

Interseções

REVISTA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES

ISSN 2317-1456 / v. 26. n. 1 / 2024 / <https://www.e-publicacoes.uerj.br/intersecoes>

Cidades remontadas: enquadramentos do espaço urbano nas imagens de arquivo de *No Intenso Agora* (2017), de João Moreira Salles

DOI: 10.12957/irei.2024.80316

Vinícius Alexandre Rocha Piassi¹

Resumo

Partindo da análise fílmica de *No Intenso Agora*, documentário ensaístico lançado em 2017 por João Moreira Salles, este artigo apresenta uma reflexão sobre a figuração do espaço urbano de cidades ao redor do mundo, em que ocorreram levantes no final da década de 1960 nas imagens de arquivo incorporadas ao filme. Com foco no enquadramento em imagens das localidades mobilizadas como chaves interpretativas para a construção de sua narrativa, identifica-se como o documentário (re)produz os espaços urbanos, considerando que as imagens cinematográficas engendram noções de espaço. Assim, categorias como paisagem, atmosfera afetiva e janela são problematizadas como conceitos históricos, atando um feixe de temporalidades que abrange passados e presentes históricos, pessoais, familiares e coletivos, associados a experiências de revoltas urbanas.

Palavras-chave

espaço urbano; imagem de arquivo; documentário.

Reassembled cities: urban space frames in archival footage of João Moreira Salles' *In the Intense Now* (2017)

Abstract

Based on the analysis of the film *In the Intense Now*, an essay documentary released in 2017 by João Moreira Salles, this paper presents a reflection on the figuration of urban space in cities around the world where uprisings took place in the late 1960s in the archival footage incorporated into the film. Focusing on image framing of mobilized locations as interpretive keys for the construction of its narrative, it identifies how the documentary (re)produces urban spaces, considering that cinematographic images generate notions of space. Therefore, categories such as landscapes, affectionate atmospheres and windows are problematized as historical concepts, tying together a bundle of temporalities that encompasses historical, personal, family and collective pasts and presents, related to urban mutiny experiences.

¹ Doutor em História & Espaços pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRGS); E-mail: viniciuspiaassi@yahoo.com.br; <https://orcid.org/0000-0002-4503-8112>.

Keywords

urban space; archival footage; documentary.

Introdução

Em agosto de 2010, o Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, na Espanha, organizou a exposição *Atlas – Como levar o mundo nas costas?*, com curadoria de Georges Didi-Huberman. No texto de apresentação da exposição, o autor comenta o trágico mito grego do titã Atlas, o qual daria o nome, entre outras coisas, a uma forma visual de conhecimento. Como diz Didi-Huberman (2010, p. 6-7), “fazer um atlas é reconfigurar o espaço, redistribuí-lo, desorientá-lo em suma: deslocá-lo ali onde pensávamos que era contínuo, reuni-lo ali onde supúnhamos que houvesse fronteiras.” Enfim, nessa perspectiva, produzir um atlas “é uma forma de ver o mundo e de percorrê-lo segundo pontos de vista heterogêneos associados uns aos outros” (Ibid, p. 7).

Produzido a partir de uma miríade de imagens de arquivo, como um atlas em movimento, o documentário *No Intenso Agora* (2017), de João Moreira Salles, apresenta uma cartografia multifacetada composta por cruzamentos entre diferentes partes do mundo no final da década de 1960, como a China no início da Revolução Cultural, a Tchecoslováquia após a Primavera de Praga, a capital francesa no efervescente maio de 1968, e os movimentos estudantis contra a ditadura militar no Brasil, no mesmo ano. Nesse mosaico fílmico, as imagens de arquivo que sobreviveram de tais acontecimentos reverberam a pluralidade de sentidos relativos às suas experiências de revolta em uma dimensão transnacional, bem como a potência disruptiva dos levantes para além de seus tempos e espaços de origem.

O trabalho de montagem com imagens de arquivo, à maneira como é realizado em *No Intenso Agora*, implica uma *tomada de posição* na reorganização das imagens, na “revisão da representação da história”, como diria Didi-Huberman, ou seja, no ato de “fazer ali uma fenda, abrir um espaço para novas possibilidades ou legibilidades” (Didi-Huberman, 2018, p. 146). Veremos, a seguir, como são agenciadas as imagens de arquivo da cena política do Brasil, da China, da França e da antiga Tchecoslováquia no final da década de 1960 na crítica visual produzida pelo documentário de Salles, a partir de diferentes categorias analíticas que informam as espacialidades constituintes de sua cartografia.

Paisagens da China comunista: outubro de 1966

Durante a busca de imagens de arquivo do acervo familiar para a produção de *Santiago* (2007), Salles teve acesso a uma caixa de rolos de filmes 16 mm, entre os quais havia gravações feitas por Elisa Margarida Gonçalves, sua mãe, e amigos, em uma viagem à China, em outubro de 1966, organizada pela revista francesa *Connaissance des Arts*,

quando sua família morava na França. Além dessas imagens, o cineasta descobriu um relato das experiências de viagem de sua mãe publicado nas revistas *Vogue* americana, em abril de 1967, e *O Cruzeiro*, em duas edições de setembro do mesmo ano, escrito para compartilhar suas impressões com o público.

Assim, as fotos, filmes e o relato de Elisa na China são apropriados no documentário de Salles como suvenires, testemunhas e âncoras de memória, os quais possibilitam de certo modo um prolongamento de sua viagem no tempo, que não se acaba em definitivo quando materializada e preservada nesses objetos de lembrança. A partir de elementos autobiográficos e desses artefatos, o ponto de vista de Elisa é reconstruído na narração para a descrição das imagens de arquivo, impondo a *No Intenso Agora* a presença substancial da alteridade, identificada na busca pela reconstrução narrativa da figura materna.

Como mostrado em *No Intenso Agora*, no decorrer da década de 1960, Elisa aparece em inúmeros filmes caseiros, de viagens de férias, momentos cotidianos e aniversários de família, nos quais o narrador destaca sua felicidade, identificando-a com seu gosto pela vida. Assim, como observou Arlindo Rebechi Júnior (2018, p. 170), os registros visuais dessa viagem “participam de uma relação dialética entre o que foi o espaço privado das produções imagéticas dos anos 1960 e o que aconteceu no espaço público dos levantes na mesma época”.

O filme relata que, ao longo de um mês na China, durante *a viagem mais penosae fascinante* de sua vida, como Elisa a descreveu em seu relato, ela percorreu cidades e povoados, foi ao campo e a sítios arqueológicos, tendo apreciado desde a tez dos chineses, os entalhes feitos por eles e suas peças de bronze, até as pontes, os jardins e os lagos que visitou. Ela elogiou a erradicação da fome e do ópio no país e o abastecimento da população, mas se queixou do seu timbre de voz, da qualidade de sua escultura e criticou a produção da bomba de hidrogênio. Ao analisar as imagens feitas por Elisa, o narrador observa que, à medida que a viagem avançava, suas primeiras impressões, expressas nas gravações das multidões hipnotizadas pela figura de Mao, em típicos registros visuais da Revolução Cultural, vão dando lugar a uma espécie de encantamento com as paisagens, lagos e objetos que passam a dominar seu material de arquivo, revelando um ponto de vista lúdico sobre a viagem.

Segundo o narrador, *Elisa foi ver uma coisa e terminou por ver outra; não o passado, mas a história em ação*. Assim, as impressões de viagem que expressam a alegria, a intensidade e o entusiasmo experimentados por Elisa em seu contato com a Revolução Cultural Chinesa são enredadas no documentário como dispositivos para compor uma cartografia afetiva com outros eventos históricos ocorridos no final da década de 1960.

A narração põe em relevo o caráter amador das imagens produzidas pela turista, no sentido de informal, não profissional, considerando que não teriam sido produzidas para serem documentos, mas consistiriam simplesmente em *sobras de um momento na vida*, as quais o próprio documentarista descobriria por acaso somente quarenta anos depois. No entanto, essa descrição oblitera o fato de que a viagem foi patrocinada por

uma revista e que, desse modo, os filmes e fotografias de Elisa podem ter sido realizados intencionalmente para o registro visual de informações, para compor uma narrativa visual da viagem, seguindo estratégias editoriais tradicionais de seduzir o leitor e oferecer descanso da leitura. Como alerta Jacques Derrida (2001), todo arquivo resulta de operações políticas e de sentido, sobre as quais devemos nos deter. Elisa *viajava na companhia de amigos, um grupo de industriais, banqueiros e gente de sociedade, diz o narrador, diletantes atrás das belezas do país.*

Além disso, da passagem de Elisa pela China, a voz *over* suprimiu o ponto de vista por vezes racista e elitista expresso em suas descrições. Ao comentar as coreografias militares, por exemplo, a turista afirma em seu relato que “nem a raça negra *mexe* e anda tão bem quanto a chinesa” (Paula, 2019. Grifo no original). Em outro momento de seu texto, quando critica a interferência da Guarda Vermelha no país, ela afirma:

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. (Paula, 2019).

Esses aspectos definidores da perspectiva de Elisa devem ser cotejados com as imagens de arquivo de sua viagem incorporadas ao documentário. Já dizia Guimarães Rosa (1957, p. 30) que “o mineiro é muito espectador”, elencando a ideia de uma certa acurácia de observação e percepção como característica fundamental da mineiridade. Na viagem de Elisa pela China em outubro de 1966, a mineira de Santa Luzia produziu registros visuais e tomou notas para escrever um relato que compõe um retrato muito particular dos lugares visitados, como Pequim, Cantão, Hong Kong e Xangai. Entre as *paisagens, lagos e objetos* chineses que dominam esse material de arquivo, como informa o narrador, podemos destacar o primeiro elemento como categoria de análise para a construção da cartografia de *No Intenso Agora*.

Confundindo a interioridade das memórias e a exterioridade das paisagens, Agnès Varda diz na primeira cena de seu documentário *As Praias de Agnès* (2008): *se abrissemos as pessoas encontraríamos paisagens, se abrissem a mim encontrariam praias*. A partir dessa reflexão, indagamos: como as paisagens da China visitada por Elisa estão presentes no filme de Salles?

A paisagem é, como uma fotografia, “a materialização de um instante da sociedade”, segundo a definição de Milton Santos (1988, p. 72). Portanto, a paisagem não existe por si só como dado transparente da realidade, mero recorte no espaço de visão do espectador, nem se identifica com a natureza, mas constitui um modo singular de figuração do espaço a partir de um olhar, de um ponto de vista, de uma perspectiva que atribui sentido ao que se vê. Com essas reflexões, alcançamos a ambivalência do termo paisagem, o qual está associado tanto à produção de uma espacialidade quanto à de uma visualidade.

Conforme aponta Anne Cauquelin (2007, p. 49), “o objeto paisagem não preexiste à imagem que o constrói para um desígnio discursivo”. A partir da investigação da autora sobre a elaboração da noção pictórica de paisagem no início do século XV, na Holanda, e sua articulação com as regras de composição da perspectiva até a sua consolidação como esquema simbólico para a representação pictórica da natureza, podemos descrever a paisagem como uma *dobra* na qual se fundem o espaço e sua figuração. Para bem compreender a edificação de uma paisagem, é preciso então decompor os seus elementos, ou, como diz Cauquelin, desfazer sua dobra, estender o seu tecido amarfanhado, tatear a textura de sua forma, enfim, “remontar a ‘antes da dobra’” (Cauquelin, 2007, p. 42).

Portanto, as paisagens da China exibidas em *No Intenso Agora* não são objetivas nem neutras, no sentido de constituírem meros produtos da empiria ou *evidências* históricas. No sentido de desnaturalizar tais imagens e considerar a agência humana na sua elaboração, devemos ressaltar que elas são produto das lentes de Elisa, construções definidas por determinado enquadramento e informadas por um vasto arquivo de imagens e discursos, os quais atribuem sentidos específicos ao seu olhar.

Em busca da reconstrução da figura materna em seu momento supostamente mais feliz, em sua viagem à China em outubro de 1966, quando ela tinha 37 anos, Salles lança mão de seu material de arquivo sem questionar os filtros dessas imagens, com uma postura diferente do esforço analítico empreendido em relação às demais imagens de arquivo que integram o filme. Na medida em que as imagens produzidas por Elisa são orientadas pela identificação de elementos tipicamente chineses, como indica seu modo voyeurístico de produção como vistas turísticas, o documentário termina por reiterar a retórica visual produzida pelo seu olhar colonial e contemplativo ocidental, uma perspectiva estetizante que espetaculariza e transforma o *outro* em exótico (Stam; Shohat, 2004, p. 248).

Tratando da incipiente Revolução Cultural Chinesa, *No Intenso Agora* apresenta paisagens da China a partir de imagens carregadas de tons vermelhos, em planos abertos, utilizados com função de ambientação, e planos de conjunto, que dão a ver as relações entre os corpos e os cenários, com destaque do narrador para a decadência de sua arquitetura monumental (como no caso da muralha, fotografada em *plongée*, realçando sua grande extensão) e para os ruídos do seu entorno. Desse modo, embora algumas das imagens da viagem de Elisa apontem para diferentes usos e ocupações dos espaços visitados, como podemos perceber pela presença da figura humana, ao longo dos quinze minutos dedicados ao tema, o documentário de Salles apresenta, sobretudo, paisagens visuais e sonoras exotizantes e clichês, as quais limitam o visível e o dizível sobre os espaços representados e reforçam sua alteridade em relação às demais imagens de arquivo presentes no filme, apesar da pretensão expressa na narração de fazer delas elos narrativos entre os diferentes contextos históricos abordados.

Assim, *No Intenso Agora* elabora uma rememoração saudosa da viagem de Elisa à China a partir de seu relato e das imagens de arquivo, na qual a saudade não se resume

aos lugares por ela visitados nem ao evento da Revolução Cultural, mas a um passado no qual ela teria experimentado a felicidade. Nesse sentido, podemos notar a construção de um discurso saudoso na narração do filme a partir de um esforço do narrador por apresentar os melhores momentos de Elisa e encenar no documentário uma figura materna idealizada, tal como aparece nas imagens da viagem de Elisa à China, onde ela teria sido feliz e quando tudo lhe parecia possível. Desse modo, o documentarista pôde contornar as lembranças incômodas de sua mãe em seus últimos anos de vida e ressignificar a relação conturbada que tiveram até sua morte, como declarou em algumas oportunidades (Salles, 2018).

Atmosferas afetivas francesas: 1967-1968

A partir das imagens de arquivo dos levantes franceses de 1968, o narrador de *No Intenso Agora* depreende que, no final de maio daquele ano, a figura do estudante havia se tornado politicamente irrelevante e já não interessava às câmeras, pois, em menos de três semanas, os estudantes perderam o papel de protagonista para os sindicalistas, tornando-se obsoletos como atores da história ou meros figurantes dos eventos que se seguiram. Os periódicos valeram-se da mudança de estação como metáfora para descrever poeticamente o retorno da ordem após uma primavera de utopias; era o refluxo esperado com as férias de verão, quando os movimentos se dissipariam, como o filósofo Jean Paul Sartre alertara ao líder estudantil Daniel Cohn-Bendit em uma entrevista concedida para a revista *Le Nouvel Observateur*, em 20 de maio de 1968. Entretanto, consideramos que o termo *atmosfera*, empregado pelo jovem estudante em um de seus discursos televisionados, incorporado ao filme, serve melhor à análise da figuração das experiências históricas coletivas no documentário, relativas ao período que abrange o final de 1967 e o ano de 1968, na França, assim como para relativizarmos as conclusões do narrador a respeito do papel exercido pelos diferentes atores sociais nesses eventos.

A palavra atmosfera tem raízes materialistas, segundo as quais *atmos* sugere que sentimentos podem preencher espaços como um gás, e *esfera* indica uma forma particular de organização espacial com base no círculo, as quais permitem considerar como pessoas, coisas e ambientes são cercados por atmosferas (Anderson, 2009, p. 80). Como categoria espacial, a atmosfera pode ser compreendida como uma qualidade afetiva singular que emana da reunião de corpos, mas a excede, como propõe Ben Anderson (2009, p. 77). O autor chama a atenção para a intercambialidade nos usos corriqueiros e no discurso estético da palavra atmosfera com termos que nomeiam afetos coletivos, como humor, sentimento, ambiente, tom etc., e para os múltiplos referentes indicados por ela: épocas, sociedades, estações, paisagens, casais, obras de arte, entre outros, que possuem atmosferas ou podem ser envolvidos e animados por elas. Já como categoria analítica, a atmosfera foi descrita por diferentes autores como intensidade impessoal ou transpessoal; como ambiente ou transmissão do sentimento do outro; aura

qualificada; tom, na literatura; ondas miméticas de sentimento; e, de modo mais amplo, como um senso de lugar.

Desse modo, o geógrafo se aproxima da noção de afeto considerando-o como relativo a intensidades trans ou pré-pessoais que emergem quando os corpos afetam uns aos outros. Essas intensidades assumem qualidades dinâmicas ou cinéticas da atmosfera na discussão deleuziana do conceito de afeto, as quais são comumente descritas como instáveis, mutáveis ou contingentes. A partir de uma justaposição da imaginação materialista a uma fenomenologia atenta a qualidades afetivas, Anderson cunhou a expressão *atmosferas afetivas*, a qual define a atmosfera como afetos coletivos simultaneamente determinados e indeterminados.

O autor reflete sobre a experiência afetiva como algo que acontece junto da formação subjetiva, ao seu redor, mas também transborda dela, considerando a ambiguidade constitutiva dos ambientes afetivos entre presença e ausência, sujeito e objeto, o definido e o indefinido, materialidade e idealidade, singularidade e generalidade. Considerando que esses binômios que configuram sua definição de atmosferas afetivas estão em relação de tensão, as atmosferas estão em constante formação e deformação, aparecimento e desaparecimento, processos que não se encerram, pois ocorrem à medida que os corpos se relacionam uns com os outros. O caráter inacabado e indeterminado da atmosfera afetiva indica sua abertura constitutiva para ser tomada como experiência sensorial. Nesse sentido, sua contínua emergência e transformação é a própria condição para que se torne parte de emoções e sentimentos que podem integrar outras atmosferas, cujo centro ou circunferência podem ser indefinidos ou instáveis, sobretudo se uma atmosfera é concebida como fenômeno que permeia o espaço e não apenas o ocupa.

Atmosferas afetivas são, portanto, um agenciamento complexo de qualidades afetivas singulares, as quais podem entrar em relação de ressonância, aprimoramento, interferência, intensificação ou tensão. Anderson adverte que sua descrição corre o risco de reificar as complexidades da vida afetiva de uma cidade ou sociedade, mas possibilita refletir sobre as espacialidades intensas das atmosferas. Elas são geradas por corpos afetando uns aos outros e não flutuam livres dos corpos, tanto corpos humanos como corpos discursivos, não humanos e todos os que compõem as situações cotidianas, não sendo redutíveis a eles, pois excedem os corpos dos quais emanam como fenômenos quase autônomos: “as atmosferas são uma espécie de ‘excesso’ afetivo indeterminado através do qual o espaço-tempo intensivo pode ser criado” (Anderson, 2009, p. 80).

A França, entre o final de 1967 e ao longo de 1968, foi marcada por uma grande tensão social, a qual o documentário se esforçou por reconstruir narrativamente com o recurso a imagens de arquivo, sobretudo ao opor os discursos incendiários de estudantes e operários aos discursos reacionários de Charles De Gaulle. Desse modo, *No Intenso Agora* apresenta o choque entre uma atmosfera intolerável de repressão por uma moral conservadora mantida pelo regime político vigente e pelo elitismo da universidade francesa com seu sistema de ensino excludente, e uma atmosfera de alegria, entusiasmo

e otimismo diante da tomada da palavra pelos diferentes grupos sociais no espaço público com os movimentos estudantis e operários agindo coletivamente de forma mais ou menos solidária.

Além de considerar a grande presença maoísta na esquerda francesa durante a década de 1960 ao relacionar a viagem de Elisa à China e os eventos de *Maio de 68* em Paris (Salles, 2015, p. 90), o fio condutor de *No Intenso Agora* é o debate em torno da intensidade de experiências únicas e marcantes como teria sido o contato com a Revolução Cultural Chinesa pela mãe do cineasta. Como diz Isabel Mateus, a figura materna é “o fio de Ariadne neste labirinto de imagens, a ponte sentimental e narrativa entre elas” (Mateus, 2018), com o qual o filme tece sua trama de imagens de arquivo de origens, temas e características tão distintas como as da Tchecoslováquia, do Brasil, da China e da França, de temporalidades heterogêneas, conferindo-lhes inteligibilidade.

Os primeiros planos da França exibidos em *No Intenso Agora* são de *Primeiro de Maio em Saint-Nazaire*, um filme Hubert Knapp e Marcel Trillat, de 1967, na época de seu lançamento considerado subversivo e censurado em seu país por abordar a greve no estaleiro que se estendeu por sessenta e dois dias. Começando com a exibição de um plano aberto de uma passeata em comemoração ao dia dos trabalhadores, o documentário passa, em seguida, para um plano fechado, do discurso de um operário em defesa da dignidade humana e da greve, diretamente dirigido ao espectador com a quebra da quarta parede, com destaque do narrador para a força dessa experiência coletiva, a qual marcaria a vida dos trabalhadores envolvidos com densas recordações.

Em contraste com essas imagens que denotam a alegria das experiências de luta e solidariedade dos grevistas, o documentário de Salles introduz o discurso de Charles De Gaulle, então presidente da república francesa. Veiculada pela televisão, sua fala buscava transmitir ao povo daquele país expectativas em relação ao destino da nação para o ano de 1968 na forma da superação das crises sofridas anteriormente, pregando o respeito pelas instituições e convocando a todos, em especial os jovens, para a construção de um ambiente pretensamente humano, ativo e pacífico que honrasse o país. *É realmente difícil prever o futuro*, diz o narrador ao comentar essas imagens, ironizando os desdobramentos desses acontecimentos, que foram de encontro às expectativas do general.

No Intenso Agora exhibe a seguir o primeiro fotograma de um filme realizado por um coletivo de professores e estudantes de cinema sobre a primeira quinzena de maio de 1968, *Isto é Apenas o Começo*, o qual se inicia sem créditos de abertura, informando sobre o fechamento da faculdade de Nanterre pelo governo em 2 de maio e o avanço da polícia contra os estudantes no dia seguinte. O trecho do filme apresentado aborda também a invasão da Sorbonne e a detenção dos alunos, a mobilização estudantil e o grande cerco policial sobre a capital, quando as ruas foram tomadas e teve início a chamada *vingança dos mortos de fome*, em alusão aos primeiros versos da letra da *Internacional Socialista*.

A partir da análise dessas imagens de arquivo, o filme de Salles traz para o centro do debate sobre os levantes da segunda metade da década de 1960 a importância da ocupação da rua como espaço público, da ruptura com as organizações políticas tradicionais e do canto coletivo como instrumento de mobilização popular. Os primeiros planos fechados do filme exibido na sequência mostram as palavras de ordem *Sorria, Só mesmo a Revolução é capaz de nos livrar do peso morto da tradição*, enquanto pelas ruas de Paris a câmera documentava outras, como *A felicidade é uma ideia nova, Queremos viver...* Para o narrador de *No Intenso Agora*, o combate à repressão das universidades pelos estudantes em Nanterre, com a ocupação de suas áreas administrativas, constituiu um modelo exemplar de luta, coroando seis meses de conflito com as autoridades. A voz narrativa expressa admiração pela tomada de assalto das cátedras como símbolo da crítica do movimento estudantil ao sistema de ensino então vigente, rompendo com a tradicional relação hierárquica entre professores e alunos que predominava no ambiente acadêmico francês.

Nesse contexto, o documentário destaca a figura de Daniel Marc Cohn-Bendit, estudante de sociologia franco-alemão da Universidade de Nanterre e presidente do Movimento 22 de Março. Em uma das imagens exibidas do jovem estudante, há uma na qual Cohn-Bendit discursava em nome do corpo discente sobre o anseio de conquistar o protagonismo da história, superando a condição de meros espectadores, pela sua conversão em militantes políticos. A narração informa que os protestos estudantis começaram como reação à moral sexual conservadora da universidade e se voltaram contra a prisão de estudantes, formando barricadas nas ruas em torno do *campus* para proteger as discussões coletivas, e não para atacar a polícia, como diziam. A resposta ao engajamento estudantil foi o recrudescimento da força policial, que reagiu lançando granadas, bombas de gás lacrimogêneo e até mesmo incendiando as barricadas para obrigar os estudantes a retroceder. Mas, reproduzindo um discurso incendiário de Cohn-Bendit transmitido pelo rádio, o documentário mostra como um dos principais expoentes do movimento teria se utilizado do grande meio de comunicação da época para denunciar a violência da polícia e convocar os sindicatos e os partidos de esquerda que formavam a oposição para uma greve geral em solidariedade aos estudantes e aos jovens trabalhadores.

No Intenso Agora contextualiza a greve de seis milhões de trabalhadores em meados de maio de 1968 na França, em oposição ao governo e em solidariedade aos estudantes. O narrador informa que neste ponto já não havia mais patrões, nem cota de produção ou rotina no país, o que, todavia, não significava a iminência da revolução. A voz *over* pondera que, enquanto para a velha burguesia branca, católica e conservadora que se mantinha no governo da França, formada nas mesmas escolas exclusivistas e zelosa de seus privilégios, esses acontecimentos representavam uma ameaça à dita ordem natural das coisas, para os grupos sociais tradicionalmente alijados, a destruição que se sucedeu era o preço a pagar para a derrubada de uma ordem caduca.

Posteriormente, o documentário exhibe imagens do filme *O Direito à Palavra* (1978), de Michel Andrieu, mostrando uma caminhada estudantil em direção a fábricas em solidariedade aos operários em greve, que somavam aproximadamente seis milhões em meados de maio. Segundo esse trecho, o movimento estudantil buscava tratá-los como iguais, convidando-os a ingressar nas universidades e endossar suas lutas em prol da transformação da sociedade. Mas alguém que aparece aplaudindo, Alain Krivine, líder do movimento trotskista na França, seria testemunha do desencontro entre os estudantes e os operários. De acordo com seus escritos, recuperados pelo diretor e apresentados em *No Intenso Agora* pelo narrador, apesar da vontade mútua e sincera de comunicarem-se, os operários desconfiavam dos discursos dos estudantes pois os enxergavam como seus futuros patrões, o que é reiterado no filme de Andrieu em entrevistas concedidas por trabalhadores em greve.

Na narração, com a afirmação de que *foi assim*, a voz *over* simula a revelação dos fatos *como teriam realmente acontecido*, oferecendo uma síntese narrativa do processo histórico que se desenrolou na França durante maio de 1968, com recurso a um amplo arquivo audiovisual. A começar pelo discurso proferido na televisão francesa por De Gaulle no dia 24 de maio de 1968, com o país paralisado pelas greves, no qual o general demandava o retorno da ordem ao país, com a promessa da realização de reformas, o narrador chama a atenção para o contraste do rosto velho e cansado do chefe de Estado com a gravidade da situação na França, que, em resposta, experimentou naquele dia a noite mais violenta de todo o mês. Em seguida, De Gaulle, como quem dominasse os signos e compreendesse a natureza dos meios de comunicação, segundo a interpretação proposta pela narração, utilizaria o rádio para fazer seu pronunciamento, seis dias depois, em 30 de maio.

No Intenso Agora apresenta um trecho do documentário de André Labarthe e Jean-Louis Comolli, *As Duas Marselhas* (1968), que se inicia com esse discurso que punha em relevo a potência da voz legendária que havia liderado as Forças Francesas Livres durante a Segunda Guerra Mundial, e, que, naquele momento, com uma retórica inflamada, convocava os franceses a resistir à suposta ameaça de uma ditadura, insinuando que não hesitaria em usar a força para defender a liberdade da república. Nessa sequência, o filme de Salles exhibe um periódico francês contemporâneo às imagens de arquivo, no qual o discurso radiofônico *firme, claro, bravo* do *velho soldado*, por um lado, motivava sua comparação a Zeus, o deus grego, pelo chefe de polícia de Paris, enquanto, por outro, gerava especulações se ele não estaria, na verdade, *um pouco louco*.

O filme de Salles mostra ainda outro discurso de De Gaulle para o povo francês, no qual o general aparece na televisão, em 31 de dezembro de 1968, fazendo votos para o ano novo e mostrando-se preocupado com o destino do país. Nessas imagens televisivas apresentadas em *No Intenso Agora* com comentários do narrador, o velho líder celebra o *regresso à ordem*, reafirma a *autoridade do Estado* e lembra o *abismo* do qual a França se acerbou, denunciando o *mal do século* ao se referir não à violência nem à

anarquia, mas a uma *desolação moral* provocada por uma desconexão da vida com o mundo do trabalho e do espírito. Para o narrador, esse material de arquivo testemunharia o tipo de civilização que se pretendia construir, voltada para a mecanização e para o materialismo.

Embora os movimentos de contestação estudantil e operário tenham sido efêmeros, como abordados no documentário, esse fenômeno foi ao mesmo tempo potente por oferecer o vislumbre de uma alternativa para o futuro daquela sociedade. Em *No Intenso Agora*, esses acontecimentos são envolvidos por uma atmosfera fílmica densa, composta pela poeira dos paralelepípedos arrancados em busca da praia prometida, produzida na explosão dos levantes movidos por desejos de mudança e justiça social.

Essa atmosfera, a qual atravessa ou dissolve as fronteiras espaciais, tem em seu epicentro a figura de Daniel Cohn-Bendit, o jovem estudante ruivo e sorridente, face ao velho e cansado general Charles De Gaulle, o rosto de uma *ordem caduca*. Após reconstruir a formação, o adensamento e a dissipação dessa atmosfera afetiva de revolta na França, *No Intenso Agora* traz à cena a mercantilização dos principais símbolos insurgentes, as divergências entre estudantes e operários e os acordos trabalhistas realizados entre membros do Partido Comunista Francês, líderes sindicais e representantes do governo francês, estendendo-se até ao refluxo de uma atmosfera plúmbea, conservadora, no país.

Janelas de Praga: do verão de 1968 ao inverno de 1969

Enquanto as imagens de arquivo reunidas em *No Intenso Agora* sobre os eventos que ocorreram em Paris em maio de 1968 são dispostas em uma longa narrativa visual, apesar de fragmentada, que pretende cobrir os movimentos libertários do início ao fim, totalizando aproximadamente uma hora e quinze minutos, os registros audiovisuais exibidos no documentário correspondentes às experiências históricas do mesmo período em Praga voltam-se para o ocaso do movimento progressista, conhecido como Primavera de Praga, bem como para os efeitos e ressonâncias políticas de sua diluição por uma reação conservadora, concentrados em uma única sequência de cerca de dezenove minutos. Considerando o contraste entre os dois conjuntos de imagens, o narrador desenvolve uma análise comparativa de três películas do arquivo fílmico produzido posteriormente à Primavera de Praga, na qual destaca os elementos que as tornaram documentos dos fatos ocorridos na capital da Tchecoslováquia durante o verão de 1968.

Desse modo, o documentário busca construir uma legibilidade para as imagens desses filmes, inserindo-as em um novo circuito de visibilidade e buscando mapear suas condições históricas de produção. Vemos, então, imagens de um filme amador que se propôs a documentar a ocupação de Praga por tanques soviéticos em 21 de agosto de 1968. *Rolo 25* é a única identificação apresentada em sua ficha técnica. O narrador do

filme de Salles supõe que a data da filmagem corresponda à da publicação de um jornal diário apresentado, o qual noticiou o início da invasão, como âncora temporal do presente da tomada.

Não possuindo dados de autoria de *Rolo 25*, o narrador de *No Intenso Agora* chama a atenção para o que o filme dá a conhecer, que é justamente o gesto de seu autor, considerando o cinegrafista como testemunha ocular da história, anônimo, em presença da urgência do que se passava diante de seus olhos, quando recorreu à sua câmera com a intenção de capturar os acontecimentos no calor de sua ocorrência. Nesse exercício de análise, o narrador destaca como, tomando o cuidado de não se expor, o cinegrafista amador pôde acompanhar do alto da sacada de um apartamento, como demonstram seus enquadramentos em *plongée* e o uso do *zoom* da câmera, a ocupação da cidade pela força invasora liderada pela União Soviética, que poria fim ao processo de abertura política iniciado em janeiro de 1968, a chamada Primavera de Praga.

A seguir, outro filme de autoria desconhecida exibido em *No Intenso Agora*, denominado *Rolo 127*, denotaria algo mais que a intenção de documentar o que ocorria, diz o narrador do filme de Salles, identificando uma perspectiva autoral na construção de uma narrativa visual da ocupação, ao propor um ponto de vista particular sobre os eventos em questão. O filme exhibe imagens televisivas de um desfile oficial e de personalidades como Alexander Dubček, então primeiro secretário do Partido Comunista Tchecoslovaco, que seria preso – e mais tarde, deposto – pela invasão soviética e apresenta referências temporais e geográficas explícitas, como uma cartela com o ano de 1968, um relógio de pulso mostrando a hora dos acontecimentos, além de enquadramentos do mapa da Tchecoslováquia.

No Intenso Agora exhibe ainda imagens do *Rolo 127* que mostram a rua, tomadas da sacada de um apartamento, como no filme anterior, bem como outras produzidas quando o cinegrafista desceu para a rua e se aproximou da ação para documentar mais de perto o que se passava, com atenção para os tanques, a presença de soldados e manifestações públicas de protesto contra a invasão. Ao fim, assistimos à chegada da delegação soviética ao aeroporto de Praga pela sua televisão.

Analisando as imagens produzidas enquanto o cinegrafista amador corria na rua com a câmera na mão, imagens tremidas que contrastam com a estabilidade das cenas filmadas de dentro do apartamento, mas às escondidas, detrás das cortinas das janelas, o narrador de *No Intenso Agora* depreende que *esses filmes caseiros existem porque a liberdade de expressão não acabou de um dia pro outro, ela se foi aos poucos*. Nessas imagens, a janela não é apenas o umbral entre o espaço interno e o externo do apartamento do cinegrafista, mas, como moldura do seu espaço de visão do exterior, constitui a possibilidade de documentar o acontecimento em curso.

A visão retangular do acontecimento, emoldurada pela janela, reitera sua função como uma das principais metáforas do cinema no século XX (Elsaesser, 2018, p. 117). Se entre os elementos arquiteturais ocidentais que compõem um ambiente construído a janela é uma abertura, uma fenda entre o espaço interno e o externo, e como tal

apresenta funções múltiplas e vitais como proporcionar a entrada de luz natural, ventilação, vista e contato com o exterior, em relação com a imagem e o espaço que ela dá a ver a janela é tanto uma forma de espacializar a imagem quanto de visualizar o espaço.

Portanto, nos filmes de arquivo do momento posterior à Primavera de Praga incorporados a *No Intenso Agora*, a abertura representada pela janela como elemento básico dos ambientes construídos, responsável pela interface interior-exterior, adquire um sentido particular, diferente, por exemplo, do discutido por Simmel (1996) em sua reflexão metafísica e psicológica. Tendo em vista a condição clandestina dos cinegrafistas, sua posição decompõe o sentido quase exclusivamente unilateral de relação com o espaço proposto pela janela aberta, segundo a reflexão simmeliana, que convida o observador a olhar o exterior. O *mergulho* para fora oferecia o risco de que eles – os operadores de câmera – fossem descobertos, ameaçando a frágil segurança do interior dos apartamentos, ao qual se somava a urgência de se produzir essas imagens como registros históricos enquanto testemunhas visuais de um momento excepcional.

Além de dispositivo para a visualização do exterior, a janela é um tropo arquitetônico e figurativo para o enquadramento da imagem cinematográfica. Esse conceito tem uma longa história cultural, investigada por Anne Friedberg (2009) desde os escritos de Leon Battista Alberti de meados do século XV até o *software* de computador do século XX, registrado pela Microsoft como *Windows*TM. Desse ponto de vista, a janela é uma medida-chave das mudanças epistêmicas em sistemas representacionais, da pintura à fotografia, até as mídias de imagem em movimento e monitores de computador. Em *No Intenso Agora*, a visualidade emoldurada das imagens desses filmes clandestinos, produzidas a partir da abertura da janela no espaço de visão dos cinegrafistas, indica, segundo o argumento da narração, a atmosfera de insegurança criada pela invasão e pelo risco assumido na sua tomada.

Da análise dos rolos 25 e 127, escolhidos pelo seu diferencial em relação aos arquivos de *Maió de 68* selecionados, o narrador de *No Intenso Agora* ressalta que ambos os filmes, além de darem testemunho de uma liberdade de expressão existente até então, que seria extinta paulatinamente, expressam o impulso de seus realizadores, tomados por um sentido de urgência política e estética por capturar a tempo o que fosse possível dos acontecimentos em curso, o que pode ser entendido também como um desejo de produção de uma memória histórica visual para a posteridade contra o esquecimento desses fatos. Para o narrador de *No Intenso Agora*, diante de tais eventos, tudo o que esses cinegrafistas amadores podiam fazer era prestar seu testemunho clandestino.

Em *No Intenso Agora*, o balanço histórico dos acontecimentos ocorridos em Praga em 1968, realizado na narração *over*, baseando-se na perspectiva do escritor e futuro presidente da República Federativa Tcheca e Eslovaca Václav Ravel, elaborada ao final da década de 1980, sobre o estado de ânimo experimentado no passado, faz das imagens de *Estranho Outono* a expressão visual do limite alcançado por uma sociedade em ebulição. Observando o ângulo de tomada dessas imagens, podemos inferir que foram

produzidas com a câmera na altura dos olhos do cinegrafista. Esses planos indicam que, apesar da repressão política, ele pôde transitar pelas ruas, não tendo, naquele momento, a necessidade de correr com a câmera na mão nem de filmar detrás de cortinas e janelas, do alto dos prédios.

Entretanto, segundo o narrador de *No Intenso Agora*, diante dessa nova ordem se imporia um desespero com a falta absoluta de sentido da vida, do qual a autoimolação do estudante universitário Jan Palach, de vinte anos, na Praça Vanceslas, no centro de Praga, no dia 16 de janeiro de 1969, seria a experiência exemplar. Cinco meses após a ocupação soviética, a reação agonística do jovem seria considerada por Ravel como um repúdio ao conformismo que tomava conta do país, um suicídio político.

Ao analisar imagens de arquivo do funeral de Palach, o narrador de *No Intenso Agora* depreende que este ocorreu em um ambiente de certa liberdade, que suas imagens foram autorizadas e mostram o povo avançar pelas ruas da cidade sem enfrentar resistência policial. *As câmeras de janeiro, ao contrário das câmeras de agosto, não tremem, nem filmam por detrás das janelas, conclui a voz over.* Podemos concordar com o narrador que as características dessas imagens apontam para condições de produção distintas daquelas dos rolos analisados anteriormente, mas o ângulo de suas tomadas indica que foram produzidas a partir do alto dos prédios de seu entorno; não necessariamente às escondidas, mas possivelmente de suas janelas ou sacadas. Ao inserir tais imagens de arquivo no fim da primeira parte do documentário, a montagem do filme de Salles encaminha sua segunda parte para o ocaso das utopias, a derrocada da esperança revolucionária, os retrocessos políticos e o sacrifício dos desejos de emancipação social.

Considerações finais

Composto de tais imagens que recorrem a memórias de movimentos políticos históricos para dar uma forma sensível a desejos de emancipação social, *No Intenso Agora* constitui um atlas no sentido de um saber visual sobre as revoltas urbanas do passado, como apontamos inicialmente, e também por evocar o titã que se levantou contra a tirania dos deuses; o que se rebelou contra Zeus, segundo Hesíodo. Enquanto metáfora estruturante do levante, de um corpo que se levanta, Atlas também é um dos que caíram no confronto pelo poder, mas obteve sucesso na transmissão da força de um saber. Segundo a reflexão de Didi-Huberman (2017), os levantes, como eventos discursivos, têm repercussões afetivas, possuem capacidade de contágio até quando fracassam, quando então podem se tornar emblemáticos e incitar novos levantes, uma vez que sua potência não se encerra em sua vitória ou derrota factuais.

Portanto, o filme de Salles constrói uma cartografia multifacetada e transmidiática de levantes do passado que pretende desmistificá-los, conforme a atitude historiadora proposta pelo diretor de analisar o material histórico e se posicionar em relação a ele, embora o faça a partir de referenciais conservadores e termine por reiterar alguns de seus ícones. Ainda assim, com as imagens que exhibe, *No Intenso Agora* engaja um

desejo de reconstrução do horizonte político de uma perspectiva democrática. Como expressão da saudade de um futuro que não chegou a existir, o documentário se caracteriza por uma ambivalência afetiva, uma vez que denota tristeza e desalento pela constatação de um presente esvaziado de futuro, mas também comporta alegria diante das lembranças do passado. Entre a memória do passado e a imaginação do futuro, o sentimento saudoso produz no filme uma distância em relação ao passado, abordado também como trabalho de luto e como forma de homenagear os mortos.

Em nossa análise de *No Intenso Agora*, destacamos a narrativa de experiências coletivas de revolta no espaço urbano produzida a partir de imagens e relatos de memória, consideradas em sua amplitude e intensidade como eventos excepcionais. O debate público sobre os levantes da década de 1960, em especial *Maió de 68*, no qual o filme se insere, é geralmente inflamado por remeter a experiências históricas sensíveis para certos segmentos sociais, tornando-se disputa entre a elegia e a crítica, qualificadas negativamente de discurso panfletário ou argumento reacionário pelos que demarcam suas posições em lados opostos da militância. Oscar Wilde afirmou que “um mapa-múndi que não inclua a Utopia não é digno de consulta, pois deixa de fora as terras que a humanidade está sempre apontando” (Wilde, 1891, tradução nossa). Abordando o documentário como um atlas cinematográfico de eventos políticos ocorridos no final da década de 1960, consideramos que, se o filme não apresenta utopia, mas em vez disso dá testemunho de seu sepultamento, sua cartografia se abrepara heterotopias com a rememoração saudosa de futuros possíveis em outros tempos, engajando as dimensões ética e política da memória.

Referências

- ANDERSON, Ben.
(2009). *Affective atmospheres*. Emotion, Space and Society 2, pp. 77–81.
- CAUQUELIN, Anne.
(2007). *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins.
- DERRIDA, Jacques.
(2001). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges.
(2010). Atlas – Como levar o mundo nas costas? *Sopro*, 41, dez.
- (2018). *Remontagens do tempo sofrido*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (Org.).
(2017). *Levantes*. Tradução: Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco, Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- ELSAESSER, Thomas.
(2018). *Cinema como arqueologia das mídias*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.
- FRANCO, Diego Morais Vieira.
(2019). *No intenso agora: ensaio sobre o cinema de arquivo*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura.
- FRIEDBERG, Anne.
(2009). *The virtual window: from Alberti to Microsoft*. Cambridge: MIT Press.
- MATEUS, Isabel Cristina.
(2018) *No Intenso Agora deste Maio*. *Revista Caliban*, 06 maio. Disponível em: <https://revistacaliban.net/no-intenso-agora-deste-maio-9ae8ceecad77>. Acesso em: 16 nov. 2023.

- PAULA, Sérgio Goes de.
(2017). Uma brasileira na China de Mao. Por dentro dos acervos. *Instituto Moreira Salles*, 28 nov. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/uma-brasileira-na-china-de-mao/>. Acesso em: 16 nov. 2023.
- REBECHI JÚNIOR, Arlindo.
(2018). Eryk Rocha, João Moreira Salles e os arquivos audiovisuais. *Anais de Textos Completos do XXII Encontro SOCINE*. Tema: 50 anos do maio de 68. São Paulo: Socine. pp. 168-174.
- ROSA, João Guimarães.
(1957). Aí está Minas: a mineiridade. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, ed.279 vol. 2, 25 ago. pp. 27-31. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=19550>. Acesso em: 16 nov. 2023.
- SALLES, João Moreira.
(2015). No *Intenso Agora*. [Entrevista cedida a] Edgardo Dieleke. *Las Naves*, n. 5, pp. 78-102.
(2017). *No intenso agora*. Documentário. Brasil.
(2018). "O real como metáfora do mundo". [Entrevista cedida a] O POVO. *O Povo*, 22 jan. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2018/01/leia-na-integra-a-entrevista-com-o-cineasta-joao-moreira-salles.html>. Acesso em: 16 nov. 2023.
- SANTOS, Milton.
(1988). *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos e metodológicos da Geografia*. São Paulo: HUCITEC.
- SIMMEL, George.
(1996). A ponte e a porta. *Revista Política e Trabalho*. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba. Trad. Simone Maldonado. n.12.
- STAM, Robert; SHOHAT, Ella.
(2004). *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify.
- VARDA, Agnès.
(2008). *As praias de Agnès*. Documentário. França.
- WILDE, Oscar.
(1891). *The Soul of Man under Socialism*. Disponível em: <https://www.marxists.org/reference/archive/wilde-oscar/soul-man/>. Acesso em: 16 nov. 2023.
- Recebido em**
novembro de 2023
- Aprovado em**
junho de 2024