes de madreperla na madeira, que cintilam à luz do sol. Num de seus extraordinários quiosques, a arquitetura em leque se exhibe no telhado e no mobiliário, que copiam esta forma inesperada.

Os quiosques têm nesse cenário maravilhoso a importância dos pagodes na paisagem chinesa - com suas mesas de formas insólitas, talhadas no mármore, e seus bancos de porcelana em cores variadas. À noite, voltamos a WangChe, para ver a lua. Nos seus pátios imensos, nos separamos, e cada qual demandou um pavilhão isolado, dos inúmeros que se sucedem em planos ascendentes e descendentes. Fomos pressas, então, de efeito fantasmagórico; de qualquer lado que olhássemos, através dos orifícios talhados nas pedras, vislumbrávamos a lua. Ninguém queria quebrar o encanto. Foi quase penosa a volta ao convívio e à integração.

A viagem de Suchou a Nanquim - um pesadelo! Como tudo de melhor na China é reservado aos estrangeiros, até este momento todos os trens e ônibus tinham sido confortáveis. Mas, dada a desorganização criada pela GV, que, viajando incessantemente pelo país, bloqueia trinta por cento dos meios de transporte, tivemos que usar um vagão

comum. De novo, a divisão de classes, com primeira, segunda e terceira - gente amontoada como gado, lembrando o trem da fuga de Dr. Jivago.

Métodos medievais

Em Nanquim, assistimos a um filme sobre a guerra sino-japonesa. A mesma terrível técnica de guerrilhas, descoberta antes de Cristo pelos primeiros imperadores dos Reinos Combatentes, e utilizada até hoje no Vietnã. Chocou-nos a falta de diplomacia na escolha do espetáculo, pois grande parte da assistência era constituída de japoneses. Comprando, vendendo, negociando, o inimigo tradicional é hoje o grande bem-vindo: tem tratamento especial como turista e poder de controle sobre o mercado. Almoçamos numa comunidade agrícola, cujos métodos medievais nos horrorizaram: doze ou catorze mulheres, amarradas por cordas, puxavam o arado! No grande canal, meninas colhem, ao longo do dia, castanhas-d'água submersas até a cintura em águas pantanosas.

Uma família de camponeses ganha uma média de trezentos e cinquenta yens por ano (US\$ 175,00). Para economizar o tempo de trabalho a comida lhes é levada ao campo, ao custo de 6 yens mensais por pessoa. As cozinhas públicas recentemente construídas não possuem água corrente. O nosso almoço, porém, foi delicioso, com cerca de vinte e cinco pratos. De volta à cidade, visitamos uma aleia funerária, sempre interessante de se ver, mas não se podendo comparar, de longe, com os monumentos do *Vale dos Reis*. O grande prazer foi o encontro de três leões soberbos que, perdidos num arrozal, ao cair da tarde, nos faziam pensar nas grandes esculturas helênicas.

A guarda vermelha

Como, indiscretamente, continuássemos a perguntar por que nos era vedada a entrada nos templos e museus, fomos convidados a uma tomada de contato com a GV - extremamente preocupados com as notícias de vandalismo publicadas nos jornais do Ocidente. Separados em grupos de quatro europeus para quatro chineses, fazíamos perguntas sem jamais obtermos resposta satisfatória. No meu grupo, chefiado por um estudante de medicina, havia um intérprete, uma operária de fábrica de aviões e um ferroviário. Explicavam-nos, apenas, que para pertencer à GV era necessário ser filho de mártir da revolução de membro do Partido ou, preferivelmente, de camponês muito pobre. Aliás, a

pobreza na China é usada como o título de nobreza no nosso mundo. Honraria sem igual que, se não compra conforto, dá imenso prestígio.

O estudante de medicina, preocupado com as explicações insuficientes do intérprete, passou, em bom inglês, a dizer que a GV não havia destruído obras de arte, a não ser as que a burguesia se utiliza para inquietar os espíritos e escravizar o povo. Perguntei-lhe se a Rocha dos Mil Budas deveria ser suprimida. Irritando-se, disse-me que apenas os budas que não tivessem valor artístico seriam destruídos; mas foi incapaz de determinar quem decidiria da qualidade de cada objeto.

Onde não cantam os pássaros

Em Xengcheú as coisas começaram a se complicar: condições sanitárias nos hotéis cada vez mais insuportáveis, guias difíceis, ambiente, a cada momento, mais pesado.

Visitamos, ao cair da tarde, o Rio Amarelo. Lamacento de paisagem monótona, não nos impressionou. Lá, vimos as únicas aves de toda a nossa viagem: patos selvagens, que se banham à beira do rio. Todos os pássaros foram mortos de maneira curiosa; visando proteger as colheitas, grupos foram organizados que, ao longo do dia e da noite, por todo o país, faziam um barulho ensurdecedor com matracas, até que os pássaros, mortos de cansaço e de fome, caíssem exangues. Aliás, durante um mês de estada, só vimos dois cachorros e um gato.

A preocupação com o enriquecimento da terra é constante. O que o Partido deu, inegavelmente, ao chinês, além do orgulho nacional, o abandono do ópio e o sistema de abastecimento extraordinário, é o reflorestamento. Os sistemas de irrigação são centenários, mas milhões de árvores são plantas e cuidadas como nos jardins de Versalhes.

A infância terrível

No único jardim de infância dessa cidade, organizado para crianças de três a sete anos de idade, dá-se-lhes instrução, alimento, cuidados médicos e uma cama para dormir. Os pais providenciam colchão, vestuário e roupa de cama, pagando por isso 13 e meio yens por mês - preço exorbitante para os camponeses, razão pela qual a maioria das crianças com quem estivemos pertencia à classe dos funcionários (a nova burguesia local). Nessa escola, os alunos aprendem música, desenho, danças, as obras de Mao e os fundamentos das guerrilhas.

É alarmante verem-se crianças de três anos, com ódio na voz, cantando os sofrimentos do negro americano e jurando a vitória no Vietnam. No recreio, enquanto a professora cronometra a rapidez de cada aluno, estes, passando por túneis subterrâneos, escalando escorregadores, matam com gritos de fanatismo desenfreado as efigies de soldados americanos e do Presidente Johnson. A criança que, sempre vestida de uniforme de camuflagem, aprende com maior facilidade a atravessar pontes, lançar granadas e atingir o inimigo, é dada, semanalmente, uma medalha. Aos seis anos, iniciam o aprendizado de Mao, e em reuniões diárias discutem o imperialismo, o capitalismo e a escravidão. Compreende-se, enfim, o porquê da excepcional maturidade da criança chinesa: abandonando as bonecas e os carrinhos, transformam-se em autômatos treinados para matar.

Dia a dia, os sentimentos naturais de afeto e dependência familiar são abafados: o tradicional culto aos antepassados é tabu e, como diz a canção: "O Amor dos Pais não Vale o Amor de Mao".

Loyang

Long-men, santuário budista cavado no rochedo, confirmou-nos a decepção que é a escultura chinesa.

Lá, descobrimos que o ódio ao americano, inimigo tradicional, está sendo superado pela revolta contra os russos, o amigo irresponsável. Numa fábrica de tratores, abandonada em meio à sua organização pelos técnicos russos, foi-nos explicada, longamente, a injustiça dessa atitude. As fábricas chinesas, mesmo as recentemente construídas, são semiautomáticas.

Em Pequim, aonde chegamos com o vento das estepes e um frio abaixo de zero, o nosso estado de revolta contra as condições do hotel levou-nos ao desespero. Contra o frio, que, pelas janelas mal encaixadas, varria os nossos quartos, os empregados só puderam nos oferecer esparadrapo, para tentar obstruir a passagem do vento. Lutando contra a sujeira dos travesseiros, passamos a encapá-los com suéteres e dormimos com casacões.

Os ociosos 200 milhões

Em Tienamen, a grande praça que leva à Cidade Imperial, e na qual se fazem tôdas as grandes paradas, fomos cercados por multidões de guardas vermelhos, alguns dos quais,

vindos de zonas afastadas, jamais tinham tocado um branco. A impressão foi de angústia, e devo o fato de não ter sido pisoteada a um amigo que, forçando passagem, tirou-me de lá.

Da população de setecentos milhões, penso, há quintos que trabalham, incessantemente, e duzentos milhões que passeiam. As multidões atarradoras da Índia desaparecem, diante do incessante vaivém chinês.

Aos milhares de crianças que, vindas do Tibé e da Mongólia, estavam preparadas para o frio reinante, se juntavam outras que chegadas do sul, com suas roupinhas de algodão e pés descalços, nos comoviam. Essas crianças que, pelo fato de pertencerem à GV, tinham passe livre em todos os trens, precipitavam-se para conhecer a capital. Acomodações não tinham sido previstas e paliçadas foram construídas, em todas as ruas, para as necessidades sanitárias. O ar estava empestado, e essas pobres crianças, obrigadas a vagar horas e horas, esperavam o fechamento do expediente ministerial para dormirem, como pudessem, nas repartições públicas. Extraordinário, entretanto, o abastecimento: numa cidade de cinco milhões de habitantes, desembarcaram, no espaço de um mês, dois milhões de crianças famintas. Nada faltou: frutas, legumes... e postos de distribuição de alimentos eram encontrados por toda a cidade.

Em Pequim, tivemos o primeiro contato com a arte tibetana, com seus *Dagobas*, e vimos as primeiras *Stupas*. O mais antigo jardim de verão construído na China fora, infelizmente, reconstruído, e o barroco decadente era penoso de se ver.

O Palácio de Verão, com seus maravilhosos telhados, nos demonstrava que a arquitetura chinesa, sempre extraordinária quando vista do alto, se complica e perde seu mistério, se observada em nível horizontal. Inesquecíveis, porém, o enorme lago artificial, com suas pontes, mais belas que as de Paládio.

De um modo geral, aliás, os monumentos de Pequim são decepcionantes, exceção feita ao Pagode da Colina Perfumada e, sobretudo, do Templo das Nuvens Azuis. Este, de influência tibetana, tem, nas suas muralhas exteriores, árvores gigantescas que, como uma imensa teia de aranha, vão estendendo seus tentáculos e dominando-o, como em Angkor.

Infelizmente, a Cidade Imperial e o Templo do Céu, habitação provisória dos GV, estavam fechados ao público.

Grandes muralhas

Finalmente a Grande Muralha! Compensava todas as dificuldades, todos os sacrifícios. Sua silhueta deslizando como um rio preguiçoso, numa gama extraordinária de

pedras cinza e marrom... Paralela às finalidades estratégicas de defesa, a permanente preocupação de beleza. Em todas as viagens que tenho feito pelo mundo, a Grande Muralha me fica como a memória inesquecível de minha vida.

Na monotonia da paisagem chinesa se destacam ainda, como um impacto de beleza, as terras de aspecto bíblico do *loess* e o Grande Canal, impressionante Amazonas construído pela mão do homem no século VII depois de cristo. A visita à Tumba Ming nos mostrou a mais imponente aleia funerária e a única sepultura imperial jamais descoberta.

Com seus tronos de mármore, porcelanas requintadas e objetos de ouro lembrando um Fabergé de melhor inspiração, o único templo que nos ficou de época tão antiga, pois fora, ao contrário dos demais, construído em pedra, ao invés de madeira.

A medicina chinesa

O Museu do Exército e da Revolução exhibe, com orgulho, lembranças da Grande Marcha - epopeia tão surpreendente quanto a invasão da Ásia por Alexandre.

Alguns de nós, presas de febre incontrolável e tendo tentado, sem sucesso, todos os antibióticos que leváramos, reclamamos um médico. Com certa dificuldade e depois de muito parlamentar, já que a medicina estatizada não permite a visita a domicílio, conseguimos, enfim, a presença do doutor. Com competência invulgar, curou-nos em 24 horas. Mas o seu sotaque de Boston veio nos mostrar que, tanto para a organização de um atendimento médico de qualidade excepcional quanto para a construção de suas aterradoras bombas de hidrogênio, a República do Povo tem ainda de se refrescar nas fontes do imperialismo decadente.

Temos os mísseis atômicos

Depois de um dia de pesadelo em que concordáramos, pelo prazer de enxergar de longe os admiráveis tetos da Cidade Imperial, em visitar o Museu de Cera e as fotomontagens do sofrimento dos camponeses, sob o regime anterior, fomos acordados às três da manhã, por barulho infernal. A parada durou toda a madrugada, o dia e a noite consecutiva. Cartazes apregoavam: "Os imperialistas americanos e os revisionistas russos tremem porque já temos o míssil atômico".

Pensamos ir espiar a Embaixada Russa que, defendida pelo exército, sofria toda espécie de vexames e agressões por parte da GV. Até o nome da rua já havia sido mudada para Rua Anti-Revisionista. E para que não se pudesse desconhecer as intenções da Nova

Revolução, este nome e os cartazes infamantes foram traduzidos em russo, alemão, francês, inglês e espanhol.

Alphaville

Na viagem entre Pequim e Cantão, fomos acordados pela aeromoça que, distribuindo folhas mimeografadas em francês, exigia que cantássemos o Bom Navegador. Ao terminar o hino cívico, não sem provocar irritação geral, entoamos "Au clair de la lune".

Cantão, com sua vegetação tropical, suas piscinas e seu ar de insouciance, vem provar que não há regime de força que resista ao calor. Na Nápoles chinesa, passeiam homens em manga de camisa. Parques de diversões e cinemas se sucedem num país em que a única distração do povo é decorar os discursos e Pensamentos de seu chefe. Foram os dias mais fáceis de toda a nossa viagem: Cantão é a única cidade suportável desse gigantesco país.

Olhando para trás, para esse povo que nega seu passado e sufoca sua espiritualidade, a histeria, os comícios, paradas, alto-falantes e ordens em gás néon me fazem pensar numa imensa Alphaville, dificilmente recuperável para o mundo.