

Melancolia e furor em João Moreira Sales¹

Crítica do filme “No intenso agora” (Brasil, 2017)

*Bruno Cava*²

Resumo

O que fazer depois do acontecimento? Como enxergá-lo? Como estar-lhe à altura, poder contar com ele? Este artigo aborda três linhas de subjetivação: a relação melancólica (o futuro repete o passado), a nostálgica (o passado é irrepitível) e o kairós (a abertura do passado e do futuro). Para isso, é feita uma análise do uso das intensidades e das capturas a partir do filme "No intenso agora" (2017), do diretor brasileiro João Moreira Salles. Ao longo do artigo, se faz um cotejamento entre as linhas que atravessam os acontecimentos de Maio de 1968 (global) e Junho de 2013 (no Brasil).

Palavras-chave

João Moreira Salles; Gilles Deleuze; Filosofia do acontecimento.

Logo no início, a narração em *off* mostra uma filmagem caseira de uma família brasileira passeando na rua de uma cidade qualquer. Ao perceber que está sendo filmada, a empregada voluntariamente sai de primeiro plano para se postar ao fundo do quadro, de onde observa a cena agora protagonizada somente pelos patrões. O narrador informa que não há indicações sobre as circunstâncias da filmagem nem quem seriam aquelas pessoas, apenas que se trata de um material datado de 1968. Então nos explica que, embora prosaica, a imagem contrabandeou algo que escapa à consciência dos participantes da cena. A relação dos corpos e espaços expôs, inadvertidamente, a

¹ O presente artigo é a versão escrita da aula realizada no âmbito do curso “Multitudoceno”, organizado pela Universidade Nômade, e ministrada em dezembro de 2017 no Museu da República, Rio de Janeiro. Uma versão reduzida foi publicada anteriormente, no formato de resenha de filme, no blogue coletivo Kinodeleuze, em 7 de dezembro de 2017, disponível em <https://medium.com/kinodeleuze/melancolia-e-furor-em-jo%C3%A3o-moreira-salles-e44b2180564a>

² Bruno Cava publica em vários sites e é autor e organizador de vários livros, sendo o último deles publicado com Giuseppe Cocco: "New neoliberalism and the other; biopower, anthropophagy and living money" (New York: Lexington Books, 2018). Coeditor da Revista Lugar Comum, participa da rede Universidade Nômade.

divisão de classe e racial que foi o princípio motor da colocação em cena. A imagem mais revela do que oculta o conteúdo ideológico nela contido. Reconhece-se na imagem uma consistência para além da intenção de seus componentes e realizadores: a consistência das ligações fundadas na exploração e na divisão social. Caberá ao documentarista, através da instância narrativa verbal e da resultante da montagem, desentranhar esse sentido presente na imagem que, de outra forma, poderia passar despercebido. Cabe explicar a verdade das relações implicadas numa encenação que reproduz a relação de classe com a aparência de normalidade não-problemática.

Esse é um motivo insistente nos documentários de João Moreira Salles. *Santiago* (2007), por exemplo, se concentra em explicitar as engrenagens do dispositivo cinematográfico. Naquele caso, o documentarista retornava a um material de arquivo resultante de suas próprias filmagens, uma década antes. A montagem do material, no entanto, revela os dados da partilha sensível que haviam guiado a encenação: não só o diretor comandava em cena um ex-funcionário do pai, como também encadeava os fatos da biografia de Santiago segundo um roteiro pré-definido. *Santiago* nos reconduz à gênese da imagem para lançar luz no processo que a animou. A força daquele filme consistia na exploração deliberada do jogo de encontros e distanciamentos, abrindo-se o suficiente para que o próprio Santiago reunisse condições de emergir com uma voz própria.

No novo filme, *No intenso agora*, esse mesmo procedimento é multiplicado com materiais de arquivo de diversas origens e naturezas, sobre a primavera de Praga, o maio de 1968 francês e uma excursão da mãe pela China maoísta. Nos três episódios, o diretor monta uma sequência de momentos eufóricos, de intensidade ofegante e plenitude existencial, para a seguir apresentar o inevitável refluxo, quando chega o período de *comedown*: o saudosismo paralisante dos jovens de 1968, a resignação dos sublevados de Praga, a lenta desapareção da própria mãe. O que deu errado? O que aconteceu? Eis aí a inquietação que move o cineasta a interrogar as relações entre história, memória e imagem.

No caso da mãe, o documentário resgata o arquivo pessoal da excursão que ela realizou com um grupo de executivos e industriais no auge da revolução cultural chinesa. Os turistas consomem a China sem maiores engajamentos com a história viva e o país é apresentado na chave do inescrutável de suas brumas milenares. Consomem seus produtos culturais, os artefatos de uma civilização de longa duração que o maoísmo não poderia mudar da noite para o dia. O narrador sublinha que jamais tinha

visto a mãe tão feliz. Encantados com as esculturas de um passado distante e com a imponência atemporal da Muralha, a atitude aérea dos viajantes contrasta com a presença inquietante da iconografia totalitária e da teatralidade coletivista do socialismo à chinesa, na fase mais conflagrada da revolução.

Assim como na cena inicial da família, a narração não tarda em desentranhar da imagem um sentido presente. O olhar antropológico evidencia o caráter colonialista e classista da origem do material, mas a imagem ainda assim é capaz de exprimir o momento de transformações impactantes por que passava a China de 1966–67, com a ação da Guarda Vermelha e a tomada da paisagem pelas mensagens do Partido.

De maneira similar, os acontecimentos do maio de 1968 em Paris são organizados pela narração para ressaltar o seu caráter originário pequeno burguês. Se os slogans, declarações e entrevistas dos principais participantes não explicitam isso, as imagens não deixam de registrá-lo, oferecendo outras camadas para a construção narrativa. Novamente, a combinação de montagem e voz em *off* nos elucidará a verdade das relações, revelando aquilo que já estava presente na imagem. Durante o turbilhão vertiginoso dos dias de Maio, o narrador denuncia a ausência de mulheres nas tribunas ou postos de liderança, assim como a presença tímida, cautelosamente contida, de imigrantes. Expõe também como os estudantes não conseguem se aproximar dos operários que, naquele mesmo mês, ocupavam grandes fábricas na periferia da capital. Constata por meio de uma sequência de discursos e encadeamentos de episódios, por várias vezes, a explosão de um entusiasmo que, todavia, não galvaniza num projeto de poder e, por isso, termina no vazio.

O processamento narrativo das imagens reproduz a caricaturização do maio de 1968 como obra de uma rebeldia sem causa, facilmente capturável pelos oportunistas de plantão na história e pelas forças da própria restauração que não tardaria em se abater sobre o tumulto. O documentário chega ao ponto de professoralmente revelar-nos como um dos principais slogans do movimento tinha sido idealizado por dois publicitários confortavelmente instalados num café do *Quartier Latin*, signo indubitável de um defeito a contaminar as manifestações. Em suma, por trás das falas grandiloquentes, havia algo bem mais ordinário, os estudantes desejavam mesmo era um espaço de autoafirmação individual. Logo chegaria o verão e de férias eles poderiam seguir com suas famílias de classe média para as praias, enquanto os operários e imigrantes, menos privilegiados, teriam de lidar com o refluxo do movimento na forma de uma repressão revigorada.

O radicalismo político de 1968, portanto, era a mais nova moda jovem. Um assunto de família. Os rebeldes de hoje seriam os padrões de amanhã. Charles de Gaulle não passaria de emblema para a figura paterna e tradicional que os jovens execrariam em ritual iniciático, rumo à maioridade. A tese não é nova e nasceu de dois psicanalistas lacanianos que atribuíram a 68 um caráter edipiano de luta contra o Pai. O presidente francês, portanto, não representaria para os manifestantes de Maio o cabeça de um regime político-econômico a ser destituído, mas apenas uma efígie do velho, simples pretexto para a autoafirmação geracional.

A narração nos leva a um momento decisivo quando o tumulto havia galgado massa crítica por toda a cidade. Na hora H, entretanto, uma grande passeata desviou-se do caminho do palácio, dobrando a esquina da ocasião histórica. Preferiu não golpear o centro do poder com a força, para se dispersar em reivindicações comportamentais, culturais e locais. Os estudantes rebelados se compraziam de sua própria exuberância e vitalidade, enquanto os operários já começavam a desconfiar aonde todo aquele alvoroço iria parar. O documentário mira numa das lideranças retóricas, Daniel Conh-Bendit, que abertamente afirmava que não pretendiam tomar o poder e que, se não havia futuro programático a ser defendido, replicava que não era para ter mesmo, que o novo estava contido no gesto e não no objeto. O conceito de revolução tinha mudado. Não deveria causar espanto, em consequência, o quão fácil acabaria ocorrendo a recuperação de 1968 por um novo capitalismo que, a partir da década de 1970, viria a conglobar as suas demandas e estilos.

A narração elaborada pela voz *off* e pela montagem, contudo, vai ainda além, chegando ao ponto de desconfiar da imagem num nível mais profundo. A certa altura, se separa do movimento da imagem para oferecer-nos explicações do que estaria fora do quadro, de bastidor: “isso as imagens não mostram”. Por exemplo, no delongado excuro em que o slogan “debaixo da rua, a praia” (*sous le pavés, la plage!*) é desmascarado. Haveria uma trama oculta das imagens, histórias mal contadas e fatos obscuros, cuja verdade transcendente à imagem poderia explicar o desdobramento da história de 1968.

Aqui, o procedimento crítico beira a posição iconofóbica, pois se serve das imagens como momento ilustrativo para uma narrativa mestre adotada como eixo do curso dos eventos. Dessa maneira, o cinema é momentaneamente rebaixado a aparelho ideológico que produz imagens a serviço dessa ou daquela narrativa, a que conviria rebater não com outras imagens, mas com outras narrativas. Que João Moreira Salles

tenha ele próprio incidido nessa posição demonstra o quanto o narratocentrismo das conjunturas tem regido as posturas críticas, mesmo quando se pretendem de maior fôlego historiográfico ou arquivístico.

Pois se invertermos a premissa inicial e assumirmos que a imagem mais oculta do que revela, para que afinal serviriam, senão como instrumento para uma ideologia de que não haveria saída senão fora da própria imagem? A diferença entre as imagens passa a ser dada pela correspondência a uma posição externa, seja ela o lado certo da história, a classe como dado de fato ou o lugar de fala como a priori legitimador. Tal posicionamento que se coloca pairando acima do reino das imagens, quando elaborado pelo cinema, acaba devorando a própria cauda. Ao se nivelar a multiplicidade das imagens de protestos, slogans, organizações, alianças, trajetórias ativistas a uma equivalência geral conferida pela ideologia, a uma determinada unidade do sensível, onde se localizaria o próprio crítico das imagens? Resta a ele denunciar o desfile ideológico e assumir com todas as letras a sua própria participação no carrossel de representações, apenas um momento esclarecido e autoconsciente da mesma ilusão motriz insanável. Daí porque a narração através da montagem e do narrador em *off* não possa assumir qualquer outro tom que não o tom monocórdio. A melancolia, nesse sentido, é o afeto material coerente com o posicionamento crítico que se volta contra si próprio.

E é nisso que parece apostar João Moreira Salles enquanto poética. Resigna-se em reconhecer a aporia que o engole e faz disso um procedimento consequente de intervenção no arquivo. Tal estratégia vai ressoar em vários níveis ao longo do filme. A organização de causas e consequências sugere a alternância inexorável de euforia e disforia, de intensidade e desencanto. O que insinua que, por trás de grandiloquentes acontecimentos, pulsaria uma intensidade fátua — tão frágil na duração quanto implacável se lhe abate a lei de ferro, nem um pouco dispersiva ou “estética”, da dominação e do capitalismo. O tempo assume então um caráter corrosivo, para legar aos participantes e realizadores a amargura da derrota e a nostalgia de lembranças cada vez mais baças. O momento mais expressivo dessa deterioração provocada pelo tempo se dá no curto interlúdio que explica a restauração da Primavera de Praga, quando a corrosão de códigos e matérias generaliza na narrativa um senso barroco de fado. O dado geral é mesmo a perda do viço. Uns atolam no saudosismo, outros paulatinamente se deixam suicidar. Sobre disso tudo o presente desencantado onde se situa o próprio cineasta,

identificado parcialmente com os derrotados por partilhar da mesma posição inicial pequeno burguesa.

O narrador de *No intenso agora* não cansa de reconhecer que pertence ao mesmo substrato da realidade retratada na imagem, que convém criticar. É preciso incorporar o sentimento de cumplicidade culpada com o sistema que acusa, para não incidir em hipocrisia. Se, noutros tempos, a crítica se fazia dialética para armar os oprimidos das ferramentas de superação da opressão, no atual mundo desencantado ela serve para depor as mesmas armas num estranho narcisismo que se compraz da própria prostração diante do Outro. A derrota (não pude fazer) se consolida em derrotismo (não posso fazer, não me cabe...), numa prazerosa expiação de culpa que lembra os autos de fé e que, ao final dos volteios, converte a má consciência do vencido na boa consciência do arrependido.

A sequência final remete à saída dos operários da fábrica, enquadrada pelo *cinématographe* dos irmãos Lumière. O que poderia significar? Seria ela o arremate de um filme cujo mérito residiria em ir até as últimas consequências na aquiescência nostálgica ao império das imagens? Estaríamos enfim mergulhados, tortuosamente alegres, no diagnóstico da sociedade do espetáculo por um Guy Debord, quando “o verdadeiro é um momento do falso” e a crítica nada menos do que um elemento do próprio movimento aparente que se perpetua em moto contínuo? Todo esse esforço não passaria por conseguinte de uma tomada de consciência do percurso circular entre crítica e representação, apenas para recomeçá-lo mais uma vez, agora como crítica da crítica, tal qual um parafuso apertado até o infinito?

Creio que não. Na medida em que, no filme, a tensão entre cinema e história é resolvida na direção do segundo polo, e esta se resume à recursividade das imagens a ser consumidas, sobra somente a experiência limite do vazio, entre o espetáculo da utopia e a sua dissolução pelo tempo devorador. Mas o tom melancólico de *No intenso agora* não deixa transparecer, a bem da verdade, saudades pelos acontecimentos de 1968, pela Primavera de Praga ou pelo périplo da mãe. Se o filme se solidariza com alguma instância, não é com os estudantes sublevados, os tchecos alucinados atrás de tanques socialistas, nem com o grupo em excursão. Mas, sim, com um proletariado que não comparece na imagem, com a ausência de um projeto de poder, classe, sujeito. O filme tem saudades da *vis*, do golpe de força.

A melancolia expressa nesse documentário remete à melancolia que acometeu as viúvas do muro de Berlim, ao perderem ali um bloco de poder que, com todas as

ressalvas e justas ponderações, pelo menos não deixava de confrontar força com força, bomba com bomba, poder contra poder. É a melancolia do fim da história. Num momento em que se findaram não só as grandes narrativas do socialismo real, como também as medianas do socialismo do século 21 na América Latina, as mesmas contra o que combatiam aqueles manifestantes de 1968, mas também outros manifestantes, mais recentes, em países latino-americanos. O que ressurte o cineasta parece ser a impressão que a sua própria *crítica da crítica*, em permanente rotação sobre si, termina equivalendo à crítica estética antes atribuída àqueles que saíram às ruas.

Por isso que o documentário não se esgota na vertigem nihilista do traidor de classe, de alguém que assume não ter lugar de fala para falar da transformação social... de que fala. Na realidade, a experiência limite do vazio em *No intenso agora* deixa entrever uma via alternativa, que consiste em convocar o preenchimento virtuoso (com *vis*) do campo dissoluto.

A Revolução Francesa foi criticada numa grande operação de restauração por dissolver identidades coletivas e solapar as bases sólidas de uma sociedade calcada na família, na religião, na moral. O amoralismo burguês punha tudo isso em xeque em nome de um individualismo abstrato e dos interesses privados e anticomunitários. Caberia então ao movimento do *Termidor* restaurar os valores diluídos e as formas sociais desmanchadas no ar. De maneira análoga, na mesma narrativa termidoriana, a revolta burguesa de 1968 teria abalado as estruturas da sociedade fordista organizada em instituições sólidas como a fábrica, a universidade, a família, mas também as tradicionais organizações da esquerda. Ao recusar participar de instâncias de mediação e “alternativas”, ao buscar os operários para uma aliança direta e transversal, a geração sessentoitista ameaçou dissolver outro mundo de identidades coletivas, aquelas geridas por centrais sindicais, partidos vermelhos e uniões estudantis. Não foi por caso que a Santa Aliança anti-68 reuniu não só De Gaulle e os patriotas da direita francesa, como também aqueles da esquerda socialista, seus sindicatos (sobretudo a CGT) e uma gama extensa de intermediários.

A melancolia que enverga a roupa da crítica esclarecida atesta acidamente o vazio deixado pela passagem de acontecimentos que pretendiam abolir as mediações, mas que deram no que deram. Mas nisso, nesse esforço em enquadrar e fechar o evento na narrativa, é deixada como saldo a nostalgia por um projeto de poder, um pra valer, uma alternativa factível que possa, com o retorno da força, da *Política* com maiúscula, preencher o vazio. É por isso que a melancolia traz em seu bojo não um acanhamento

niilista, mas a dialética com o *furor* da restauração, que virá dos dois lados da representação ameaçada, à esquerda e à direita. Em ambos os casos, a promessa do resgate de valores firmes e projetos de nação, ordem, progresso.

Se acontecimentos como de 68 embaralham os lugares e proporcionam uma instabilidade geral das expressões e falas, — uma *glossolalia* de vozes flutuantes que, aliás, o cinema moderno tem os meios para repercutir, — os restauradores serão os primeiros a acusar a bagunça dos registros e a confusão das certezas, a tomada do espaço por um império de imagens coloridas e fogos fátuos. Como não há evento em aberto de onde se poderia recolher uma contingência radical, como dele a fatura é a experiência da derrota, tudo está novamente dado como num supermercado ideológico onde a questão passa a ser de que lado se está, com qual narrativa e bandeira se vão reordenar as coisas.

O espectro que ronda *No intenso agora*, visto do Brasil, é o que nos aconteceu no longo junho de 2013, que intercepta a imagem que se faz de 1968. A melancolia diante de um presente amargurado anda de mãos dadas com o furor de novos movimentos que prometem a restauração dos laços dissolvidos, das identidades embaralhadas, em prol de lugares bem definidos onde cada um tem a sua porção do dizível. Depois da restauração, parece que também estejamos à espera da chegada do nosso De Gaulle — talvez discretamente aliado a sindicatos e partidos de esquerda — para pôr ordem na casa depois de um período de balbúrdia, infiltrados, miscigenações inaceitáveis e “pessoas estranhas”.

Em suma, se 68 na França assim como 13 no Brasil são constelações cifradas de tendências em aberto, *No intenso agora* se contenta em apresentar uma coleção de dados bem distribuídos em sua narração. Exprime com isso um conceito desencantado de história e uma teoria e prática vacilante da imagem. A experiência de imersão no tempo o converte numa arquivística corrosiva em que não somos mais capazes de sentir a força da imagem-tempo. O modo de citar não tonifica. Em vez de repertório reativado para a vivência, fornece matéria prima para a melancolia que constata o vazio, de um lado, apenas para convocar uma nova posição sólida, confiável, do outro, mas que virá de outro lugar e de outra fala.

Longe querermos, neste breve ensaio, opor a desnaturação do acontecimento à sua petrificação numa imagem gloriosa. Seria uma trapaça e um erro simétrico. Menos e mais do que isso, o caso seria diagnosticar os devires do agora que o acontecimento

continua suscitando, — o que o filme talvez faça só que obliquamente demais. De qualquer modo, a cena é de dissenso e não impõe a evidência de único modo de apresentar ou interpretar. Não é que 1968 ou 2013 tenham o poder de mudar a história, o que agora estaria sendo denegado em sua representação tardia. Não tiveram esse poder de mudar. Somos nós, uma vez instalados neles e arrastados por seus devires, é que mudamos. Ou ao menos poderíamos.

Referências bibliográficas

ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem* (Autêntica).

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo* (Brasiliense).

BERGSON, Henri. *Matéria e memória* (Martins Fontes).

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado* (Martins Fontes).

ORTELLADO, Pablo, “Filme político, ‘No Intenso Agora’ é investigação sobre a felicidade”, in Folha de S. Paulo.

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/11/1933892-filme-politico-no-intenso-agora-e-investigacao-sobre-a-felicidade.shtml>

AUDIÉRE, Serge. *La pensée anti-68; essai sur les origines d’une restauration intellectuelle* (La Découverte).

MITCHELL, W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago Press).