

IMAGENS HÁPTICAS: O ARQUIVO COMO AGENCIADOR DE SUBJETIVIDADES EM *NO INTENSO AGORA*¹

HAPTIC IMAGES: THE ARCHIVE AS AN INSTIGATOR OF SUBJECTIVITIES IN
NO INTENSO AGORA

IMÁGENES HÁPTICAS: EL ARCHIVO COMO INSTIGADOR DE SUBJETIVIDAD
EN *NO INTENSO AGORA*

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues²

Professor do PPGCOM-UFPE

laecio.ricardo@ufpe.br

Sandro Alves de França³

Doutorando PPGCOM-UFPE

sandro.alves@ufpe.br

RESUMO

Este artigo tem por objetivo realizar uma investigação acerca das potencialidades hápticas e semânticas dos arquivos audiovisuais no documentário “No Intenso Agora” (2018), de João Moreira Salles, ressaltando aspectos singulares da relação entre imagem, arquivo, espaço, subjetividade e afetividade. Para tanto, revisaremos alguns conceitos como os de escritas de si, sensibilidade háptica e geografia emotiva, cinema e ensaísmo, num diálogo interdisciplinar com diferentes autores.

¹ Uma versão simplificada do artigo foi apresentada em GT da *III Jornada de Estudos do Documentário (JED)*, realizada em novembro de 2021. Conferir: <https://jornadadocumentario.com.br/programacao/> [acesso 30 abril 2023]

² Jornalista e mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É docente do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), vinculado ao Bacharelado em Cinema e Audiovisual e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da mesma instituição (PPGCOM-UFPE).

³ Licenciado em Letras (UEPB), bacharel em Jornalismo (UFPB), mestre e doutorando em Comunicação pelo PPGCOM-UFPE, onde defendeu dissertação sobre a prática ensaística no cinema de João Moreira Salles.

Palavras-chave: imagem de arquivo. sensibilidade háptica. geografia emotiva.

ABSTRACT

This paper aims to investigate the haptic and semantic potential of audiovisual archives in the documentary “No Intenso Agora” (2018), by João Moreira Salles, highlighting specific aspects of the relationship between image, archive, space, subjectivity and affectivity. Therefore, we will review some concepts such as self-writing, haptic sensibility and emotive geography, cinema and essayism, in an interdisciplinary dialogue with different authors.

Key words: archive image. haptic sensibility. emotive geography.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo realizar una investigación sobre el potencial háptico y semántico de los archivos audiovisuales en el documental “No Intenso Agora” (2018), de João Moreira Salles, destacando aspectos singulares de la relación entre imagen, archivo, espacio, subjetividad y afectividad. . Por ello, revisaremos algunos conceptos como autoescritura, sensibilidad háptica y geografía emotiva, cine y ensayismo, en un diálogo interdisciplinar con distintos autores.

Palabras clave: imagen de archivo. sensibilidad háptica. geografía emocional.

1 INTRODUÇÃO

Em *No Intenso Agora* (2018), João Moreira Salles retoma imagens amadoras feitas pela mãe, durante viagem à China em fins da década de 1960, justapondo-as a registros de episódios políticos emblemáticos do período, como o *Maio de 68* francês e a *Primavera de Praga* na antiga Checoslováquia, ao mesmo tempo em que analisa a efervescência e o arrefecimento de tais eventos. No presente artigo, e partindo do exemplo fílmico mencionado, propomos uma investigação sobre as potencialidades hápticas e semânticas do arquivo audiovisual no documentário, ressaltando igualmente os aspectos singulares da relação entre imagem, memória, espaço, subjetividade e afetividade.

Na obra em questão, ressaltamos a apropriação feita por Salles quando este imprime uma carga eminentemente subjetiva em sua releitura dos arquivos, interrogando as imagens e nos sugerindo outras possibilidades de entendimento do que vemos. Nessa perspectiva, o cineasta prefere questionar o que os fragmentos audiovisuais evocam primeiramente, não se limitando ao aspecto indicial e icônico dos registros, nos franqueando outras derivas interpretativas. Em seu exercício de remontagem, digamos que Salles parte de um diálogo com os eventos de 1968, adotando um olhar indagador quando se volta aos registros produzidos à época pela cinema e/ou televisão, e certa tonalidade afetuosa ao se defrontar com as tomadas produzidas pela mãe. Tal percurso não o impedirá de, por vezes, também investir em posições conservadoras.

Em nossa avaliação, acreditamos que as noções de sensibilidade háptica e de geografia emotiva, proveniente dos estudos de Giuliana Bruno (2007), podem nos auxiliar a melhor compreender o documentário se o considerarmos uma espécie de ensaio que tem como base arquivos heterogêneos – imagens que se referem tanto à História social, quanto a indivíduos singulares. Em outros termos, ao revisitar grandes eventos do passado e entrelaçá-los à sua trajetória pessoal e/ou familiar, o cineasta elege as imagens de arquivo enquanto dispositivo capaz de desencadear diferentes afetos e de lhe possibilitar igualmente novas leituras históricas.

Assim, as imagens estimulariam em Salles uma espécie de conduta analítica bem como certa experiência emotiva. Um duplo movimento que se articula mediante a adoção de recursos típicos do *ensaísmo* – o esmero estético e estilístico do ponto de vista formal, uma construção discursiva menos assertiva e o emprego de uma narração *over* criativa que oscila entre a intimidade eventualmente partilhada e o viés perscrutador (Corrigan, 2015; e Teixeira, 2015). Tal gesto, a nosso ver, culmina numa escrita de si muito própria, vinculada a polissemia dos registros audiovisuais remontados⁴, mas, em certa medida, também refém de sua inserção social – Salles é filho da elite carioca e herdeiro de vasta fortuna. Tal condição, a nosso ver, juntamente com o contexto de retomada dos arquivos (*a complexidade política do ano de 2018 no*

⁴ Lembremos, no entanto, que esta não é a primeira vez em que Salles investe numa espécie de escrita de si ensaística e amparada em arquivos audiovisuais. Referimo-nos aqui à sua experiência anterior, o documentário *Santiago* (2007).

Brasil), nos ajudará a perceber o que há de disruptivo, mas também de apego conservador no filme (seu *parcial ofuscamento*).

2 O ARQUIVO E A MEMÓRIA: A IMAGEM NO CENTRO

Ao nos indagarmos sobre os arquivos, é preciso ponderar alguns fatores: seu formato, a data de sua produção, a intencionalidade ou *poder* que presidiu o seu registro, o suporte de armazenamento e sua relevância para a memória individual e/ou coletiva. E, como destaca Arlette Farge (2009), ele não é algo inerte no espaço-tempo, tampouco um documento com sentidos cristalizados, restritos à vontade do seu criador; ao contrário, o arquivo porta disposições e potencialidades semânticas que podem ser ativadas a partir de novos agenciamentos. Ou seja, a cada remontagem é possível extrair dele novas significações – relativas à época de sua produção, o que nos permitiria reavaliações históricas, mas também referentes à contemporaneidade (em outros termos, *o arquivo diz do passado, mas também se comunica com o presente*).

Ainda em diálogo com Farge (2009), reiteramos que o arquivo pode lançar luzes sobre os poderes constituídos, mas também esclarecer algo sobre as trajetórias e sujeitos invisibilizados pela história oficial; sujeitos que, de outro modo, permaneceriam obscurecidos e/ou ausentes dos relatos dos *notáveis* (das narrativas tecidas pelos indivíduos com prestígio). Tal premissa - o seu reemprego em nova construção discursiva - sugere, tanto quanto possível, que o arquivo seja preservado em sua integralidade, livre de intervenções ou de violações (Rodrigues, 2021). Porém, neste exercício, é igualmente importante evitar a sedução do arquivo em sua *suposta transparência*; ou seja, os arquivos não são neutros e tampouco apresentam uma visão objetiva da realidade histórica. Ao contrário, voluntariamente ou não, os seus produtores imprimem neles as marcas do seu tempo e dos seus *lugares de fala*. Decorre daí suas ambiguidades: um material oriundo do poder opressor nos apresentaria uma visão dos grupos oprimidos bem diferente daquilo que vislumbraríamos, por exemplo, num documento produzido pela alteridade subalterna.

Em sua opacidade e *condição indomável*, digamos que o arquivo porta rastros e vestígios nem sempre acolhidos pela historiografia oficial, mais interessada nas fontes de manuseio mais objetivo; além de informações muitas vezes produzidas à revelia das

personagens nele mencionadas. E, claro, nesta revisão é preciso discernir os registros domésticos: na contramão dos arquivos públicos oriundos do poder, estes são documentos gestados na intimidade e muitas vezes em caráter sigiloso – inicialmente interdito aos seus contemporâneos, mas deixados à posteridade para descobertas futuras. Ou, como nos informa Artières (1998), por vezes representam o último recurso que um indivíduo pressionado pelos poderes constituídos encontra para transmitir um testemunho e/ou nos legar o seu ponto de vista a respeito de si.

Assim, os arquivos (públicos e privados) funcionam como uma fresta que pode nos desvelar algo da trajetória dos sujeitos anônimos e evocar a experiência pretérita, trazendo para o primeiro plano a vida ordinária em sua carga polissêmica. Mas sempre de modo lacunar, pois se o arquivo nos seduz pelas informações ali dispostas, é preciso lembrar que nada nele se materializa integralmente. Com efeito, como nos diz Farge, “o arquivo é uma brecha no tecido dos dias, a visão retraída de um fato inesperado” (2009, p. 14) e nunca um *continente de sentidos* ou a reposição de um evento na sua totalidade. Portanto, ainda que porte indícios importantes para questionarmos as narrativas aparentemente consolidadas, ele é sempre *falta*.

Arquivar, portanto, implica em reter algo da espessura do tempo em suportes diversos, mas sempre na perspectiva da *incompletude*. E, se considerarmos a retomada dos arquivos em *No intenso agora*, prática constitutiva da obra, poderíamos dizer, em diálogo com Maurice Halbwachs (1990), que nossas memórias são ativadas durante o visionamento das imagens remontadas pelo diretor, num exercício que também enseja novas percepções sobre os eventos e situações ali acessados. Uma experiência atravessada por variantes subjetivas (sendo o olhar de Salles a mais enfática), propícia à revisões históricas e também um campo fértil para o gesto reflexivo radical - seja um questionamento dos próprios arquivos em suas limitações e intencionalidades, ou da prática fílmica conduzida pelo cineasta⁵.

⁵ Um duplo movimento que Salles também abraçara em *Santiago*, posto que nessa obra ele questiona a factualidade dos registros e certa tirania inerente à figura do diretor no set, acionando uma permanente desconfiança no espectador. Seu subtítulo, aliás, é ilustrativo deste exercício (*Reflexões sobre o material bruto*).

3 IMAGENS DE ARQUIVO: ESPECIFICIDADES E IMPOSTURAS

Lembremos, pois, que são muitas as possibilidades de (re)apropriação do arquivo audiovisual⁶ e as formas de indagá-lo através da montagem. E, como indica Sylvie Lindeperg, nesses registros podemos vislumbrar diferentes informações e arranjos, uma vez que eles clareiam os acontecimentos de maneira sensível, inaugurando novas perspectivas de entendimento histórico. Além disso, tais imagens guardam “os rostos e gestos de mulheres e homens do passado, dão corpo aos ausentes da história, trazem à luz fatos e temas esquecidos”. Para Lindeperg, elas representam também os sintomas das mentalidades de uma época, de suas maneiras de ver e de pensar, de construir narrativas e fixar imaginários. E conclui: “elas testemunham, ainda, sobre o papel de agentes da história e vetores da memória exercido pelo cinema e pelo audiovisual” (2015, p. 16).

Com efeito, Lindeperg (2015) atribui ao arquivo audiovisual a capacidade de tornar visível um passado esquecido e de nos facultar revisões históricas – uma releitura que se dirige ao presente, solicitando diferentes olhares⁷. Acreditamos que tal intenção norteia o gesto operado por Salles em *No intenso agora*. No caso desse documentário, a pluralidade de imagens retomadas pelo cineasta, de diferentes origens e suportes, abre possibilidades diversas de reinterpretação dos eventos por ele abordados, além de proporcionar experiências afetivas singulares.

Nesse título, embora a maior parte do material reempregado pelo diretor seja produzido por terceiros e oriundo de acervos públicos (fragmentos de documentários e de cinejornais em sua maioria), uma parte substancial constitui uma espécie de arquivo doméstico ou amador, que também poderia entrar na categoria de *filme de família*: referimo-nos às imagens captadas por Elisa Moreira Salles, mãe do diretor, durante sua viagem à China e que são o ponto de partida para o desenvolvimento do projeto. Com efeito, no longa, os arquivos heterogêneos e públicos são entrelaçados às tomadas

⁶ A ideia de arquivo audiovisual pressupõe evidentemente a existência de arquivos sonoros, de sons produzidos no passado e passíveis de reemprego no presente; porém, neste estudo, iremos nos referir unicamente à retomada das imagens.

⁷ Nesse exercício de retomada, como destacamos, é preciso não esquecer a dimensão lacunar das imagens de arquivo (também facultada pelos limites do quadro e pelo tempo de fixação do suporte) e que elas possuem certa autonomia semântica – como observam Duarte e Severien (2018), elas comunicam algo que ultrapassa qualquer esforço de ancoragem histórica e cultural, e muitas vezes desautorizam a intencionalidade que as produziram.

registradas por Elisa. Discutiremos este reemprego mais à frente; por hora, voltemos à nossa abordagem e ponderações sobre o arquivo audiovisual.

Ao mensurar suas especificidades, Jaimie Baron (2014) sugere que o arquivo audiovisual porta características que outras modalidades de arquivo, em sua materialidade, não apresentam. Assim, segundo ela, as imagens fixariam fatos e informações com uma “fidelidade” que nenhuma descrição alcançaria: enquanto o documento escrito, descreve e evoca certos eventos, a imagem mostra, atesta; mais do que remissões, o material captado pelas câmeras apresenta indícios visuais convincentes. Acreditamos, contudo, que a leitura de Baron precisa ser relativizada. Afinal, o arquivo audiovisual enfrenta limitações ou intervenções decorrentes do próprio enquadramento e das escolhas do fotógrafo/cinegrafista, o que sugere uma intervenção sobre a realidade empírica. Além disso, são muitos os casos de manipulação, falsificação e descontextualização dessas imagens, operações que solicitam dos seus entusiastas um escrutínio mais rigoroso. Como aponta Lindeperg, em virtude do seu potencial de “de tornar visível um passado que não existe mais, os arquivos audiovisuais estão na origem de numerosas imposturas” (2015, p. 17)⁸.

Imposturas à parte, a prática de se voltar para as imagens do passado e, num exercício analítico-reflexivo, tentar extrair delas correlações e novas camadas de leitura, tem se revelado um exercício fecundo no campo do documentário. Em *The archive effect*, Jaimie Baron (2014) investiga esse trabalho de reapropriação, com ênfase na (re)construção dos saberes históricos e na sedução que as obras gestadas a partir de tais procedimentos exercem sobre o público. Assim, ela adota a expressão “efeito de arquivo” (tradução literal do seu livro) para deslocar o seu interesse acadêmico para a *experiência espectral* diante dos novos arranjos imagéticos. Em outros termos, ela argumenta que os documentos audiovisuais existiriam como “arquivos” na medida em que o espectador da nova obra os reconhece como provenientes de um contexto anterior ou produzidos por uma intencionalidade outra. Consumado tal reconhecimento, Baron distingue duas possibilidades mais evidentes de efeitos, notadamente no caso dos

⁸ A manipulação indevida dos arquivos, contudo, não é um fenômeno novo. Ao longo de todo o século XX, essa prática se aperfeiçoou, alcançando métodos cada vez mais sofisticados. Como destaca Lindeperg (2015, p. 18), cada época parece ter projetado sobre as imagens do passado seus fantasmas, violentando-as sem limites.

registros domésticos e/ou amadores – *uma disparidade temporal e uma disparidade intencional*. A primeira pressupõe a consciência de estarmos diante de um evento ou contexto específico que não mais retornará e que estimula comparações entre o passado e o presente; a segunda, o entendimento e o estranhamento de nos encontrarmos diante de algo íntimo, de circulação restrita e ao qual, talvez, não devêssemos ter acesso.

4 O ENSAIO COMO PROCEDIMENTO ANALÍTICO

Como um lugar de ativação de memórias, as imagens de arquivo podem ser retomadas e agenciadas através de diferentes modalidades discursivas. Na prática documentária contemporânea, o procedimento ensaístico tem sido um modelo recorrente - embora não exclusivo do presente, ele se firma neste contexto como prática regular. A ele Salles recorre em *Santiago* e *No intenso agora*, com resultados instigantes, razão pela qual nos parece interessante avaliarmos algumas de suas características antes de investigarmos a segunda obra em detalhes.

Dado seu caráter menos engessado e desvinculado de estatutos formais, Elinaldo Teixeira define o ensaio audiovisual como um “objeto proteico, multiforme, polimorfo, polifônico e polissêmico” (2015, p. 359). Em outros termos, a norma no cine-ensaio *é não ter norma rígida*, é estar aberto à certa experimentação e inacabamento. Assim, para Teixeira, ele seria um domínio audiovisual singular e que opera passagens entre o documentário, o experimental e a ficção, não se confundindo com eles; um procedimento que suscita reflexões sobre o mundo histórico; que investe numa visão subjetiva de fundo onírico, imaginativo, memorial e com forte tom de auto-reflexividade; e que procede pela via do provisório e do inconcluso, através de narrativas não lineares (2015, p. 359).

Para Adorno (2003), ao recusar a lógica peremptória da ciência tradicional, a prática ensaística privilegiaria a ousadia como imperativo de expressão, adotando um percurso que escrutina, revira e põe à prova e à reflexão constante seu objeto de análise. Em convergência com o filósofo alemão, Arlindo Machado (2003) situa a narrativa ensaística como um campo discursivo repleto de inflexões subjetivas e dotado dos seguintes atributos: subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala, de sua visão de mundo), eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade) e

liberdade do pensamento. Consuelo Lins (2007), em adição, considera o cinema ensaístico como uma narrativa híbrida, sem definição estrita, com a particular característica de entrelaçar a subjetividade do realizador às experiências abordadas no discurso fílmico.

Experimentação, liberdade e esmero formal, viés não conclusivo, abordagem subjetiva... A estas características, acrescentemos outras: a narrativa ensaística pode se aproximar de uma construção linear, mas pode igualmente ser “anárquica” e abdicar de cronologias; e, quase sempre, ela subverte organizações lógicas, promovendo o livre fluxo de ideias e se esquivando de classificações. E na contemporaneidade do documentário, como destacamos, o ensaio emerge como um formato recorrente nos trabalhos que visam articular questionamentos sobre as imagens, notadamente os arquivos audiovisuais.

João Salles já abraçara o ensaísmo em *Santiago* e retoma o procedimento em *No Intenso Agora*. Nessa obra, reunindo imagens heterogêneas (registros domésticos, filmagens amadoras e profissionais, produções anônimas e de autoria conhecida, transmissões oficiais) e de eventos históricos ocorridos em períodos próximos, o documentarista promove algumas reflexões sobre tais acontecimentos (episódios políticos que marcaram o ano de 1968, em sua maioria) e sobre a natureza dos arquivos – sua lacunaridade constitutiva, as limitações definidas pelo enquadramento e/ou pela urgência vivenciada pelo cinegrafista, os sentidos latentes que só se evidenciam em novos exercícios de montagem... As observações são ‘costuradas’ pela narração em *voz over* do realizador⁹, ora em tom afável (quando retoma os *takes* maternos), ora com viés mais analítico, quando se reapropria dos demais registros para articular hipóteses e sugerir novas legibilidades para os eventos e situações ali inscritos. Como, neste exercício, a dimensão afetiva não está apartada do exercício crítico, revisaremos algumas ideias de Bruno (2007) antes de nos lançarmos à investigação da escrita de si articulada por Salles em *No intenso agora*.

⁹ É preciso destacar aqui outra propriedade do ensaio audiovisual: sua reabilitação da *voz over*, expediente tantas vezes criticado em virtude do seu uso no documentário expositivo para expressar autoridade e onisciência em torno das imagens e das realidades abordadas. No caso do ensaio, a abordagem subjetiva e o viés não conclusivo faz da narração também um lugar de experimentação e de menor assertividade.

5 IMAGENS HÁPTICAS: A GEOGRAFIA EMOTIVA DO ARQUIVO AUDIOVISUAL

Em seu conceito de geografia emotiva, Giuliana Bruno (2007) discorre sobre *movimentos da emoção e emoção em movimento* para falar de uma cartografia dos afetos que perpassa a paisagem e se encontra nas imagens projetadas numa tela de cinema – ou em outros tipos de corporeidade. Assim, segundo ela, para além da geografia física que vislumbramos nos espaços delimitados pelo enquadramento da imagem, haveria uma topografia dos afetos – das relações e memórias ali edificadas, e que conduz o espectador a uma viagem sentimental que atravessa o seu interior.

Com efeito, de acordo com Bruno (2007), é por meio do espaço que a memória se move ou se mantém arquivada, num processo de sedimentação pelos signos de cada localidade. Assim, ao problematizar a cultura visual do presente, Bruno se refere também a uma memória que seria acionada por meio das muitas telas que nos circundam – do cinema às televisões, culminando nos computadores e *gadgets* em geral (tablets e smartphones). Essa materialização de memórias em imagens mediadas por diferentes telas dialogaria com a noção de identificação afetiva pelos espaços recortados na diegese cinematográfica. A esse respeito, Angela Prysthon ressalta que é possível “pensar nessa identificação como uma sorte de afeto pelos lugares enquadrados pelo filme. Ou seja, a paisagem fílmica definida também como uma geografia emotiva” (2014, p. 03).

Tal geografia emotiva também despontaria no arquivo audiovisual uma vez que ele abriga diferentes temporalidades, espacialidades e corporeidades agenciadas. Digamos, então, que as imagens de arquivo, apesar de sua diversidade semântica, evocariam um tempo-espaço bem como certas disposições emocionais – o que nos remete a topografia dos afetos sugerida por Bruno. Deste modo, se ponderarmos o engajamento espectral, o trabalho de reutilização dos arquivos poderia acionar uma *dimensão háptica*¹⁰ durante o visionamento do novo filme. Ou seja, tais imagens possibilitariam uma espécie de passeio voyeurístico e afetivo por diferentes territórios

¹⁰ No livro *Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos*, Thomas Elsaesser e Malte Hagner (2018) abordam a experiência corpórea do espectador na recepção das obras audiovisuais. Segundo eles, a noção de *cinema háptico* envolve uma reflexão sobre a relação corpo-tela-obra, numa perspectiva que privilegia tanto a sensorialidade intelectual no processo de recepção, quanto as reações corpóreas enquanto fatores de assimilação subjetiva do texto fílmico.

de sentidos. Nessa perspectiva, Bruno (2007) concebe o espectador de cinema como um voyeur; na verdade, devido a mobilização espaço-corporal proporcionada pelo filme, ela sugere que ele seria um *voyageur*, uma espécie de passageiro que transita por um território que também lhe suscita emoções. Ou seja, o cinema e outros ecrãs nos proporcionariam uma viagem afetiva pelas imagens.

Os apontamentos de Bruno (2007) nos parecem relevantes porque acreditamos que, em *No Intenso Agora*, João Salles, a partir do procedimento ensaístico, investiga arquivos heterogêneos, buscando entender suas reverberações no presente (*o que nos dizem sobre os eventos passados e como nos dizem*), num exercício também revelador de um itinerário emotivo do cineasta pela topografia das imagens. Em outros termos, Salles, e não somente os espectadores, experimentaria uma viagem háptica pelos arquivos. Assim, na obra, o seu trabalho de reapropriação se mescla à sua experiência subjetiva e afetiva, convertendo o filme numa *escrita de si* peculiar – o que ocorreria tanto em sua dimensão reflexiva, *quanto no falar sobre outrem revelador de fragmentos do “eu”*. Tal abordagem contribui para instaurar novas leituras dos arquivos e dos eventos históricos neles inscritos, mas também se converte em partilha sutil sobre a trajetória e a intimidade do diretor e da sua família. Mas se uma escrita de si pouco confessional ocupa a centralidade narrativa de *No Intenso Agora*, entendemos também que, ainda que marcada pela discrição, ela é capaz de acionar passagens entre o privado e o público, o íntimo e o coletivo, o histórico e o memorial.

Em texto hoje canônico, Foucault (2006, p. 156) faz uma distinção entre o constrangimento exercido pela presença de *outrem* sobre a conduta social de um indivíduo (certa vigilância evidente no olhar alheio) e a escrita de si como instância capaz de revelar possíveis movimentos da alma, um relato mais apartado dos julgamentos externos. Assim, para o francês, narrar a si mesmo implicaria “se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro”, mesmo quando tal gesto é marcado pela contenção. Em *No Intenso Agora*, esse movimento ocorre nas entrelinhas do discurso – no modo como o diretor manifesta algumas opiniões e juízos de valor (estéticos, éticos, políticos e afetivos), a partir de um lugar fala de certa autoridade, mas também de moderação, posto que Salles nunca se expõe em demasia e pouco se excede

em suas observações. Digamos, então, que em seu trabalho de escrutinar as imagens do passado, Salles avança por tateios.

6 A IMAGINAÇÃO NO PODER?

Para entendermos melhor a escrita de si operada pelo diretor, bem como a prática ensaística que desponta em *No intenso agora*, entrelaçando os arquivos audiovisuais, a memória neles inscrita e a dimensão háptica das imagens, voltemo-nos para o filme. De viés polissêmico, a obra teve sua gênese quando o diretor, prestes a concluir *Santiago* (2007), se deparara com os registros amadores feitos por sua mãe, em plena aurora da *Revolução Cultural Maoísta*. Ao visionar o material e também as anotações maternas sobre esta experiência¹¹, Salles vislumbra nas imagens e relatos uma espécie de felicidade genuína, algo que possivelmente lhe provocara comoção em virtude da morte da mãe e das lembranças associadas a sua perda (um tema ao qual retornaremos mais à frente). Em diferentes entrevistas, o cineasta afirmou que tais registros lhe serviram de motivação para investigar outros episódios nos quais uma *intensidade* semelhante poderia ser vislumbrada – uma entrega arrebatada seguida de um posterior abatimento frente a uma espécie de *inexorabilidade do retorno da ordem*¹². Assim, a nosso ver, fulgurância e arrefecimento, exaltação súbita e letargia, são polaridades que condensam a experiência emocional mensurada no documentário.

¹¹ Salles usa parte destas anotações no *off* narrativo do filme. Pelo estilo do texto (pelo menos dos trechos selecionados pelo diretor), que mescla uma inclinação analítica nada pretensiosa com elementos impressionistas, julgamos que se trata de uma espécie de diário; pelo menos um diário desta viagem à China.

¹² Algumas entrevistas onde Salles discorre sobre *No intenso agora* (neste estudo, sempre que nos referirmos a alguma material jornalístico sobre o filme, estas são as fontes consultadas): ALMEIDA, Carlos Helí de. “João Moreira Salles narra o auge e o fim das utopias em um doc com tintas autobiográficas”. Entrevistas com João Salles. In: *O Globo*. Publicada em 14 de fevereiro de 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/joao-moreira-salles-narra-auge-o-fim-das-utopias-em-doc-com-tintas-autobiograficas-20920855>. [Acesso em 8 de setembro de 2022].

MORISAWA, Mariane. “Sou um cineasta muito relutante”. Entrevista com João Moreira Sales. In: *Revista Continente*. Publicada em 1 de abril de 2017. Disponível em <http://revistacontinente.com.br/edicoes/196/rsou-um-cineasta-muitorelutanter>. [Acesso em 10 de setembro de 2022].

MARREIRO, Flávia. “O apego ao movimento de 1968 é desmesurado e conservador”. Entrevista com João Moreira Salles. *El País Brasil*. Publicada em 3 de abril de 2017. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2017/03/31/cultura/1490994170_335565.html. [Acesso em 12 de setembro de 2022].

Avançemos para a sequência inicial do filme. Ela nos apresenta algumas tomadas amadoras, em preto e branco, que registram uma festividade na Checoslováquia, em 1968, no que aparenta ser uma comemoração familiar pós-casamento¹³. A narração de Salles inicia o percurso analítico das imagens:

Não conheço essas pessoas. O que sei sobre elas é o que as imagens mostram. Sei que elas estão felizes e imagino que quem filmou também está. Sei que as pessoas usam roupas leves num país que é frio, logo, é primavera ou é verão. É verão de 1968 na Checoslováquia e as pessoas estão felizes¹⁴.

Em seguida, a montagem nos introduz outro filme amador, de um período próximo. O arquivo mostra uma mãe passeando com as filhas pelas ruas do Rio de Janeiro, acompanhada de uma jovem mulher negra, que parece ser a doméstica da família ou a babá das crianças. É uma família branca¹⁵, aparentemente inserida no espectro social da classe média alta. Sobre a tomada, o diretor observa:

Brasil, por essa mesma época. Imagem de uma família que também não conheço. A câmera pensa que está registrando apenas os primeiros passos de uma criança. Sem querer, mostra também as relações de classe do país. Quando a menina avança, a babá recua: ela não faz parte do quadro familiar e, muito provavelmente, sem que ninguém peça, vai ocupar o fundo da cena, onde se confunde com os passantes. *Nem sempre a gente sabe o que está filmando.* (Grifos nossos)

Nas duas sequências, a narração de Salles nos antecipa o procedimento que será adotado por ele em grande parte do filme – de forma ensaística, ora ponderando as lacunaridades de cada registro (os sentidos não evidentes no contexto de realização da tomada), ora as intencionalidades dos cinegrafistas, os arquivos serão escrutinados em sua aparente transparência e na sua conexão com os eventos históricos neles inscritos. Além disso, ao conciliar o viés analítico e autorreflexivo, a narração do diretor não apenas mapeia novas camadas de sentidos nas imagens, como também nos descortina uma espécie de geografia emotiva. Em outros termos, Salles, em sua locução, não se

¹³ Os trechos do documentário citados nesse trabalho estão em conformidade com a minutagem do filme. As letras *h*, *m* e *s* utilizadas significam, respectivamente, *h* para horas, *m* para minutos, *s* para segundos. Por exemplo, a sequência aqui citada desponta com 8s de visionamento.

¹⁴ O sentimento de comunhão identificado nestes planos servirá de contraste para passagens posteriores do filme, onde o pesar e o constrangimento se manifestarão num país ocupado pelas tropas do bloco soviético no mesmo ano (a interdição militar que encerrará a *Primavera de Praga*).

¹⁵ A sequência citada pode ser conferida com 1m41s de visionamento.



limita a descrever o que vemos no quadro; ao contrário, ele infere, prospecta, especula e reflete sobre as polissemias de cada plano. Observa as personagens, seus vestuários, a profundidade de campo, o clima, a atmosfera emocional e, por fim, lança uma sentença sobre a imprevisibilidade no registro audiovisual (“*Nem sempre a gente sabe o que está filmando*”). Frase que, evidentemente, também se aplica ao seu próprio ofício de cineasta.

Nesse exercício, Salles se coloca enquanto sujeito, um *eu* que se posiciona em primeira pessoa e que, no trabalho de reapropriação das imagens, expressa igualmente sua subjetividade e sensibilidade estética; e embora não seja verbalizado explicitamente, o seu *lugar de fala* – o de um representante da elite intelectual e econômica do Brasil – pode ser deduzido por algumas pistas indicadas na narração (a visita da mãe à China, a estadia da família na França com viagens de férias ao Brasil, a fluência em idiomas estrangeiros denotativa de uma educação privilegiada). Digamos então que o modo como o diretor percebe os espaços, as relações sociais implícitas e explícitas nas tomadas, e constrói seu itinerário narrativo-afetivo a partir do arquivo audiovisual é ilustrativo da sua relação háptica com o material (ou seja, decorre do modo como é afetado pelas imagens). Mas também da sua inserção de classe e, em nossa opinião, do contexto político brasileiro do período¹⁶, o que por vezes resultou em uma leitura um pouco conservadora dos registros e eventos abordados.

Assim, conciliando o recurso narrativo em primeira pessoa com um viés analítico, o filme se articula num deslizamento constante entre as falas lânguidas do filho, saudoso diante das imagens e palavras maternas reveladoras de alguma euforia, e o olhar clínico do diretor quando este se debruça nos *arquivos de 68* (Rodrigues, 2020).

¹⁶ No filme, com alguma regularidade, Salles sugere uma espécie de inevitabilidade das revanches conservadoras que, muitas vezes, parecem se impor às revoluções que ameaçam a ordem econômica e social consolidada. Neste sentido, alguns desdobramentos do Brasil contemporâneo, sobretudo a passagem de dois governos de centro-esquerda para a emergência de uma sociedade com ímpeto autoritário e, em parte, vinculada à extrema direita, levou alguns críticos a julgar que o filme também possa ser compreendido como uma leitura das nossas fragilidades (numa espécie de paralelo, Salles, ao discorrer sobre o *Maio francês* e outros movimentos progressistas que não triunfaram, estaria também falando do Brasil). No caso da nossa revanche conservadora, ela cumprira a seguinte cronologia: despontaria nas agitações de *Junho de 2013*, se intensifica no contexto do *impeachment de Dilma Rousseff* e culmina nas eleições presidenciais de outubro de 2018, ano de exibição do filme (Rodrigues, 2020).

Mas se neste filme Salles assume enfaticamente o comentário verbal (diferentemente do que ocorreria em *Santiago*, quando um dos seus irmãos conduzira a narração a partir de indicações do diretor), por outro lado, não acrescenta à obra nenhum registro oriundo de suas câmeras - toda a banda visual de *No Intenso Agora* resulta de arquivos: trechos de documentários (mais ou menos conhecidos), de filmes domésticos e de cinejornais, transmissões de rádio e de televisão, principalmente, o que nos permite vislumbrar o amplo trabalho de pesquisa mobilizado em seu empreendimento (França, 2023).

Destacamos a seguir outras sequências do filme nas quais a subjetividade e a sensibilidade do cineasta percorrem as imagens de arquivo, ressignificando-as, inquirindo-as ou simplesmente explicitando certa comoção. Em uma delas, registradas durante o *Mai de 68 parisiense*, Salles reflete acerca das disposições afetivas dos jovens engajados nas manifestações, numa inferência de natureza filosófico-existencialista: “Assistindo aos registros daquelas semanas em vários momentos é quase como se fosse possível dizer: esse é ponto alto da vida desses jovens, dificilmente voltarão a ser tão felizes”. A tomada nos mostra uma reunião de um dos grupos estudantis que ocuparam as instalações da Sorbonne durante as agitações políticas do período¹⁷. A câmera ‘passeia’ pelo local, focalizando seus rostos e expressões; na banda sonora, e de forma síncrona, ouvimos as falas e risos dos jovens. É possível vislumbrar em suas fisionomias, bem como no encadeamento das imagens, certo entusiasmo reiterado pelo comentário de Salles. Mas é a subjetividade do diretor que amplifica o significado do que vemos, injetando afetividade a uma tomada que poderia soar banal em outra experiência de visionamento.

Em outra sequência, observamos uma sucessão de planos feitos pela mãe do diretor durante viagem à China Maoísta¹⁸. No *off*, Salles discorre sobre aspectos políticos e culturais do país, pontuando também diferenças identitárias, observações que, em sua avaliação, foram negligenciadas pelo olhar majoritariamente ocidental (*etnocêntrico e elitista*) de Elisa em suas notas sobre a viagem, ainda que ela não

¹⁷ A sequência citada pode ser vista com 34m02s de projeção.

¹⁸ A sequência citada pode ser vista com 46m02s de visionamento. É preciso ressaltar, contudo, que os registros da viagem feita por sua mãe, bem como suas anotações num diário, são escrutinados em diversas passagens do filme e algumas repetições; a cada retorno, Salles parece descortinar novas camadas semânticas e afetivas.

mascare certo encanto pelo lugar. Novamente, o trabalho narrativo do diretor se “apossa” do arquivo – em cores – e delinea outros significados:

Minha mãe e seus amigos tentam expiar dentro de um templo fechado pelos guardas vermelhos. A seu lado, os cartazes dizem: “Saudações aos jovens guerreiros que protegem as relíquias culturais do templo de Ling-In”. Durante a viagem, ela passou por dezenas de cartazes com esses slogans revolucionários. Muitos devem ter-lhe sido traduzidos. No relato da viagem, desconsiderou-os todos. A exemplos deste, no prédio: “Educação serve aos sem classe”. Ou: “O povo heroico do Vietnã vencerá e os vis americanos serão derrotados”, na fachada da escola. “Todos os povos do mundo estão unidos para derrotar os americanos e os cães que os acompanham”, logo que ela e seus amigos, dentre os quais ao menos um americano, chegaram a Xangai.

Numa das mais emblemáticas sequências do longa, Salles escrutina imagens produzidas de forma anônima (o cinegrafista é nomeado como “Rolo 25”) durante a invasão da coalizção soviética à antiga Checoslováquia, em 1968, quando milhares de soldados ocuparam a capital do país com tanques e fuzis, pondo fim à *Primavera de Praga*¹⁹. O enquadramento focaliza o jornal do dia, nos revelando a data dos eventos; em seguida, destaca os tanques vistos da sacada do apartamento, a ebulição das ruas e a atmosfera de tensão. O risco enfrentado pelo cinegrafista está presente na materialidade do registro e é apreendido pela narração de Salles, que nos descortina uma topografia reveladora da clausura enfrentada pelo fotógrafo e do senso de urgência das tomadas – em outros termos, os planos atestam um claro gesto político, ou a *resistência possível*, além de prenciar a tragédia social do país europeu (um contexto no qual os ventos da liberdade estão sendo sufocados pela fumaça da artilharia). No *off*, Salles nos diz:

Era o dia 21 de agosto, verão na Checoslováquia e os tanques soviéticos iniciavam a ocupação de Praga. Esse é um filme amador. A ficha técnica que o acompanha diz apenas “Rolo 25”, sem identificar o autor. Na manchete se lê “Não estamos de acordo com a ocupação de nosso país: protestamos”. Do autor do “Rolo 25”, sabe-se apenas que estava em Praga e que no dia 21 de agosto pegou uma câmera, marcou a data filmando o jornal que, suponho, saiu naquele dia e registrou o que viu. Filmou com urgência, pois o que se passava diante da sacada lhe dizia respeito. À sua frente, a força invasora liderada pela União Soviética iniciava a ocupação da cidade: 750 mil soldados da União Soviética, Bulgária, Polônia e Hungria punham fim a *Primavera de Praga*, o processo de abertura política iniciado 7 meses antes. Com cuidado e sem

¹⁹ A sequência citada pode ser vista com 1h16m17s de visionamento.

se expor, “Rolo 25” documenta. É como se dissesse: foi isso que nos aconteceu.

Na montagem e na narração, Salles acessa os registros de “Rolo 25” como um ensaísta afetado pelos sentidos daquilo que pode ser vislumbrado nas tomadas, mas também como um diretor parcialmente irmanado ao “colega” de profissão, em sua missão quase documentária (França, 2023). No *off*, a sensibilidade háptica de Salles nos descortina a urgência dos planos e a fatalidade dos eventos, que testemunham a tragédia política do povo tcheco. Digamos, então, que o cineasta produz um juízo de valor solidário, mas igualmente distanciado, beirando o estoicismo; uma conduta reveladora de uma espécie de resiliência ciente da iminência *do restabelecimento da ordem*.

Gostaríamos de destacar outro trecho onde o diretor retoma alguns registros de sua família intercalado com as imagens oriundas da viagem de Elisa Salles à China. Nas tomadas domésticas, vislumbramos algumas cenas em que a mãe do documentarista aparece. Os planos são curtos e sugerem espaços abertos, paisagens naturais, passeios e eventos familiares. A essas tomadas, seguem-se os arquivos da viagem ao Oriente²⁰. Entre um registro e outro, há pausas no *off*, o que funciona como uma espécie de ‘respiro narrativo’ para que os documentos “falem” *per si*. Mas, ao concluir seu escrutínio do material, João Salles observa:

Ao longo dos anos 60, minha mãe aparece em vários filmes caseiros: são viagens de férias, cenas do cotidiano, aniversários de família. Ela parece feliz, com gosto de estar viva. A partir dos anos 70, as imagens começam a rarear e de 80 em diante, não há mais quase nada. Olhando para o conjunto do que sobrou, volto sempre ao material da China. São imagens pobres e mal filmadas, no entanto, elas registram o encontro de minha mãe com a realidade de um país oposto a tudo que ela conhecia. *Na minha memória, nada deixava minha mãe tão acesa quanto a lembrança daquele tempo. Era com gosto que falava, com alegria, com uma intensidade que o tempo viria a lhe roubar. Ela foi feliz na China, por isso gosto de pensar nela lá, quando tudo parecia possível. No centro do que minha mãe considerou bonito, estava a ideia do inesperado: bonito seria surpresa, aquilo que não pode ser antecipado* (Grifos nossos).

Embora a narração aponte indícios sutis, um evento atravessa o documentário e afeta sua intenção discursiva, notadamente o tom lânguido que a narração de Salles alcança nos instantes em que revisita os registros de Elisa. Em certa medida,

²⁰ As sequências sucessivas podem ser vistas a partir de 1h54m56s de visionamento.

acreditamos que ele contamina a narrativa como um todo, em maior ou menor grau. Trata-se de um fato presente nas entrelinhas da obra: o suicídio da mãe do diretor, ocorrido em 1988. Um episódio que pode ter sido a motivação central para que o documentário resultasse numa espécie de busca e presentificação da memória a partir de um recorte de tempo/vida onde Elisa fora genuinamente feliz. *Seria possível reencontrar essa intensidade nos rastros deixados pelas imagens de arquivo?* Salles parece indagar continuamente. Todo o percurso investigativo do cineasta em torno dos arquivos parece ser guiado por essa disposição – um desejo de delinear uma geografia emotiva nas imagens perpassada por esse afeto. Avaliação que converge com a leitura de Ivonete Pinto:

O desejo de João Moreira Salles de compreender as razões que levam uma pessoa a tirar a própria vida poderia ser o mote para o documentário *No Intenso Agora* (2017). Ele elabora uma espécie de lista de personagens que viveram eventos revolucionários e se suicidaram e, ao mesmo tempo insere a figura de sua mãe, Elisa Moreira Salles, que tirou a vida em 1988, aos 56 anos. *Este fato não está no filme da mesma maneira que os nomes citados explicitamente, mas percorre o documentário como um sentimento* (2017, p. 169, grifos nossos).

Assim, percebemos em Salles um movimento de busca que anseia revisitar, por meio dos arquivos, eventos e situações que poderiam exemplificar ou ilustrar a intensidade vislumbrada nos registros maternos. Assim, se o exercício analítico-reflexivo se dá pela via do ensaio, a perda traumática da mãe, embora não verbalizada pelo narrador, parece ser o fio condutor do processo. *No intenso agora*, portanto, estaria “ancorado” à figura materna, numa relação mais enfática do que aquela vislumbrada em torno do pai em *Santiago*, produção anterior do cineasta (nessa obra, o banqueiro e diplomata Walther Moreira Salles é um personagem evocado com alguma regularidade, embora de modo menos recorrente). Digamos então que, no filme de 2018, a topografia afetiva se expressa em um mapa esboçado pelo narrador-autor, que retorna aos arquivos com um olhar que oscila entre a emoção contida e o distanciamento analítico.

Mas se o diretor é generoso e manifesta sensibilidade ao revisitar os registros familiares, as tomadas da viagem de Elisa e a urgência documentária evidente no trabalho de “rolo 25”, dentre outras sequências, penso que certo pessimismo lhe impede de ser igualmente gentil ao dirigir seu olhar para os arquivos do *Maio de 68 francês*.

Neste sentido, acreditamos que sua posição social e sobretudo a conjuntura política brasileira podem ter influenciado em sua revisão. Deste modo, e sem negar a contundência e a relevância da pauta do maio insurgente, digamos que Salles prefere destacar o caráter efêmero daqueles dias (uma primavera que expirou em algumas semanas) e o que havia de conservador em seus militantes (roupas e cabelos convencionais; o demasiado protagonismo masculino; as contradições de seus líderes – Daniel Cohn-Bendit, principalmente). Assim, ao desejar mapear intensidades, temos a impressão de que o cineasta só identificou fulgurâncias, sem ponderar suas contribuições imediatas e, principalmente, suas *sobrevivências* posteriores - suas reverberações possíveis em outros tempos e lugares.

Não julgamos que Salles se equivoque na avaliação do que ele considera serem *as limitações de 68* e na revelação, partilhada em algumas entrevistas, do seu incômodo com o excesso de nostalgia *pró-maio*²¹ (em suas palavras, uma espécie de apego demasiado ao passado que poderia nos impedir de identificar e de enfrentar *as demandas do presente*). O que nos parece questionável na sua *opção conservadora* é sua recusa em ir além, o que lhe impede de também mensurar *o legado de 68* na sua positividade – que mudanças efetivas promoveu na sociedade francesa, ao mesmo tempo em que estimulou transformações nas sociedades ocidentais?²² –, bem como de compreender *maio de 68* como um *acontecimento* – uma saída do ordinário, uma ruptura que sinalizara muitos futuros possíveis e que, por conseguinte, pressupõe novas atualizações, em outros tempos e com diferentes protagonistas (Deleuze e Guattari, 2015; Migliorin, 2018).

Assim, além de reduzir a intensidade de 68, ao sugerir que o projeto dos estudantes era vulnerável e carente de horizontes, Salles não poupa alguns dos seus ícones. Do jovem inflamado Cohn-Bendit, por exemplo, *No intenso agora* parece nos legar apenas a imagem de alguém ciente de sua capacidade retórica e com sede de

²¹ Lembremos que, em 2018, data de lançamento do documentário, também celebrávamos a efeméride dos 50 anos do *maio francês*.

²² Em alguns trechos, Salles prefere apontar o aspecto conservador do movimento e dos seus protagonistas - o predomínio da *branquitude*, a hegemonia masculina, as roupas e os cortes de cabelo que atestariam uma formalidade distante, por exemplo, do desregramento da juventude norte-americana à mesma época.

“visibilidade midiática” (dotado de vaidade e de uma verve exibicionista). À leitura negativa, o off do diretor acrescenta: “era como se tudo fosse possível no maio francês, menos a tomada do poder”. Tal veredito, dentre outras coisas, indica que a atividade intelectual fora domesticada, e que a rebeldia e seu ímpeto criativo foram apropriados pela cultura de massa. Diante do quadro fatalista, brechas e resistências são inviabilizadas.

Salles, portanto, prefere não destacar as conquistas oriundas do *maio de 68* ou quem sabe mensurar seu legado (o que designaremos de *seu endereçamento ao futuro*). No limite, mesmo quando o diretor se aproxima de modo favorável é para sugerir que, diante de eventos tão arrebatadores e que nos projetam para fora do ordinário, o que se verifica, uma vez exaurida sua intensidade e duração efêmera, é o retorno traumático ao cotidiano, um retorno de difícil assimilação (Rodrigues, 2020).

A rigor, não há problema em identificar as contradições e limites de um evento tão singular como o *maio de 68* francês. Afinal, todo acontecimento com ares de revolução e que provoca ebulição social pode portar incoerências, é passível de reavaliações. No entanto, creio que a leitura articulada em *No intenso agora* termina por reduzir e esvaziar um fenômeno que é complexo e múltiplo. Assim, para melhor dele se aproximar, é preciso não perder de vista esta *vitalidade* (seu endereçamento ao futuro, sua atualização por novos atores e em atendimento a diferentes demandas). Salles, em seu percurso, não percebeu a vitalidade de 68, preferindo nos apresentar uma versão frágil do *maio parisiense*, uma incandescência no correr dos dias sufocada por uma reação conservadora.

Mas se *maio de 1968* não conseguiu impor sua agenda, terá sido um fracasso? Sua aparente dissolução nas ruas implicaria num apagamento do seu legado? Ponderações à parte, acreditamos ser importante, sobretudo nestes dias de expansão reacionária no Ocidente, não nos esquecermos da *magnitude* de sua pauta. Como sugere Olgária Matos (1998), ao criticar a sociedade do espetáculo, o trabalho alienado, a política tradicional, as hierarquias vigentes e os poderes instituídos, o ano de 1968 se recusou cabalmente a pertencer ao século XX, como que anunciando a possibilidade de um devir menos opressor e mais igualitário. Sobre a relevância e força disruptiva,

gostaria de evocar algumas considerações de Franklin Leopoldo e Silva (2008). Para ele, uma vez que o poder se modifica para manter a sua autoridade e sendo a vida marcada por processos de conformação, deveríamos ser receptivos às insurreições com potencial transformador. Deste modo, na sua avaliação, as agitações de 1968 sinalizaram um dos últimos episódios “em que pudemos crer na possibilidade de desenhar o mapa do futuro”. É fato que inexistia um projeto político de reestruturação da sociedade. Somente a projeção de utopias. “Mas não há nada de estranho em assumir um compromisso pelo qual se engaja na incerteza, se a ação é inspirada pela liberdade e pela vontade de enfrentar todas as contingências” (2008, p. 61e 62). Afinal, a força de um propósito e a liberdade que o anima não se medem pela sua efetivação, mas pela *intensidade* do impulso que as originou.

Assim, não importa se a aliança entre os estudantes, os operários e intelectuais, malgrado suas intenções, era frágil e nem sempre compatível. Tampouco se o *maio insurgente* não colheu os frutos esperados. Talvez suas sementes estivessem fadadas a germinar em tempos futuros e sob a condução de novos protagonistas – *Maio de 1968* permaneceria, então, como um chamado às gerações do presente, como uma lembrança de que o impossível pode ser demandado.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, buscamos refletir sobre a geografia emotiva deflagrada pelo arquivo audiovisual em *No intenso agora* e suas correlações com a experiência (do diretor, de sua família e também das coletividades abordadas), a partir do procedimento ensaístico mobilizado por Salles, numa prática que também se converte numa espécie de *escrita de si* do realizador. Assim, ao mobilizar alguns apontamentos teóricos – sobre o arquivo, o ensaio e a sensibilidade háptica –, tentamos pavimentar um caminho outro de investigação e entendimento do documentário. E, claro, nessa jornada nos esforçamos também para compreender um pouco mais a potência das imagens (notadamente os registros do passado) para fomentar novos dispositivos narrativos e de autoinscrição, bem como sua capacidade de suscitar diferentes afetos.

Nessa perspectiva, não nos propomos prioritariamente uma espécie de avaliação da visão de mundo do cineasta, por vezes explicitada em seu manuseio dos arquivos – uma visão ora progressista, ora conservadora e até pessimista. Nosso interesse, antes, consistiu em desvelar e conhecer as virtudes do arquivo imagético enquanto instaurador de novas discursividades. Salles, assim, converte seu filme numa viagem afetiva e investigativa pelas paisagens do arquivo audiovisual, permitindo que sua subjetividade se afirme nesse percurso (na obra, nos defrontamos simultaneamente com o filho-diretor saudoso e com o cineasta de conduta inquiridora), ao mesmo tempo em que demonstra interesse em compreender a energia que motivou importantes sublevações políticas ocorridas em fins de 1960, no Brasil e no exterior, ainda que tais eventos tenham sido sufocados por revanches reacionárias.

Em sua jornada, ele se interessa pela intensidade de tais acontecimentos – momentos em que a vida ordinária assume forte protagonismo e parece ser capaz de redefinir o presente –, sem deixar de observar que este ciclo tem duração efêmera, culminando quase sempre num *restabelecimento da ordem*. No documentário, Salles se refere a acontecimentos hoje um pouco distantes (o *Maio de 1968*, a *Primavera de Praga*, a ditadura militar no Cone Sul), mas nada nos impede de pensar que, ao olhar para o passado, o diretor também esteja se dirigindo ao presente (*inclusive, o presente brasileiro* marcado pela deposição juridicamente questionável de uma presidenta eleita e pela emergência de forças reacionárias no tabuleiro político). Afinal, certa revanche conservadora e o ressurgimento da extrema direita constituem uma realidade palpável que ameaça as democracias ocidentais. Tal leitura, além de provável, constitui uma chave interessante de entendimento do filme.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003. 15-46.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 21, 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061>. Acesso em 15 set. 2021.

BARON, Jaimie. **The archive effect: found footage and the audiovisual experience of history**”. New York & London: Routledge, 2018. (e-book).

- BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion: journeys in art, architecture, and film**. London: Verso, 2007.
- ELSAESSER, Thomas; HAGNER, Malte. **Teoria do Cinema: uma introdução através dos Sentidos**. Campinas: Papyrus, 2018.
- DUARTE, Eduardo; SEVERIAN, Pedro. A insustentável leveza do deixar de ser. In: ARAÚJO, Denise; BARROS, Ana Taís M. P.; CONTRERA, Malena; ROCHA, Rosy de Melo (org). **IMAG(EM)INÁRIO: Imagens e imaginário na Comunicação**. Porto Alegre: Imaginalis, 2018. 207-226.
- FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos - vol. V. Ética, Sexualidade, Política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FRANÇA, Sandro Alves de. **João Moreira Salles ensaísta da imagem: escritas de si em Santiago e No intenso agora**. Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, 2023
- GENETTE, Gerard. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- LINDEPERG, Sylvie. O destino singular das imagens de arquivo: contribuição para um debate, se necessário, uma “querela”. In: **Devires**. Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 12-27, jan/jun, 2015.
- LINS, Consuelo. **O ensaio no documentário e questão da narração em off**. In: Anais do XVI Encontro Anual da Compós, 2007, Curitiba. Disponível em Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2007/trabalhos/o-ensaio-no-documentario-e-a-questao-da-narracao-em-off?lang=pt-br>> Acesso em 09 out. 2022.
- MACHADO, Arlindo. O Filme-Ensaio. **Concinnitas**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 5, p. 63-75, dezembro, 2003. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/42804> Acesso em 4 abril 2022.
- MATOS, Olgária. Tardes de maio. In: **Tempo Social**, Revista de Sociologia da USP, vol. 10, n. 2, p. 13-24, outubro de 1998. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/86769>. Acesso em 29 de outubro de 2022.
- MIGLIORIN, César. No intenso agora, de João Salles, ou como domesticar o acontecimento. In: **Revista Eco-Pós**, dossiê “50 anos de 1968”. Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 176-184, 2018. Disponível em https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/16085. Acesso em 5 de out 2019.
- PINTO, Ivonete. No Intenso Agora e a memória que falta. **Orson**, n. 12, p. 169-177, 2017. Disponível em <https://orson.ufpel.edu.br/content/index.html> Acesso em 30 março 2022
- PROCHASSON, Christophe. Atenção: verdade! Arquivos privados e renovação das práticas historiográficas. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 105-120, n. 22, p. 9-34, jan/jul, 1998.
- PRYSTHON, Angela. Figuras na paisagem: Cinema narrativo e topofilia. **A Quarta Parede**. n. 23, p. 1-8, 2014. Disponível em <http://www.acuartaparede.com/wp-content/uploads/2014/09/Artigo-Figuras-na-Paisagem-portugu%C3%A9s.pdf> Acesso em 24 março 2022.

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. A imaginação no poder? O Maio de 1968 em três documentários. In: RODRIGUES, Laécio R. de A. (org.) **Pensar o documentário – textos para um debate**. Recife: Editora da UFPE, 2020.

_____ Práticas de resignificação ou de violação dos arquivos? In: **Revista E-compós**. ISSN 1808-2599, v. 24, jan–dez, publicação contínua, 2021, p. 1–18. Disponível em <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2332>. Acesso em 10 de outubro de 2022

SILVA, Franklin Leopoldo e. “Memória e esperança”. *Revista Cult*, dossiê 1968 – Muito além de Maio, p. 61-65, edição 126, julho de 2008.

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

No Intenso Agora. Direção: João Moreira Salles. Produção: Walter Salles, Lila Stantic, Hugo Sigman, Matías Mosteirín e Maurício Ramos Andrade. Vídeo Filmes, 2018. DVD (117 min), son, color.

Original recebido em: 07 de maio de 2022

Aceito para publicação em: 09 de outubro de 2023

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues

Jornalista e mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É docente do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da mesma instituição (PPGCOM-UFPE).

Sandro Alves de França

Licenciado em Letras (UEPB), bacharel em Jornalismo (UFPB), mestre e doutorando em Comunicação pelo PPGCOM-UFPE, onde defendeu dissertação sobre a prática ensaística no cinema de João Moreira Salles.



Esta obra está licenciada com uma Licença
Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional