

No intenso agora, de João Moreira Salles ou como domesticar o acontecimento

In the intense now, by João Moreira Salles
or how to domesticate the event

Cezar Migliorin

Professor do Programa de Pós-Graduação em Cinema da Universidade Federal Fluminense. Coordenador do projeto nacional de cinema, educação e direitos humanos: Inventar com a Diferença. Doutor pela UFRJ e Sorbonne Nouvelle, na França, com pós-doutorado pela University of Roehampton, na Inglaterra. Organizador do livro *Ensaio no Real: o documentário brasileiro hoje* (2010), autor do livro de ficção *A menina* (2014) - ambos editados pela Editora Azougue - e do livro *Cartas sem resposta* (2015), pela Editora Autêntica. Email: migliorin@gmail.com

Submetido em: 14/03/2018

Aceito em: 30/05/2018

DOSSIÊ

RESUMO

O artigo analisa o filme "No intenso agora" (2017), de João Moreira Salles. Concentramos-nos na discussão sobre a compreensão de 68 como um acontecimento, no sentido de tratar-se de um evento com consequências subjetivas que não cessam de nos interrogar politicamente e que operam verdadeiros desvios nas formas sensíveis e nos modos de entender a sociedade. Pensando sobretudo a montagem do filme, nos perguntamos como a obra esvazia e domestica a história de modo a negar o acontecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Maio de 68; documentário brasileiro; João Moreira Salles

ABSTRACT

The article analyses the film "The intense now" (2017), by João Moreira Salles. We focus on the discussion may 68 as an event, in the sense that it does not stop questioning us politically. An event operates a true deviation in the sensible forms and in the ways of understanding the society. Thinking above all the film-montage, we ask ourselves on how the work empties and domesticates the history in order to deny the event.

KEYWORDS: May 1968; Brazilian documentary; João Moreira Salles

RÉSUMÉ

L'article analyse le film "Dans l'intense maintenant" (2017), de João Moreira Salles. Nous nous concentrons sur la discussion mai 68 comme un événement, dans le sens qu'il n'arrête pas de nous interroger politiquement et qui opère de véritables déviations dans les formes sensibles et dans les manières de comprendre la société. En pensant surtout le montage du film, nous nous demandons comment l'œuvre vide et domestique l'histoire pour nier l'événement.

MOTS-CLEFS: Mai 68; documentaire brésilien; João Moreira Salles

1-

No início, a proximidade e a aventura. As primeiras imagens são silenciosas, antigas e íntimas. Trazem uma textura que as aproxima do espectador. As imagens de um arquivo amador podem ser imagens de um sujeito qualquer, são tomadas por um *não pertencimento* que as faz pertencer a todos. São imagens de desconhecidos, mas, no filme, não são imagens quaisquer. Antes de nos jogar na representação, antes de nos mostrar uma história, essas imagens nos colocam em um universo íntimo, no lugar de quem vai ver um filme feito com sons e imagens filmadas para não estarem ali. Um filme caseiro que perdeu seu lar e agora está no mundo. As imagens amadoras no cinema não deixam de ter essa marca da aventura. Deixaram o espaço seguro e agora ganham o mundo. Deixam a casa e a propriedade para circularem em terras estranhas, entre outras imagens e sons. Assim começa “No intenso agora” (2017) de João Moreira Salles; trazendo-nos a potência de aventura das imagens.

Na primeira sequencia do filme existem dois sujeitos importantes na construção dessas imagens: 1) a câmera, que pensa que mostra uma coisa e mostra outra, fazendo com que “nem sempre a gente saiba o que está filmando”¹ e 2) o cineasta, que sabe ver as imagens e nos diz o que está ali, o que o mundo deu para a câmera, à revelia daquele que filma. Dois tempos são instituídos nessa primeira sequencia, aquele das imagens que dizem, à revelia de quem as faz e esse do presente, do cineasta que diz o que está nas imagens. As imagens são afetadas pelo real e o cineasta sabe ler o real que as afeta. O risco, claro, será o cineasta ser também como as imagens; ou seja, se essas dizem à revelia dos cineastas, seria o cineasta aquele que diz à revelia das imagens? Na aposta de João Moreira Salles, as imagens são invadidas pelo mundo enquanto o cineasta é controle e razão. Essa é a estratégia central do filme: as imagens falam mais do que querem e nosso papel é estar próximo delas para traduzí-las, mostrar o que está no fundo, na borda, no segundo plano. O gesto é importante, digno de quem deseja fazer uma história menor, uma história contada pelos que ficaram fora do centro do quadro. Uma tentativa de escavar as imagens, buscar nas sobras e marcas que as imagens trazem, as linhas que podem nos falar da história, do evento, de nós.

Ainda a primeira sequencia: anos 60 no Brasil, uma família branca com uma babá negra atravessa a rua. A criança branca corre em direção à câmera. “Quando a menina avança a babá recua, ela não faz parte do quadro familiar [...] vai ocupar o fundo da cena” A câmera “sem querer, mostra também as

1 As aspas indicarão a voz *off* presente no filme, feita pelo próprio realizador.

relações de classe no país”: “nem sempre a gente sabe o que está filmando”. A análise da imagem que o diretor faz é precisa, certa. A análise garante, intensamente, a leitura de João Moreira Salles. A relação de classe está ali. A câmera filmou algo forte, à revelia da família branca que fazia um filme familiar. Na primeira sequência o diretor nos diz: farei a leitura das imagens e essa leitura dirá o que as imagens podem realmente dizer. De outra maneira, o diretor nos avisa que não falará à revelia das imagens. Mas há algo mais. Na primeira sequência o filme escolhe o lado dos mais fracos. Ele vê a mulher negra na cena que não era dela. Revela a questão de classe e raça nos mostrando onde estará a atenção do filme: do lado da história menor. Esta primeira sequência é fundamental para a construção do filme. Ela estabelece um duplo pacto de confiança com o espectador: dizer a verdade sobre as imagens e estar do lado dos mais fracos. As imagens são banais, mas as consequências tiradas não são pequenas.

2-

Depois de passar pela China, com seus vermelhos intensos e as imagens feitas pela mãe do cineasta, chegamos à França, onde João Moreira Salles morava em 68 e de onde a família não fez nenhuma imagem, nos avisa o filme. O que veremos são as escolhas do cineasta - imagens de arquivos, de filmes, da mídia e do Estado - entretanto, a montagem irá, até o final do filme, fazer passagens entre um olhar subjetivo, caseiro e privado, em que a mãe do cineasta está presente e a “objetividade” das imagens de maio de 68.

A mãe reparou o gesto das meninas chinesas “ao ver um grupo de crianças ensaiando um balé revolucionário, não fez menção ao enredo nem à propaganda, preferiu descrever as mãos, que chamou de as mais lindas da terra [...] Minha mãe aberta à beleza do mundo”. Corte - “Maio em Paris” – vemos o gesto do militante que joga pedra na polícia. “O giro de atleta olímpico”. O gesto emblemático de 68. A pedra é lançada e o recuo. A forma de atenção da mãe migra para Paris, afeta o filme. É João que vê, mas tem o olhar educado pela mãe: uma atenção no gesto. Um cuidado para não perder o que há de intensamente humano, seja na dança, seja na luta. Dança e luta precisam ser vistas com a delicadeza e o cuidado de quem olha para a beleza das crianças na China.

De Paris para a China, o filme nos mostra 68 como esse momento especial: “em cada segundo, a espessura da eternidade” e transporta essa energia para a China, para a mãe que apesar de ter evitado a Paris revolucionária – e “baderneira”, como diz o filme - era capaz de tal intensidade: “Na China ela

chegou perto". A montagem, assim, não faz apenas um paralelismo entre dois momentos, dois países, mas idas e vindas em que a energia de um lugar afeta o outro, onde a percepção de um personagem, produz a percepção de outro. A mãe continua a educar o filho e seu olhar. Nesse sentido, o final do filme é emblemático: uma imagem congelada da jovem militante que já havíamos visto charmosamente falando ao telefone. Sobre ela um fado que diz: "sou nova para morrer", expressa uma perda, uma saudade. A mãe do cineasta e 68 se unem em uma mesma imagem de mulher. A música não diegética vem para França, até então estava reservada à China e à Tchecoslováquia. Essa sequência traz um gesto central na maneira de ler 68 e as estratégias narrativas para expressar como o filme entende o evento. 68 morreu, não é nada mais que uma saudade. Para Moreira Salles, 68 foi compreendido: um acontecimento que atirou pedras e recuou, que não soube fazer a revolução, que não soube ter projetos, que reproduziu o machismo e o racismo dos inimigos, que não inovou esteticamente, que se vendeu em acordos palacianos entre governos e lideranças, que se vendeu para o espetáculo e por alguns trocados. O sentimento nostálgico na voz *off*, atravessada por uma dor, é levado para 68. Ali também, uma perda, um passado, algo que se foi. No plano congelado da militante, a derrota de 68 e a distância da mãe se fundem.

Mas não será apenas como as passagens entre China e Paris que João Moreira Salles olhará para 68 como "página virada" - expressão que Nicolas Sarkozy, em 2006, então candidato a presidente, usou para dizer que era preciso acabar com a herança de 68. Virar a página de 68 demanda pensar as manifestações que aconteciam em todo mundo como parte do mesmo, como continuidade de forças e disputas já estabelecidas na sociedade e não como acontecimento.

3-

Mas, o que é um acontecimento? Em um breve artigo de há alguns anos, Fernanda Bruno e eu escrevemos: "um acontecimento é um entrecruzamento inesperado de uma variedade de processos. Esses processos econômicos, históricos, culturais e subjetivos, em um determinado momento, motivados por elementos mínimos, produzem uma faísca que opera como um grande desvio em cada um deles" (BRUNO e MIGLIORIN 2013, p.7). "Atenção, a menor linha de fuga pode fazer explodir tudo" (GUATTARI, 1985, p. 56)". Especificamente sobre 68, Deleuze escreveu "Maio de 68 é da ordem de um acontecimento

puro, livre de qualquer causalidade normal ou normativa. A sua história é uma “sucessão de instabilidades e de flutuações amplificadas”. Houve muitas agitações, gesticulações, falas, besteiras, ilusões em 68, mas não é isso que conta. O que conta é que foi um fenômeno de vidência, como se uma sociedade visse, de repente, o que ela tinha de intolerável, e visse também a possibilidade de outra coisa.” (DELEUZE, 2015, p. 119)

O acontecimento seria assim, por um lado, uma fagulha desviante. *No intenso agora* não parece discordar desta tentativa de definição. O próprio título traz a ideia de intensidade, de um certo excesso do presente. Entretanto, é no pensamento sobre as heranças de 68 que o filme parece não aceitar que ali trata-se de/houve um acontecimento. Para o filme, o que se abria em 68 não nos demanda uma outra sensibilidade, uma outra visada. Circulando: não está acontecendo nada. Para o filme, mesmo o novo pode ser lido com o velho. A China entende Paris.

Um acontecimento não é plenamente explicável e seus efeitos são encontrados em lugares e tempos que não se encaixam na lógica causal. Suas consequências – a pauta libertária, por exemplo – vão produzir efeitos inesperados décadas depois. Sarkozy comprova. O candidato da direita elege a herança de 68 como inimiga da moral, dos bons costumes, da hierarquia, da verticalidade entre os falantes. Ao ignorar o descontrole histórico dos acontecimentos, ao deixar de lado a exigência metodológica que um acontecimento como 68 coloca àqueles que desejam pensá-lo, o filme se autoriza não só a dizer o que é 68, com a clareza de quem descreve uma queda de braço com apenas dois resultados possíveis, como, ao descrever, aponta para a derrota. Usando a régua dos inimigos de maio de 68 o filme despreza os efeitos que os gestos, atos e palavras de ordem tiveram e têm no mundo.

4 -

“A ideia de um movimento sem líderes era bonita”, ouvimos da narração. Mas, para o filme, esse não seria um movimento sem líderes, Daniel Cohn-Bendit, estava ali para provar. Ele toma conta da rádio onde ouvimos Daniel dando ordens e organizando a resistência, como qualquer outro estudante o faria. Entretanto, quando vai para a televisão é diferente. A firmeza e a velocidade do pensamento dão ao jovem de 23 anos um protagonismo impar naquele cenário. Os oponentes engravatados caem diante da alegria e das propostas libertárias; são desconcertados diante das palavras que apontavam, justamente, para o acontecimento. O presente é em si um novo mundo. A fala de Cohn-Bendit o coloca em um

lugar singular, mas, antes de tudo, é um estudante, é a voz e a atitude de todos. O que instala aquele estudante ali são as ruas, as exigências de liberdade, o pé na porta, a revolta contra o autoritarismo, a perspectiva de que havia um mundo que desabava. O líder é um detalhe, mas o filme prefere um protagonista com nome e sobrenome.

Se o evento não queria um líder, o filme trata de assegurar que 68 não ficará sem um. Aproveitando a fragilidade de um movimento que não soube se esquivar do desejo dos inimigos em apontar uma liderança, o filme adere à lógica midiática. Com a imagem congelada no rosto de Cohn-Bendit, o filme faz o acontecimento se confundir com o líder escolhido. Feito isso, “No intenso agora” pode falar de 68 através de uma pessoa. Pode individualizar o que era coletivo. Pode apontar para as contradições de um sujeito como se falasse de uma geração. Cohn-Bendit faz o papel de modelo fotográfico e cede ao espetáculo. Consegue dinheiro escrevendo um livro que ele próprio despreza. Já os inimigos podem ficar aliviados: o líder não era tão puro assim, aqueles jovens se contentariam com a publicidade e o estrelato: ser entrevistado por Sartre, estar no topo do mundo.

“Esse é o ponto alto da vida desses jovens, dificilmente voltarão a ser tão felizes”, nos diz o filme. Corte para a jovem ao telefone, aquela que encerrará o filme com a imagem congelada. Ela é feliz. O filme nos prova mais uma vez o que diz. Em um efeito de montagem, vemos a felicidade no rosto de uma jovem, uma mulher. Sim, talvez eles nunca mais fossem tão felizes, mas, se isso diz algo sobre o movimento, não é que o dia seguinte seria mais triste, mas que a intensidade daquela alegria transbordaria em espaços e tempos imprevisíveis. Ter a felicidade como norte - como régua - facilita a narrativa da derrota. Não se trata para o filme de uma alegria que perturba o estado das coisas, que desestrutura os poderes e impõe outras sensibilidades, mas um estado de chegada e harmonia, a felicidade sem fugacidade.

Para o filme, aqueles jovens não eram apenas desejosos do espetáculo midiático, como qualquer líder irrelevante, eles eram também capazes de trair suas próprias causas com acordos palacianos para que não houvesse sangue, afinal de contas, também eram burgueses – os futuros patrões, como nos lembra o filme. Se o movimento tem líderes, eles podem fazer acordos subterrâneos com o poder, podem trair os estudantes e trabalhadores, é o que o filme nos conta com os manifestantes que passam à frente dos palácios e não forçam a entrada. Mais uma vez o filme reafirma sua razão: depois da pedra atirada, o recuo. Entretanto, para a pedra ir longe, é preciso que o corpo balance em sentido contrário.

João poderia ter seguido a pedra e não colocado o corpo do manifestante em *slow*, para ter certeza que vimos o recuo. A imagem usada no filme brasileiro está também em “O fundo do ar é vermelho” (1977), de Chris Marker. No filme de Marker o militante também recua depois de lançar a pedra, entretanto, depois da primeira pedra jogada contra a polícia, vemos mais cinco manifestantes fazendo o mesmo gesto, não apenas em Paris. Nenhum deles recua. Isolar o gesto e tirar conclusões metafóricas é fundamental para que o cineasta diga o que ele acredita que imagens querem dizer. Aqui, a montagem faz o contrário de Marker: enquanto este vê o gesto se replicar pelos quatro cantos do mundo, João Salles isola o gesto, para dele tirar conclusões. Como em uma experiência de laboratório, o gesto isolado funciona bem, mas, felizmente Marker está ali para abrir as portas da narrativa previamente construída, quebrar a caixa preta e conectar o gesto militante com outros tantos gestos.

Imagens presentes no próprio filme contradizem a voz *off*, que coincide com a voz do filme. Próximo das minorias, como o filme já havia nos avisado, João Moreira Salles nos lembra mais uma vez que maio de 68 não mudou nada, os cabelos eram caretas e bem cortados, as mulheres eram coadjuvantes e os negros estavam totalmente ausentes. Tal crítica ao movimento certamente angaria a aprovação de muitos espectadores. Mas, será que as imagens do filme não mostram outra coisa? Em uma das mais belas sequências, uma mulher operária se nega a voltar ao trabalho. Na porta da fábrica da Walden ela está revoltada com a derrota enquanto seus colegas tentam dizer que houve uma vitória. Na narração, João Salles explica: “um plano contínuo que dura dez minutos e mostra como Maio terminou”. Uma mulher tenta desesperadamente resistir, mas suas palavras não têm mais alegria, são gritos. Ao seu lado os sindicalistas burocratas e os patrões vencedores. A mulher diz não enquanto o filme resume: “o estudante já não interessa, em menos de três semanas passou de protagonista a figurante”. Como é na derrota que o filme está interessado, ele parece não escutar aquela mulher, e desconsiderar que sem Maio, suas palavras não existiriam. Entretanto, há algo ainda mais forte nesse plano de dez minutos. Uma mulher bem mais jovem, não grita, não está indignada. Ela apenas diz: “não vou entrar, não tenho vontade de entrar”, e deixa a cena pela lateral do quadro. Maio estava ali, talvez não tenha terminado. Uma jovem disse não àquilo tudo. “Prefiro não”. O filme não viu. Se viu, deixou de lado.

Essas não eram as únicas duas mulheres: nas passeatas, na organização, nos movimentos feministas que antecederam e sucederam 68, na militante Anne Sylvie de “Morrer aos 30 anos” (1982), de Roman Goupil, elas estavam ali, mas Daniel Cohn-Bendit é homem e é o líder, e isso basta para

conclusões totalizantes: as mulheres eram secundárias. Uma delas, a cantora e militante checa, Marta Kubišová, símbolo da resistência aos soviéticos, é humilhada quando o filme dedica alguns minutos a um clip constrangedor em que ela aparece cercada de filhotes de animais. Nesse inventário de derrotas e expectativas de purezas individuais, o filme adere à voz dos conservadores, justamente aqueles que quiseram fazer de 68 um movimento de homens, como se nada estivesse acontecendo. Isso não é um acontecimento.

5 -

No impulso de interpretar as imagens, João Moreira Salles acaba submetendo-as à um gramaticalismo de quando o cinema ainda se acreditava língua: quando um está no alto e outro em baixo é porque há diferença de poder; se a câmera está atrás da janela é porque está impedida de filmar livremente, etc. No desejo de tudo interpretar o filme domestica muitas imagens: um jovem dorme ao lado de Sartre = os jovens não mais o escutam. Já o filme, sim. Sartre avisou Cohn-Bendit que no verão tudo voltaria ao normal. As imagens das famílias na praia estão ali para nos provar que Sartre tinha razão e que 68 foi apenas um soluço em uma história imutável.

O ímpeto interpretativo tem suas estratégias. Diante da belíssima frase grafada nos muros de Paris, “Sob os paralelepípedos, a praia”. João Moreira Salles não busca a circulação dessa frase, seus efeitos, as pessoas e os sonhos que mobilizou, mas, sua origem. Quem escreveu? Quando? Em que condições? O filme descobre. A frase não nasceu espontaneamente entre estudantes engajados, mas foi fruto de um *brainstorming* feito por publicitários ligados a uma agência com nome americano. Descoberta a origem, podemos ficar tristes. Tudo aquilo é falso, concluímos. A poesia é apenas uma estratégia de marketing, nos avisa o filme. Ser parte da altíssima elite brasileira é um lugar que João Moreira Salles leva para seus filmes como uma luta, como uma herança que não se vive sem tensão: o mordomo, a casa, a vida no exterior, o mundo das artes. Em “No intenso agora” esse lugar de classe está presente não apenas como tema, mas na forma de construir o argumento para entender o evento. Antes de se perguntar sobre os efeitos da circulação de um slogan – “Sob os paralelepípedos, a praia” - ele pergunta a origem. Diga-me de onde vens e te direi o que podes. É também a filiação que move a leitura das imagens feitas nos velórios. Onde está a família? Onde estão os que sofrem como indivíduos, amigos ou parentes? Na leitura do filme, a casa é mais importante que o mundo. A massa mobilizada em torno de uma morte simbólica parece ter um lugar menor diante do sofrimento familiar. Para o filme, a “dimensão humana

foi devorada pela política”. Pois é justamente essa divisão que a morte de Edson Luiz ou Gilles Tautin impedem. O político é o cerne do humanismo, mesmo que não haja familiares chorando. O humano como catalisar de forças que transcendem o familiarismo. Onde estão as famílias? Provavelmente elas entenderam que aquelas mortes são gigantes, maiores que a casa: políticas.

6 -

“No intenso agora” é escrito com o prazer de mostrar o que os outros filmes sobre o período não mostraram. Depois de um discurso do presidente De Gaulle, que “venceu sem dar um tiro”, 500 mil pessoas bem vestidas vão para as ruas. Alguns se ressentem até em não terem os campos de concentração para mandar Cohn-Bendit, nos explica o filme. Talvez seja compreensivo entender porque não se mostra o “outro lado”. Na verdade, eles não são “o outro lado”, eles são os de sempre. Os que estão em toda parte. Eles são o discurso de Salkozy, eles são os que desejam o fim das liberdades, o que querem as hierarquias pré-estabelecidas, os que dominam o capital, os que não têm limite para seus poderes. 68 é um acontecimento porque impõe um corte a tudo isso. Mostrar o “outro lado” é uma forma de dizer ao espectador que existem lados legítimos a escolher, dois lados que se equivalem como opção. Não, não é assim. Dizer que há dois lados é matar o acontecimento, é esvaziar o corte que 68 traz para um mundo e torna o que conhecíamos insuportável.

“É difícil prever o futuro”, conclui o filme depois da fala de De Gaulle em 68. Sim, é difícil. Sobretudo quando acontecimentos como 68 não cessam de nos surpreender, reativar memórias desconhecidas, ativar montagens que se renovam em secundaristas que ocupam escolas, em manifestantes que caminham dezenas de quilômetros por moradia, em movimentos libertários que produzem novas paisagens do desejo em todos os lugares. A rebeldia é o próprio acontecimento. Essa experiência que não encontra equivalência, nem no dinheiro, nem em um líder, nem em imagens ou palavras. O indomesticável.

Referências bibliográficas

DELEUZE, Gilles. *Maio de 68 não ocorreu*. Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência – 1º quadrimestre de 2015 – Vol. 8 – nº 1 – pp.119-121.

GUATTARI, F. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MIGLIORIN, Cezar; BRUNO, Fernanda. *Junho de 2013, Brasil: como pensar o acontecimento?*. Revista Atual, Rio de Janeiro, p. 07 - 07, 10 set. 2013.