

# “No intenso agora” e o presente na História

Rafael Garcia Madalen Eiras<sup>1</sup>, Anna Paula Soares Lemos<sup>2</sup> e Joaquim Humberto Coelho de Oliveira<sup>3</sup>

**Resumo:** Neste artigo, o documentário *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles, se corresponde com o conceito de presença, de Hans Ulrich Gumbrecht. A motivação para o encontro entre o documentarista e o crítico literário deve-se ao modo como em *No intenso agora* a abordagem da concepção de tempo se faz num momento de transição.

**Palavras-chave:** documentário, João Moreira Salles, presença, história

## No intenso agora” and the present in History

**Abstract:** In this article, the documentary *No intenso agora* (2017), by João Moreira Salles, corresponds with the concept of presence, by Hans Ulrich Gumbrecht. The motivation for the meeting between the documentary filmmaker and the literary critic is due to the way in *No intenso agora*, the approach to the conception of time is made in a moment of transition.

**Keywords:** *documentary, João Moreira Salles, presence, history*

---

1 Mestre em Humanidades, culturas e Artes (PPGHCA- UNIGRANRIO (2020). Graduado em História pela Universidade Cândido Mendes (2015) e Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estácio de Sá (2007). Especializado em Fotografia e Imagem pela Universidade Cândido Mendes (2009). E-mail: eiras.rafael@gmail.com. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/9152399332013877>. Rio de Janeiro, Brasil.

2 Doutora e Mestre em Literatura Comparada na Faculdade de Letras - Depto. de Ciência da Literatura da UFRJ. Atualmente é Professora Adjunta 1 do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes PPGHCA/UNIGRANRIO. No Doutorado defendeu a tese «Anotações de um diretor: o cinema de Federico Fellini na televisão». É líder do grupo de pesquisa IMAGEMNO - Núcleo de Estudos em Imagens, Memórias, Narrativas e Oralidades. Universidade do Grande Rio (PPGHCA/UNIGRANRIO). E-mail: annapaulalemos@gmail.com / anna.lemos@unigranrio.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4313-7544>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/6614094602117029>. Niterói, Brasil

3 Graduado em História pela UFRJ. Mestre e Doutor em Filosofia pela PUC/RJ. Professor de graduação nas áreas de Filosofia, Ética e Direito. Professor do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes, da UNIGRANRIO, com atuação nas linhas de pesquisa sobre Imagens, Memórias e Narrativas. Líder do Grupo de Pesquisa IMAGEMNO. UNIGRANRIO / Centro Universitário Serra dos Órgãos, UNIFESO. E-mails: jhumbertoo@uol.com.br / joaquim.humberto@unigranrio.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0732-1723>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/9362050516585249>. Teresópolis, Brasil.

## NO INTENSO AGORA: O DOCUMENTÁRIO

O filme de João Moreira Salles, *No intenso agora* (2017) pode ser rotulado de forma generalizante como um documentário, que trabalha com documentos de uma suposta realidade e os articulam em uma narrativa cinematográfica. No entanto não há em todo o filme imagens criadas para ele, a única gravação original é a voz em *off* do próprio diretor que organiza o sentido das diversas imagens e sons de arquivos, lhes sobrepondo uma espécie de reflexão na montagem dos fragmentos. No seu emaranhado narrativo, percebemos tanto imagens amadoras de um profundo cunho pessoal, tiradas literalmente do fundo de gavetas empoeiradas, como também imagens oficiais de acontecimentos históricos pesquisadas em arquivos. Combinam-se em profusão, cenas da própria mãe do diretor, Eliza Gonçalves (1929-1988), quando da sua visita à China, com imagens arquivadas dos eventos de “Maio de 1968”, na França; da invasão soviética na Tchecoslováquia e, em menor quantidade, no Brasil, no período de ditadura militar.

Ao modo de uma *bricolage*, o filme de 127 minutos é mixado com imagens e sons de diversas mídias, resultando numa unidade de diversos vestígios e documentos. O resultado contraria o modelo discursivo linear afeito às regras metódicas cartesianas, como encontramos na estrutura narrativa clássica cinematográfica. Ao abrir mão de expor uma verdade por meio de uma estética imparcial, uma preocupação constante na arte documentarista, o diretor expõe a “verdade” das suas impressões sobre os eventos relatados no filme. Aproxima-se, desse modo, daquele que ele considera o seu mentor, o também documentarista Eduardo Coutinho (2009), que defende os documentários não como filmagens da verdade, mas como verdades da filmagem.

Nesta sintonia, o filme elabora uma complexa relação do íntimo com o público. Nos seus recortes, preza-se por evidenciar como as representações assinadas pela história oficial marcam a passagem dos indivíduos pelo mundo. A voz em *off* do diretor delinea esse percurso com uma dinâmica que procura na sensação particular sobre momentos de extrema intensidade o seu principal vértice de equilíbrio. Sentimento explicitado na própria indagação do diretor:

Como dar sentido à vida e o que fazer quando você o perde? E o que acontece nesses momentos de grande intensidade, em que você encontra aquilo que não tinha antes — seja a paixão amorosa, estética ou política, ou mesmo o desejo de fazer uma revolução —, isso vai-se, desaparece. E aí? (SALLES *apud* ALMEIDA, 2017, n.p<sup>1</sup>)

---

1 <https://m.oglobo.globo.com/cultura/filmes/joao-moreira-salles-narra-auge-o-fim-das-utopias-em-doc-com-tintas-autobiograficas-20920855> Acesso em: 15/10/2018.

Nas palavras do próprio João, foi o filme que de certa maneira o descobriu, quando casualmente ele encontra nos arquivos da família rolos de filmagens amadoras. A produção caseira, provavelmente realizada por sua mãe, documenta a sua viagem em 1966 para a China de Mao, em companhia de um grupo de pessoas em missão cultural. E nas suas primeiras impressões sobre como aquelas imagens lhe impressionaram, ele irá justamente destacar a singularidade do tom pessoal sob o peso da história. O encontro daquelas vidas burguesas com a revolução em curso foi capaz de registrar nas manifestações expressivas da sua mãe um sentimento de comoção que ele não recorda tê-la visto repetir.

Minha mãe e a Revolução Cultural são opostos absolutos, seria fácil imaginar uma reação dogmática. Mas não, ela ficou deslumbrada com aquilo. E eu fiquei tocado com esse deslumbramento dela e com a intensidade com que ela o descreveu, porque minha mãe foi perdendo isso com o tempo. (SALLES apud ALMEIDA, 2017, n.p)

A intensidade afetiva guardada nessas imagens, despertaram a vontade do diretor para iniciar a produção do filme. Impacto que resulta em uma espécie de dimensão aurática, a princípio negada por Benjamin (1987), nos idos de 1930, às imagens na era da reprodutibilidade técnica. Equipara-se, também, aquela reação do filho diante das imagens da mãe, à ideia de *punctum*, definida por Barthes (2006) como um pormenor na imagem que nos chama a atenção de forma diferente, levando ao olhar um valor superior, como uma flecha certa que rasga o simples entendimento.

As coisas foram se conectando na minha cabeça sem muita ordem. Mas essa ideia de ter o sentimento pleno da vida e perdê-lo é uma coisa que sempre me intrigou muito, além do receio de que isso se repetisse. E aí comecei a ler muito sobre 68 e identifiquei esse sentimento nas pessoas que viveram intensamente aquele momento. Li as memórias dos jovens líderes revolucionários e, à exceção do Daniel Cohn-Bendit, na França, que estava vocacionado para a alegria, percebi que eles ficaram presos ao dogmatismo ideológico e, quando aquilo passou, poucos souberam se reinventar, ser inteligentes na vida cotidiana. E isso me lembrava a minha mãe. Aí as coisas começaram a se conectar. (SALLES apud ALMEIDA, 2017)

A experiência da percepção estética se manifesta como uma interrupção no fluxo cotidiano. Ela é prontamente distinta por que “desperta em nós o desejo de detectar as condições (excepcionais) que a tornaram possível. Uma vez que ela se opõe ao fluxo de nossa experiência cotidiana, os momentos da experiência estética se parecem com pequenas crises” (GUMBRECHT, 2006, p. 51). E se não bastassem tantas considerações sobre a força irresistível das imagens capazes de mobilizar singularidades, trazemos à baila uma espécie de metodologia do olhar. Cuidadosamente

construída pelo filósofo e historiador da arte, o francês Georges Didi-Huberman, ela nos propõe mostrar ativo o que se vê.

Cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem –, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33).

No contexto histórico da narrativa, a família Moreira Salles vivenciara os acontecimentos de maio de 1968, em Paris. O diplomata Walther Moreira Salles, pai do diretor, tinha sido Ministro da fazenda do turbulento governo de João Goulart. Após o golpe civil-militar de 1964 foi morar na França com a família. João tinha então seus 6 anos de idade quando teve que sair de Paris, devido aos protestos de maio. Mesmo ainda muito pequeno aqueles acontecimentos marcaram o imaginário do menino pela intensidade com que tudo havia ocorrido.

Mas, desses fatos não há nenhum registro por parte da sua mãe. Não se repetem imagens como àquelas da viagem à China. A ausência de imagens talvez nos faça entender que não se documenta o que se quer mostrar. Não há uma intenção de registrar os fatos como acontecem, numa espécie de documento da verdade. As imagens interessam, a quem as faz e a quem as olha, quando deixam escapar o que se ausenta: “a ideia de ter o sentimento pleno da vida” e pressentir que se pode a qualquer momento perdê-lo. Prontas, portanto, para nos mirarem com a força imposta pela experiência estética.

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olhe como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, voltada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

A composição com elementos autobiográficos é indicativa do filme não ser uma simples narrativa dos acontecimentos de maio de 68; do momento da invasão soviética que findaria com a Primavera de Praga, ou da viagem da mãe do diretor por uma China exótica, sob o poder comunista estranho aos olhos ocidentais. Os acontecimentos referendados traduzem o instante do sentimento de euforia presente em cada um destes momentos e o seu consequente esgotamento.

Não é um filme sobre o movimento de Maio de 68. Se um documentário vira algo enciclopédico, ele tende a fracassar. Tratei de Paris, principalmente, porque estive lá e a intensidade daquilo foi imensa e durou pouco, que é uma coisa que me interessa. Tem Praga porque representa o bonde de Maio de 68, é o fim da utopia. Quando os tanques russos invadem a capital tcheca é o momento em que a cortina cai de verdade, é quando os sonhos daquela geração chegam ao fim. (SALLES apud ALMEIDA, 2017, n.p)

### **NO INTENSO AGORA: SENTIMENTOS EM TEMPOS DE FUTUROS INCERTOS**

O tom intimista da narrativa combina com o motivo que impulsionou o diretor, João Moreira Sales, ao encontro do filme: a revelação que as imagens lhe confirmam de uma epifania vivenciada por sua mãe provocada por aquela experiência intensa e impactante. Os fatos, inevitavelmente, recobrem-se com o tom confessional do autor, em doses que rompem os limites traçados entre o interno e o exterior. Proeza narrativa própria da forma ensaística cinematográfica, tão apropriada para executar

(...) uma representação performática do eu como uma espécie de autonegação em que estruturas narrativas ou experimentais são substituídas no processo do pensamento por meio de uma experiência pública. Neste sentido maior, o filme-ensaio torna-se mais importante na identificação de uma prática que renegocia pressupostos a respeito da objetividade documentarista, da epistemologia narrativa e da expressividade autoral dentro do contexto determinante da heterogeneidade instável de tempo e lugar.” (CORRIGAN, 2015, p.10)

No polo receptivo, os efeitos sobre o espectador não o poupam da imersão nesta intensa sensação eufórica exposta. Diferente de uma estética originada do documentário que busca se distanciar dos fatos apresentados em um tom de imparcialidade, a particular narrativa deste filme se desenvolve na valorização de uma estética da presença (GUMBRECHT, 2010)

O advento da modernidade marca prioritariamente a cultura do sentido. O reforço de práticas analíticas e culturais voltadas à interpretação e à hermenêutica próprias do pensamento metafísico as afasta do modelo contraposto, considerado como próprio da cultura da presença, ativada pelas experiências do corpo em reforço à materialidade. Prioriza-se, em consequências dessas prioridades manifestas, a dimensão temporal sobre a dimensão espacial, em prol de uma “cultura que deixará de centrar-se num ritual de produção de ‘presença real’, passando a se basear na predominância do cogito – predominância que ainda haveria de se cristalizar num ritual próprio (GUMBRECHT, 2010, p. 50).

De modo que se entende o porquê de na modernidade a dimensão da historicidade se sobrepor à percepção mágica e circular do tempo. Na passagem dos séculos XVIII para o XIX, sua compreensão se intimida cada vez mais de projetar em uma simples justaposição o começo e o fim; o inverno e a primavera; a morte e o renascimento. Imagens que se movem “no círculo biocósmico do ciclo vital produtor da natureza e do homem [...]”. A noção implícita do tempo contida nessa antiquíssima imagem é a noção do tempo cíclico da vida natural e biológica” (BAKHTIN, 1993, p. 22).

Com a ascensão do historicismo afirma-se a convicção temporal alimentada pela ideia do progresso. A imagem do tempo, como uma seara aberta ao futuro, substitui o antigo aprendizado dos homens sendo movidos pelo tempo para a certeza de que são os homens que se movem no tempo. (GUMBRECHT, 2011). O tempo presente nada mais era do que uma breve passagem do passado para o futuro, ao qual se ansiava alcançar. Avançava-se para frente com a marcha contínua ou rompendo os obstáculos postos no caminho das utopias com o vigor revolucionário.

As expectativas de futuro incendiárias ou mesmo cultivadas com a fé no progresso arrefecem nos finais dos anos de 1960 (GUMBRECHT, 2011). O período coberto pelo documentário de João Moreira Sales marca a crise do historicismo, quando o presente outrora fugidio em corrida para o futuro é indicado como um intenso que não se preserva para o depois, mas que fulgura no instante agora.

Num dos momentos marcantes do filme, é registrado o desgosto e descontentamento com a crise historicista com o fato de jovens líderes estudantis de maio de 1968 terem se suicidado. Em *off* o diretor arrisca dizer que na reação de tirar as suas próprias vidas se encontrava a frustração de nunca mais conseguirem outra oportunidade para vivenciar uma tamanha experiência. Sem indicar o acontecido, pode se supor que o mesmo tenha ocorrido com o ato suicida de Eliza Gonçalves, a mãe do diretor.

Tragédia que o filme não revela, como mais uma ausência que as imagens em suas ações nos levam a perceber, para além da simples informação objetiva do ocorrido. Frestas que nos convidam a mostrar o que não se mostra são recorrentes em vários momentos do filme. No seu plano final, vemos a imagem pausada de uma jovem, que de modo semelhante já havia aparecido em outro momento, falando ao telefone, feliz e eufórica; talvez, uma possível pista de que o futuro de sua mãe estaria extremamente ligada a esses jovens revolucionários.

Ao paralisar o movimento da jovem no momento intenso do sorriso, o diretor preenche com esse gesto a continuidade do filme. Ele reaparece em outros e diversos rostos, incluído o da sua mãe, interrompendo de alguma forma o futuro, ao eternizar no quadro este intenso momento. A força pautada pela subjetividade da voz *off* movimenta todo o filme com um esforço estético de modo a transmitir esse estado de espírito dos objetos filmados e o mundo ao seu redor. Em cada um dos seus fotogramas, é possível conceber o filme em incessante busca pela força da história. Essa força que seguirá mais a direção clássica do progresso; da escrita histórica como forma de se entender o passado para se chegar a um futuro, pois este devir parece estar barrado por um intenso presente. (GUMBRETH, 2010).

Extraímos das imagens uma emoção tão impactante e única, capaz de chocar com a ideia de progresso linear, cedendo de novo lugar para a manifestação da forma circular inerente a um olhar subjetivo. Ou seja, o tempo mágico, próprio da cultura de presença. Nesse momento, aportamos numa questão crucial da contemporaneidade, com a nítida percepção de que não se explica mais a funcionalidade da disciplina da história. Ela deixou de ter o sentido de nos ensinar, assim que o passado não serve mais como referência para se perceber um futuro fechado e certo. A história como disciplina reage ao golpe desferido contra o modelo historicista como justificativa para previsões e projeções para o futuro que orientavam o homem para sua ação. (GUMBRECHT; 2011).

### **NO INTENSO AGORA: A HISTÓRIA EM TEMPOS DE AMPLOS PRESENTES**

De extração historicista, o marxismo, por exemplo, se serve dessa ideia da história movida pelos conflitos de classe em um caminho prodigioso para um futuro comunista. “Talvez tenha sido o experimento mais caro da história da humanidade, pois claramente não funcionou. Não estou falando da política socialista, mas da crença de que podemos identificar leis e regularidades na transformação histórica.” (GUMBRECHT, 2011, p.28)

O que o crítico literário de Stanford talvez esteja percebendo e reafirmando é mais uma manifestação da polêmica entre o conceito de modernidade e o de pós-modernidade, ao se mostrar convicto de que não podemos aprender com o passado. “Não no sentido de dizer que foram os malvados pós-modernistas que abandonaram a história, mas a discussão foi intensa, foi um momento em que, na prática, abandonou-se a crença.” (GUMBRECHT, 2011, p.31). E ele não nega que na origem dessa polêmica encontra-se Jean-François Lyotard (2011).

O pensador francês, no lugar de uma história única representada por uma narrativa, aponta múltiplas histórias locais e regionais. “Para cada história existem uma infinidade de representações. Isto quer dizer que, de repente, o historicismo já não é mais a solução, já não consegue mais absorver a infinidades das representações” (GUMBRECHT, 2011, p.38). Para o que chama atenção Gumbrecht nesse contexto é para uma forte característica do pós-moderno em, justamente, valorizar a presença como um importante conhecimento epistemológico para interpretar o mundo (GUMBRECHT, 2010)

A percepção do prefixo “pós” como referente a um período posterior, sem cessar o diálogo constante com a modernidade, reaparece quando não se o entende como negação, mas como orientação para se repensá-la (MORICONI; 1994)

O pós representa ao mesmo tempo o esgotamento e o desdobramento da palavra-núcleo enquanto aventura de mudança, aventura de destruição e de construção. O pós refere-se ao balanço dos resultados dessa aventura e assinala um deslocamento e uma inversão em relação a suas metas iniciais, mas assinala também sua irreversibilidade (MORICONI, 1994, p. 25).

Em associação com essa postura diante da modernidade, encaminha-se o entendimento da temporalidade diacrônica e fragmentada, inútil para as explicações totalizantes e fixas do tempo moderno. Dogmas e teorias pulverizam-se sob os efeitos da relativização, o que de certa maneira segue o fato da dinâmica do capitalismo, em movimento particular nas suas reais condições de efetivação. O próprio projeto da Modernidade segue similar, quando não foi de fato desejado por todos que se mostraram envolvidos em suas tramas. (MORICONI, 1994)

É importante salientar, nesse contexto, sobre a frequente confusão conceitual entre Pós-Modernidade e pós-modernismo: Pós-Modernidade refere-se a um período histórico; pós-modernismo, a um campo cultural.

A distinção é análoga à de Modernidade e modernismo, a que todos estão mais acostumados: a modernidade teria começado com a Revolução Industrial, em meados do século XVIII; o modernismo, mais de 100 anos depois, no final do século XIX segundo alguns, no início do século XX segundo outros, com Picasso, Stravinsky, James Joyce etc. Percebe-se que, assim como nem toda a cultura da Modernidade pode ser chamada de modernista, nem tudo é pós-modernista numa época pós-moderna. Da mesma forma, pós-moderno não equivale a contemporâneo, palavra que designa o que é atual, seja pós-moderno ou não. Em nossa época, tudo é contemporâneo, mas nela convivem o tradicional, o moderno e o pós-moderno, por exemplo, nas artes. (PUCCI Jr., 2016, p. 361).



Nos termos da disciplina da História encontra-se essa mesma problematização, por exemplo, no diálogo entre os historiadores Frank R. Ankersmit e Peter Zagorin. Ankersmit (2001) entende a disciplina de um ponto de vista pós-moderno, com reconhecidas afinidades com a estética, sem a mesma dedicação aos aspectos de conteúdo. Nas sua crítica, o historiador, contesta a falta de sentido de se perpetuar o habitual procedimento positivista responsável pela submissão da “realidade” ao discurso e às relações de causa e efeito. A tendência que ele aponta como caminho para a História seguir se encontra na direção da interpretação e da relatividade.

No outro polo do debate, Peter Zagorin (2001) defende o destaque ao conteúdo como referência da realidade observada pelo pesquisador na geração do discurso. Certificado pelo documento, a narrativa histórica se apresenta como forma legítima de validar a verdade e se distanciar, desse modo, da literatura. Aponta a sua acusação de maneira direta para as ideias de Ankersmit, em pretender com seu olhar estético transformar a história em um simples discurso literário, negando-lhe a sua funcionalidade de contar e nos ensinar sobre o passado.

A argumentação *gumbrechtiana* confirma a proposição de Ankersmit sobre a crise do modelo historicista junto com a sua convicção a respeito de se aprender com as análises do passado e desvendar o fio condutor do progresso para o futuro. A abertura para o tempo vindouro está cerrada; no seu lugar projeta-se um horizonte de ameaças e riscos para toda a humanidade.

Do mesmo modo, o passado para nós já não é uma realidade que estamos deixando para trás. Tenho a impressão de que ficamos cada vez mais inundados de passado. E acho que muitas vezes temos um excesso de produção de lembranças históricas. Temos tanto um excesso de lembranças históricas que as vezes, me pergunto se existe a cultura de nosso momento, uma cultura do tempo presente. A chamada arquitetura pós-moderna é cheia de lembranças, cheia de citações, cheia de referências; (GUMBRECHT, 2011, p.39-40)

Transborda do filme de Moreira Salles, uma estranha nostalgia dos jovens do presente que mesmo há pouco acontecido já é lembrado como passado. O filme mostra esse desejo juvenil de mudança ao mesmo tempo em que deixa claro que lhes falta uma causa; um propósito em suas lutas. Num dos momentos mais interessantes do filme, o renomado filósofo existencialista Jean-Paul Sartre assume o papel de entrevistador de um dos mais proeminentes jovens do movimento, o então estudante de Sociologia (e, tempos depois, deputado do Parlamento Europeu) Daniel Cohn-Bendit. Se nos espanta a inversão dos papéis com Sartre na posição de entrevistador,

ao filósofo choca perceber que o movimento vive o agora sem nenhum apreço por metas ou objetivos.

Ao ser interpelado pelo perplexo filósofo dublê de entrevistador, o jovem responde no auge da sua beleza estética que a experiência do momento interessava mais do que qualquer arremedo de projeto de futuro. Cohn-Bendit acrescenta, com uma convicção desproporcional às incertezas provocadas, que a força do movimento era sua espontaneidade incontrolável.

A estética do filme se desdobra nos movimentos de Cohn-Bendit. Nela revela-se um processo complexo e contemporâneo, percebido sob o conceito de *presentismo* do historiador francês François Hartog (2003). Pelo seu modelo de análise, o historiador prevê os efeitos da crise do historicismo na processo historiográfico. “O fim deste regime moderno significa que não é mais possível escrever história do ponto de vista do futuro e que o passado mesmo, não apenas o futuro, se torna imprevisível ou mesmo opaco. Deve ser aberto” (HARTOG, 2003; p.11) Atitudes contemporâneas exemplificam a sua ideia, e como ele próprio aponta, a relação para com a morte; a extrema valorização da juventude; as técnicas que tendem a suprir o tempo, ou estendê-lo, através do computadores e novas mídias; são responsáveis por transformarem o presente em um espetáculo à parte.

Apesar de demarcar a predominância deste fenômeno com a simbólica queda do Muro de Berlim, e a sua transmissão ao vivo, no ano de 1989, ele considera momentos que evocam a sua persistência durante todo o século XX.

O slogan “esqueça-se o passado” constitui a contribuição dos anos sessenta para este retiro no presente. Houve então uma estranha combinação entre utopia ou aspirações revolucionárias (assim de orientação para o futuro) com um horizonte estritamente limitado ao presente. “tour, tour de suite” (tudo, tudo agora) diziam os muros de Paris em maio de 1968. E logo depois, apareceu a formulação: “sem futuro”. Vieram desilusões, o fim das esperanças revolucionárias, a crise econômica de 1974, e com eles várias respostas, mais ou menos desesperadas ou por vezes cínicas: o presente, e nada além. (...) com a presença do presente, que crescia inexoravelmente, inunda-se tudo, um papel determinante foi certamente desempenhado pelas solicitações do mercado, o funcionamento de uma sociedade de consumo, as mudanças científicas e técnicas, os ritmos das mídias, que cada vez mais rapidamente torna tudo (...) obsoletos (HARTOG, 2003, p.11)

Não são poucos os momentos do filme de João Moreira Salles que reforçam essas características contemporâneas. Dir-se-ia, que de forma tão marcante, a ponto de dar a impressão de ser intencional o seu discurso sobre o conceito de *presentismo* que recobre as cenas dos fins dos anos de 1960 e se prolonga persistente nos dias atuais. Nas imagens do documentário,

os efeitos de um amplo presente que se nega a ser experimentado como uma transição entre o que passou e o que virá, estão nos traços juvenis conservados nos gestos, atitudes e expressões dos estudantes parisienses. Mantém-se também perceptíveis, os rastros desse presente que não passa, no poder imediato da mídia em assimilar e espetacularizar o evento transpondo-o para capas de revistas - o próprio Daniel Cohn-Bendit posa para fotografias de uma famosa revista europeia em troca do financiamento da sua viagem para Berlim -; e na relação que se passa a ter com a morte, que deixa de ser uma reverência ao passado para se tornar um ato político.

Quando vi as cenas extraordinárias do enterro do estudante tcheco Jan Palach, morto durante os protestos contra o fim da Primavera de Praga, lembrei-me do caso do Edson Luís, e também dos mortos franceses, e foi aí que quis comparar. O material sobre o Palach me despertou o interesse pelos enterros públicos das vítimas de 68. Percebo que há conexões entre elas, e os mortos da direita não fazem parte da História, nem da literatura e muito menos dos filmes sobre o período (SALLES apud ALMEIDA, 2017, n.p)

Como expressão desse novo sentimento em relação ao tempo, o filme reclama para si posturas críticas às utopias entoadas pelos projetos revolucionários. O reflexo do fim desse modo de aprisionar a emergência do devir, desponta, principalmente, quando o diretor recupera imagens sobre a invasão russa na Tchecoslováquia. A sua montagem acentua a desconfiança da população *thceca* em contraste com a espontaneidade parisiense. Essa dinâmica se mobiliza na gradação de escalas nos planos que são filmados no decorrer da ocupação soviética.

As imagens das ruas aos poucos recuam para o foco de lentes protegidas pela distância das janelas dos prédios e dissimuladas atrás de cortinas protetoras do mundo exterior. Afastam-se tanto até chegar ao cúmulo de serem filmadas da tela de um televisor ligado transmitindo a cobertura de um evento cívico importante. A mediação da mídia se interpõe de tal maneira ao olhar do indivíduo, de modo a situá-lo à parte do processo histórico inerente à sua própria vida.

Em contraponto ao distanciamento imposto ao registro da imagens dos acontecimentos de Praga, o diretor ressalta que as realizadas nas manifestações em Paris, de maio de 1968, inspiraram-se muito mais no surrealismo do que no marxismo. A sublevação se expressava em tons poéticos atentos a cuidados estéticos e existenciais, sem comprovar táticas e estratégias revolucionárias, adaptadas à tomada do poder e às promessas de mudanças sociais. Nesse diapasão, cumpre-se à risca o ritmo dos manifestantes nas passeatas estudantis pelas ruas parisienses, ao passarem

ao largo de prédios importantes da república francesa sem aventarem a hipótese de repetir o gesto de invasão e tomada da Revolução Francesa.

A falta de um sentido é retomada no filme, com as imagens desse caminhar dando a impressão de que os protestos giravam em círculos; em um movimento de eternização do presente. A teoria do Surrealismo, sedimentadas nos manifestos de Breton, e segmentadas por muitos teóricos de arte, como Bradley (2000), convidam a revitalizar a importância do universo onírico. Em detalhes cabe frisar que os artistas surrealistas não exemplificam as manifestações inconscientes como definidas nas teorias psicanalíticas. Não se é capaz de sonhar ao modo das criações do surrealismo, e a sua estética condiz em suspender convenções artísticas (ADORNO; 2003). A improvisação e o acaso considerados inscritos no processo criativo estão associados ao movimento de maio.

As teorias freudianas não podem, desse modo, servir para explicar o movimento artístico. Isso feito, criar-se-ia um paradoxo ao se tentar explicar a obra de arte, pois nenhuma arte tem “obrigação de entender a si mesmo”. As estranhezas da imagem surrealista não devem ser reduzidas a manifestações do inconsciente. Pois, desta forma, símbolos evocados nas pinturas, por exemplo, de Salvador Dali, perderiam a sua força de incômodo, se racionalizadas pelas explicações da própria psicanálise, a ponto de reinseri-los no ordinário e no protocolo oficial.

A voracidade da interpretação, própria da cultura do sentido, excluiria o excesso irremediavelmente fora da significação. O resto descomprometido com a exegese hermenêutica está comprometido em assim se manter quando adaptado à cultura da presença (GUMBRECHT, 2015). O surrealismo ao negar-se uma apropriação nos quadros da crítica de arte aproxima-se do movimento político que se mantém avesso ao mesmo procedimento de captura do seu significado. As sobras do sentido revestem-se da presença que insiste em atuar nas manifestações do maio francês de 1968 e no surrealismo.

Em sintonia com o momento que antecede as grandes guerras que dizimariam a Europa, a estranheza surrealista interrompe o ciclo de euforia no progresso que em pouco se afundaria na melancolia das vidas perdidas em combates. O filme também mobiliza o seu espectador com esse tipo de convite quando aporta lirismo às suas sequências subtraindo do tempo as suas amarras de elos soldados com mitos teleológicos. Reconsidera, portanto, narrar a história sem apoio dessa finalidade que lhe faz devedora da tradição judaico-cristã. (GRAY, 2006)

## **NO INTENSO AGORA: PAUSA PARA A CONCLUSÃO**

A forma do documentário, mesmo entendida genericamente como apropriada à explanação de fatos objetivos, é mais uma das formas de representar a realidade por meio de uma progressão narrativa “O cinema sempre foi um participante-testemunha e um ativo fabricante de significados, um produtor de discurso cinematográfico e não um repórter neutro e onisciente da verdade das coisas.” (DA-RIN, 1996, p.73). E, claro, não há como negá-lo como uma ferramenta de ilusão, capaz de fazer o espectador se transportar para outro “mundo possível”; um tipo de realidade que se apresenta, mesmo que não de acordo com as regras racionais da vida cotidiana (ROSENFELD, 1985).

Assistir um filme, requer considerar a criação de um microcosmo singular com imagens, sons, e atuações. Os diálogos de um musical em forma de canto não impossibilitam ao espectador aceitar e acreditar neste mundo estranho, mesmo que a sua vida diária não se revele com o mesmo tipo de comunicação. A possibilidade disto suceder deste modo só se explica pelo motivo das regras deste mundo particular serem reconhecidas ao início do filme; um tipo de acordo contratual firmado pelo espectador que aceita entrar na estória e participar das regras impostas pela narrativa.

Devem-se aos americanos, a tradição da linguagem cinematográfica clássica. Em alta até mais ou menos 1915, ela é reconhecidamente herdeira das narrativas do teatro clássico e do folhetim do século XIX. Ao ser apropriada pelo cinema, ela se desenvolve como uma indústria do entretenimento de massa, encontrando em *Hollywood* seus principais modelos. O seu sucesso é creditado à construção da sua narrativa conduzida pela primazia da ilusão e do desenvolvimento do drama, avessa aos incômodos cobrados na realidade.

Normalmente, um drama clássico é acionado pela ação dramática. A finalidade de uma ação só é dramática se produz outros interesses e paixões opostas, criando o conflito dramático: uma ação desencadeada por uma vontade que tem um determinado objetivo e colide com interesses e paixões. A unidade desse tipo de ação clássica é alcançada na realização de uma meta determinada, através de um conjunto de conflitos (ROSENFELD, 1985). Num drama clássico, dessa maneira, cada cena deve fazer a ação progredir, degrau após degrau, cumprindo um destino definido. A seleção dos acontecimentos importantes adapta-se ao desfecho narrativo, de modo semelhante ao que sucede a combinação dos fatos no modelo historicista.

Sob a perspectiva do filme “No intenso agora” ser considerado um ensaio sobre o tempo e a história, conclui-se que para endossar essa versão foi e é importante destacar a construção de sua narrativa. A sua forma documental, como cinema da verdade, poderia supô-lo em dívida com a estrutura clássica, convencionada, como já visto, com regras de montagem dos seus elementos visuais que seguem à risca o modelo de associação em cadeias sucessivas e lineares. A cronologia mobilizada nessa decisão narrativa repete a empregada na historiografia de tradição historicista. No ensino da história retomam-se os mesmos critérios para justificar a sua capacidade de nos ensinar a aprender com o passado para realizar o futuro sem reter-nos no presente, senão como uma mera fase de transição.

A particular rede de conexões do filme de João Moreira Salles evita retomar as características documentarista tradicional. Como linha de fuga dessa referência, vislumbra-se o sentimento que o diretor evoca como motivo inicial da filmagem: o sorriso da sua mãe na viagem à China. Expressão que se liga, na condução do roteiro, aos os jovens de maio de 1968, e de modo negativo, à sua ausência nos semblantes *thecos* após a invasão. O sorriso que surge e que não se mantém é o fio condutor da narrativa fílmica.

Momento de intensidade que se renova em momentos tão fugazes quanto os mostrados no filme. O sorriso não só transpassa todo o filme como se liga à mesma expressão flagrada nos manifestantes de 2013, no Brasil. Acontecimento marcante da recente história do país, que requer uma compreensão comprometida com a do maio francês de 1968.

Alguém chegou a me perguntar se os eventos de 2013 influenciaram de alguma forma o “No intenso agora”. Mas eles aconteceram quando os trabalhos de edição do filme já haviam sido iniciados. Tendo a pensar exatamente o contrário, que o filme que eu estava fazendo me fez olhar para os eventos brasileiros meio que antecipando um final... não diria melancólico, porque seria injusto, mas muito rápido, em busca de uma direção que não conseguiu encontrar. O que não significa que não deixou efeitos. Mas acredito que disso alguma coisa brotará, como coisas brotaram dos movimentos de 68, mas não exatamente aquilo que eles desejam. A agenda de quem saiu para as ruas em 2013 foi derrotada, haja vista a situação no Brasil hoje. Assim como a agenda das pessoas que foram para as ruas em Paris também foi derrotada: o governo de Charles de Gaulle se fortaleceu, a democracia liberal da livre iniciativa permaneceu, a família tradicional foi marchar em peso pela volta à normalidade, o consumismo começou. A agenda específica de 68 fracassa, mas a agenda que eles não imaginavam se impõe, e ela é progressista, e ela é civilizatória: o movimento feminista, o do negro, o abrandamento da hierarquia na França. Tenho a esperança de que alguma coisa semelhante aconteça no Brasil. Alguma coisa se espalhou, só não está nomeada. Mas está lá, está querendo tomar forma.(SALLES apud ALMEIDA, 2017, n.p)

O cinema de João Moreira Salles como documentário foge da estrutura

narrativa clássica. Nenhuma grande novidade, considerando que foi essa a tendência do cinema após a segunda grande guerra, com a perspectiva de um “Cinema Moderno”, influente em várias tendências mundiais, como foi o caso no Brasil, com o “Cinema Novo”. Importantes experimentos estéticos, aproveitando-se de diluir ou romper com a estrutura do fluxo narrativo. O cinema moderno seria um passo além dessa arte de ilusão e se apresentaria com a quebra da experiência passiva do espectador em um movimento modernizante.

Reivindica-se que, dessa forma, o cinema atuaria para o que Gumbrecht (2010) denomina a cultura da presença, há muito impedida de se manifestar sob o império interpretativo admitido na cultura do sentido. Um cinema “engajado em uma produção de mundo que não se limita em um ponto de vista sobre questões específicas, mas como produtor de modos de pensar o mundo em si” (MIGLIORIN, 2016, p. 19).

No entanto, o filme de Salles não se ajusta confortavelmente ao cinema moderno, mas já o excede em direção à cinematografia considerada sob a rubrica do conceito de pós-modernidade. Os filmes brasileiros reconhecidos como pós-modernos “começaram a surgir no ocaso do cinema brasileiro moderno, ou seja, quando ‘a constelação moderna se desvitaliza’ e o novo cinema dos anos oitenta rejeita a estética da fome” (XAVIER, 2001, p.40). Resulta dessa inflexão estética, um cinema que, a princípio, não teria um sentido político de espírito modernista como foi o “Cinema Novo” e o “Cinema Marginal”. As suas atuações políticas antes resultam das escolhas e exercícios estéticos.

A fragmentação; o pastiche; o hibridismo; a hipertextualidade e, principalmente, a releitura de códigos já utilizados em vários momentos da história do cinema - como a utilização da narrativa clássica *hollywoodiana*, das construções de ruptura da *Nouvelle Vague* francesa, ou as tradições neo-realistas italianas -, são os códigos preferidos para essa nova concepção estética. O mundo cinematográfico regido pela pós-modernidade apresenta o cinema do simulacro, em franco contraste com o hiper-realismo consagrado no cinema mais convencional, principalmente nos filmes comerciais norte-americanos com nítidas preferências pelo uso das novas tecnologias para simular uma realidade cada vez mais crível.

(...) em uma sociedade cujas narrativas são fragmentadas e dispersas, o cinema precisa se adaptar ao aparato sensorial desse novo espectador, o que motiva o uso de estratégias de manipulação (ou intensificação) das relações de tempo/espaço, tornando as narrativas mais atrativas que a própria fruição corriqueira de suas vidas. Esses espaços de culto, como a igreja, os shows e o próprio cinema, passam a fazer

uso de estratégias de espetacularização, seja no dispositivo, com recursos imersivos de tecnologia, seja na linguagem, com alterações nos elementos formais das obras. (SANTOS JUNIOR, 2019, p.112)

O mesmo movimento gera outro tipo de cinema, adaptando as inovações tecnológicas para efeitos de narrativa antinaturalista. Alcança com essa concepção fílmica a inserção do espectador de modo pessoal e lúdico, próximo do que se considerou ser um filme da cultura de presença. Mesmo que as distancias entre o filme de arte e os chamados *blockbusters* se tornem cada vez mais “distintas à medida que os mecanismos e as perspectivas da continuidade clássica são formal e materialmente desafiados por um regime midiático pós-cinematográfico.” (SANTOS JUNIOR, 2019, p114)

O cinema de Salles se beneficia desse contexto para não se filiar a gêneros ou escolas que se apropriam do filme de documentário como um diálogo sobre a verdade objetiva. O diretor de “No intenso agora”, adapta-se a uma lógica narrativa própria capaz de transportar um mundo que lhe é muito particular. Ao expô-lo próximo de uma poética pós-moderna, João Moreira Salles assume para o seu filme um carácter híbrido, plural, contraditório, e auto referencial. Pronto a se perceber nos primeiros planos do filme, esse toque de direção aparece quando próprio diretor se dispõe a analisar um filme caseiro, mostrando pessoas festejando alegremente algum evento importante.

Se a princípio essas imagens sobram, a lógica analítica da direção conduzida pelo olhar subjetivo e antinaturalista é capaz de remetê-las ao restante do filme. Momento primordial para se pensar a relação contratual entre o autor e o espectador, quando o método pensado é exposto e revelado como condição para o selamento do mútuo acordo. *No Intenso Agora* ao evidenciar essa ideia de um presente tão marcante onde a ideia de progresso estaria cada vez mais volátil, deixa evidente que o cinema contemporâneo é justamente o sintoma de uma lógica da pós-modernidade.

A quebra do paradigma histórico do progresso se transmite na quebra da narrativa moderna com a ruptura da perspectiva historicista e sua combinação com a progressão dramática clássica. Alteram-se os modos de se apropriar do tempo e o futuro que o passado nos ensinava a esperar cede lugar às descrenças e exacerbações do presente. E o filme pode nos fazer sentir parte dessa trajetória.

## Referências



- ADORNO, Theodor W. Notas de Literatura I. São Paulo: editora 34. 2003
- ADORO CINEMA. No intenso Agora. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-253324/criticas-adorocinema/>> Acesso em 10/10/2010
- ALMEIDA, Carlos Heli de. João Moreira Salles narra o auge e o fim das utopias em doc com tintas autobiográfica. O Globo, Rio de Janeiro, 14/02/2017 Disponível em: <<https://m.oglobo.globo.com/cultura/filmes/joao-moreira-salles-narra-auge-o-fim-das-utopias-em-doc-com-tintas-autobiograficas-20920855>> Acesso em: 15/10/2018
- ANKERSMIT, Frank. R. Historiografia e pós-modernismo. Revista Topoi, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 2, p. 113-135, mar., 2001.
- BARTHES, Roland. A Câmera Clara. Lisboa: Edições 70. 2006
- BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rebelaís. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora UnB, 1993.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. vol. II. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRADLEY, Fiona. Surrealismo. São Paulo: Cosac Naify. 2000
- CORRIGAN, Timothy. O Filme-Esaio. Desde Montaigne e Depois de Marker. São Paulo: Papyrus, 2015
- COUTINHO, Eduardo. “O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade” in: Ética e História oral – Projeto História. Revista de pós-PUC\SP no.15; Educ, 1997.
- COUTINHO, E. Encontros. Eduardo Coutinho. (Felipe Bragança – Org.). Azougue Editorial: Rio de Janeiro, 2009.
- DA-RIN, Silvio. Auto-reflexividade do documentário. in: Cinemais: Revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, n.8, p. 71-92, 1997.
- GRAY, John. Cachorros de Palha. Reflexões sobre humanos e outros animais. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Depois de “Depois de aprender com a história”, o que fazer com o passado agora? In: NICOLAZZI, Fernando; MOLLO, Helena Miranda; ARAUJO, Valdeí Lopes de (orgs.). Aprender com a história? O passado e o futuro de uma questão. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011, p. 25-42.
- \_\_\_\_\_. Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2010.

\_\_\_\_\_. Comunicação e experiência estética. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. Nosso amplo presente. O tempo e a cultura contemporânea. São Paulo: Unesp, 2015.

HARTOG, François. Tempo, História e a escrita da História: a ordem do tempo. In: Revista de História 148 (1º - 2003), 09-34. Disponível em: < <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=2ahUKEwjH946g0lvfAhXDUJAKHTS1CJgQFjACegQIBxA-C&url=http%3A%2F%2Fwww.periodicos.usp.br%2Frevhistoria%2Farticle%2Fdownload%2F18952%2F21015&usg=AOvVaw3XcTXnjBHa2ChL-D5KN0ikc> > Acesso em 16/09/2015

SANTOS JUNIOR, Paulo Souza dos. Suspiria (2018) e o cinema da presença. Revista Rebeca, Rio de Janeiro ano 8, vol. 1, n.15, 2019

MIRANDA, André. Crítica: 'No intenso agora'. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rioshow/critica-no-intenso-agora-22041065>> Acesso em: 10/10/2018

MORICONI, Italo. A provocação pós-moderna. Razão histórica e política hoje. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

ROSENFELD, Antatol. O teatro épico. São Paulo: Perspectiva. 1985

PUCCI Jr., Renato Luiz. Cinema pós-moderno. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). História do cinema mundial. Campinas: Papirus, 2006.

XAVIER, Ismail. Cinema Brasileiro Moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZAGORIN, P. Historiografia e pós-modernismo: reconsiderações. Topoi, Rio de Janeiro, mar. 2001, pp. 137-152.

Recebido em 17 de abril de 2020 e aceito em 20 de junho de 2020.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

