

## **A enunciação melancólica em *No intenso agora*:**

### **Neutralização das potências insurgentes em imagens da história**

***Mariana Duccini Junqueira da Silva***

O caráter aberto e lacunar privilegiado nas produções audiovisuais que trabalham com materiais de arquivo, no documentário contemporâneo, tende a problematizar os efeitos de atestação comumente atribuídos a essa modalidade fílmica, desestabilizando, em certos aspectos, a retórica documental dos enunciados de base (aqueles que são apropriados e frequentemente *desviados* para engendrar novos circuitos enunciativos). Em tal perspectiva, o exercício da montagem, ao tensionar as versões estabelecidas das narrativas históricas que conformam os imaginários sociais, suscita outros modos de vinculação dos sujeitos, assim como da experiência contemporânea, com o passado.

Convocado, então, em sua dimensão de possibilidade, o passado advém não como o inventário de relatos estabilizados para dar compleição a uma história teleológica, inexoravelmente orientada em direção ao progresso, mas como arranjo específico (passível de reconfiguração, portanto) de certa ordem do mundo. É contra tal configuração historicista, cujo método “oferece a massa dos fatos acumulados para preencher o tempo vazio e homogêneo” (BENJAMIN, 2016, p. 19), que se insurge uma concepção de história marcada pelas rupturas e dispersões, viabilizando a emergência de versões heterogêneas dos relatos – e, com isso, tornando sensíveis outras configurações dos eventos, de seus protagonistas e da própria realidade.

Servindo-se de fragmentos visuais e sonoros já dispostos em outros enunciados como matéria-prima de uma nova empreitada enunciativa, a força expressiva do filme de compilação<sup>1</sup> remete a um exercício de *torção* das versões canônicas da história, materializadas em imagens e

---

<sup>1</sup> Tal terminologia é tributária do trabalho seminal de Leyda (1964), que reconhece no termo “compilação” uma ênfase aos processos de apropriação e rearticulação dos fragmentos visuais e sonoros em novos enunciados fílmicos, o que deriva na gênese de contextos enunciativos distintos dos “originais” e, portanto, na possibilidade de ressignificação dos sentidos presentes nos materiais compilados. Sob essa visada, o autor atribui como terminologias alternativas a “filmes de compilação” as de “filmes de montagem” ou “filmes de ideia”. Como exemplo de perspectiva contrastiva, Wess (1993) expressa clara preferência pelo emprego da expressão “found footage films”, procedendo à elaboração de um modelo triádico que articularia diferentes procedimentos (em termos da própria nomenclatura) a determinadas tipologias fílmicas. Desse modo, a compilação estaria afim ao filme documentário; à colagem, ao filme de vanguarda; e à apropriação, aos videoclipes. Sjöberg (2001) apresenta uma crítica ao modelo de Wess, devido à excessiva vinculação da prática do reemprego aos gêneros fílmicos. Assim, retoma o termo “compilação” – mostrando-se partidário das reflexões de Leyda –, como sistema conceitual (ou ainda como estratégia de composição) a respaldar o ato de se produzir filmes a partir de materiais alheios, em lugar de oferecer uma definição limitante sobre os critérios que constituiriam essa modalidade audiovisual.

sons que, ao serem assim desviados, fissuram os sentidos unívocos das narrativas que dão corpo às práticas sociais, reordenando um repertório de experiências compartilhadas. Nas formas de apropriação e reagenciamento desses materiais (ou ainda, no estabelecimento de novas relações entre eles por meio da montagem), virtualiza-se não apenas a ressignificação dos eventos históricos, mas a do próprio conceito de história, que ora prescinde dos ideais de linearidade e acumulação para assumir a espessura de uma temporalidade múltipla que exorbita a mera cronologia.

Essa incongruência, que se manifesta na superfície das imagens em compilação, institui a anacronia como tempo forte de uma história não cronológica, não linear e não cumulativa: suscetíveis ao rearranjo, tais formas reverberam a margem de indeterminação própria a uma temporalidade complexa: o tempo dos possíveis, apto a tornar sensíveis as configurações inauditas do passado, ao propor conexões que resistem a “toda identidade do tempo com ele mesmo” (RANCIÈRE, 2011, p. 49). A anacronia, nessa perspectiva, não é entendida como um defeito de natureza cronológica, mas como a penetração de um modo inteligível de organização do mundo em um outro modo.

O documentário *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017) é atravessado por essa peculiar forma de temporalidade. Reunindo fragmentos de filmes célebres e de registros amadores sobre o maio de 1968 – além de filmagens tomadas pela mãe do realizador na China no contexto estendido da Revolução Cultural, que ganham relevo no filme –, a montagem expressa a remetência entre um sujeito e uma experiência não diretamente vivenciada (a euforia militante daqueles dias). Há, nessa dissimetria própria à temporalidade anacrônica, uma flagrante desconexão entre as imagens compiladas e o presente da enunciação documentária (identificado à narração em voz *over*<sup>2</sup>, em primeira pessoa, pelo cineasta), o que deriva em um tom drasticamente melancólico.

---

<sup>2</sup> A respeito do trabalho específico da narração em *No intenso agora*, Migliorin (2018) propõe um interessante tensionamento: “Dois tempos são instituídos (...), aquele das imagens que dizem, à revelia de quem as faz, e esse do presente, do cineasta que diz o que está nas imagens. As imagens são afetadas pelo real e o cineasta sabe ler o real que as afeta. O risco, claro, será o cineasta ser também como as imagens; ou seja, se estas dizem à revelia dos cineastas, seria o cineasta aquele que diz à revelia das imagens?”. No filme em questão, a voz do cineasta, ao mesmo turno em que materializa um efeito de subjetividade rentabilizado pela dimensão da primeira pessoa, também demarca um limite para a interpretação das imagens, efeito já presente em outra obra de Salles: *Santiago* (2007). É pertinente sublinhar, entretanto, que os efeitos da narração em primeira pessoa (ou orientada em vista de uma inscrição subjetiva) no documentário contemporâneo nem sempre reverberam tal limite à leitura das imagens, compondo um espectro amplo de acordo com os diferentes usos. Ver, a esse respeito: Lins (2007).

Se circunscrevemos a melancolia como efeito de sentido mais evidente da instância enunciativa no filme de Salles, isso se dá por uma peculiaridade da conformação desse mesmo lugar enunciativo. Os fragmentos sonoros e imagéticos cristalizados como marcas reconhecíveis dos levantes de 1968 (em Paris, em Praga ou mesmo no Rio de Janeiro) não são apropriados como possibilidade de abertura do(s) sentido(s) da história, ao se lhes reconhecer a margem de indeterminação que acena para outras formas de vinculação entre os sujeitos e o passado. Em uma inversão de perspectiva, tais fragmentos são postos a serviço da construção autocentrada de um *eu* que se impõe gradativamente através das imagens e sons de outrem: uma radicalização egológica que torna inviável a emergência de qualquer sujeito coletivo.

### **A domesticação do caráter sintomático das imagens apropriadas**

O mote da felicidade que se esvai como consequência do ocaso dos ideais revolucionários, recorrente no filme, é ainda o elemento que forja uma remetência entre a dimensão pública de determinadas imagens (aquelas que, em gradações diferentes, foram midiaticizadas e acabaram por constituir imaginários sociais acerca dos movimentos políticos dos anos 1960) e a dimensão privada de outras (os segmentos rodados na China pela mãe do realizador, Elisa Margarida Gonçalves, durante uma viagem organizada pela revista francesa *Connaissance des Arts*)<sup>3</sup>. Embora a procedência dos dois grupos de imagens seja explicitada, a inflexão da voz que narra opera entre eles um efeito de correspondência homogeneizadora: a felicidade perdida dos tempos revolucionários torna-se também a felicidade perdida de Elisa, exemplarmente expressa pelas constatações da voz *over* (“Ela foi feliz na China”, “Quando tudo parecia possível”, “Alguma coisa nova brotava, comovente e vital”). Efeito semelhante é alcançado em uma sequência que evoca determinado paralelismo: a câmera passeia por uma estação do metrô parisiense, enquanto a narração relembra o suicídio de um jovem estudante, no contexto pós-1968, que se atirara na linha do trem. A narração sublinha a ironia entre o fato e o nome da estação em que o incidente ocorrera, destacado por uma imagem fixa do letreiro pintado: “*Gaîté*” (alegria). Seguem-se então excertos de

---

<sup>3</sup> Para efeitos analíticos, consideramos os dois referidos grupos a fim de explicitar a relação entre a dimensão pública e a dimensão privada dos segmentos imagéticos e sonoros compilados no filme de Salles. A rigor, entretanto, as fontes contemplam ainda excertos de filmes ficcionais e documentais, além de registros de cinegrafistas amadores (ou, menos frequentemente, profissionais) tomados no âmbito do maio parisiense, da Primavera de Praga (e da invasão da antiga URSS) e do féretro do estudante Edson Luís, assassinado no contexto da ditadura civil-militar brasileira.

filmes domésticos que tematizam viagens e brincadeiras entre mães e filhos, em clara assunção de uma felicidade então inalcançável, seja no âmbito dos eventos que marcaram a “grande história”, seja no espectro das microrrelações cotidianas.

Em nenhum momento, o realizador refere-se diretamente ao suicídio da mãe, em 1988, aos 59 anos<sup>4</sup>, mas esse *inter-dito* preside uma construção enunciativa que se eleva da dimensão pública materializada nas imagens, remetendo ao âmbito privado o valor e o sentido daqueles eventos políticos: um processo de luto que, não tendo se completado, sequestra determinadas representações da história e as flexiona sob os signos da autorreferencialidade melancólica.

Como espectros, os fragmentos do arquivo ressurgem no presente. São “restos de revoluções” que nada portam, na contemporaneidade, a não ser um tom de vazio e descompasso. A conhecida imagem em que um estudante francês atira pedras na direção da polícia e corre, sem, entretanto, dar as costas aos soldados, articula-se à narração que enfatiza o movimento ambíguo de avanço e recuo (tanto o dos jovens nas barricadas quanto o do próprio curso da história). A *ralentização*<sup>5</sup> das imagens, pelo trabalho da montagem, decompõe o movimento e restitui ao gesto seu caráter sintomático, próprio de uma temporalidade complexa, que condensa e distende energias. O lento trajeto em arco do braço do jovem que lança a pedra cristaliza, em uma forma imagética, a intensidade de um tempo que rompe a cronologia e anacroniza a própria história (DIDI-HUBERMAN, 2002). Ou ainda: confere compleição a uma forma de sensibilidade que se atrela à própria temporalidade das revoluções, aquela capaz de desnaturalizar certo arranjo do mundo, insinuando novas possibilidades de conexão entre os sujeitos e a ordem da história.

Propõe-se assim um sentido de incomensurabilidade entre duas camadas de expressão presentes na materialidade fílmica: o *outrora* das imagens e sons apropriados e o *agora* do agenciamento enunciativo. Essa disposição, entretanto, dilui a potência de indeterminação e encerra em uma dimensão solipsista a multiplicidade de significações inerentes a qualquer acontecimento social. Nessa composição a partir de materiais compilados, a multiplicidade de sentidos própria a qualquer evento revolucionário sucumbe a um relato subjetivo que, dessa maneira, domestica e neutraliza sua potência de insurreição, como bem delineia a reflexão de

<sup>4</sup> Ver: <http://www.buala.org/pt/a-ler/uma-raiva-tao-surda>

<sup>5</sup> Processo que diminui a velocidade com que as imagens foram originalmente registradas, fragmentando o movimento dos objetos. Na terminologia do senso-comum, é identificado como efeito de “câmera lenta”.

Migliorin (2018), ao depreender no filme de Salles uma não-aceitação da dimensão do acontecimento:

Ao ignorar o descontrole histórico dos acontecimentos, ao deixar de lado a exigência metodológica que um acontecimento como 68 coloca àqueles que desejam pensá-lo, o filme se autoriza não só a dizer o que é 68, com a clareza de quem descreve uma queda de braço com apenas dois resultados possíveis, como, ao descrever, aponta para a derrota. Usando a régua dos inimigos de maio de 68, o filme despreza os efeitos que os gestos, atos e palavras de ordem tiveram e têm no mundo (MIGLIORIN, 2018, p. 180).

### **Fatalismo melancólico: o eu flexiona o mundo**

A célebre reflexão freudiana reconhece no complexo melancólico a introjeção, pela instância do eu, de um objeto perdido (em ampla medida inconsciente), em relação ao qual não se admite renunciar. Impossibilitado o reinvestimento do amor objetual em outros elementos do mundo, haveria então um deslocamento desse afeto na direção do próprio eu (que, tendo *incorporado* o objeto, resiste a abandoná-lo e a superar o sofrimento). Sem a pretensão de nos determos em uma leitura de inflexão psicanalítica, importa aqui o reconhecimento de uma defasagem da dinâmica melancólica em relação ao trabalho do luto, que opera por uma elaboração do sentimento de perda, de forma a tornar a instância do eu *livre* para um reinvestimento da libido objetual, ao contrário da melancolia: “No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio. Na melancolia, é o próprio eu” (FREUD, 1996, p. 278).

Uma nuance derivada dessas reflexões aponta para o aspecto fatalista da melancolia, que, no âmbito individual, obsta os processos de autonomização do sujeito como consequência de uma relação dialética entre o eu e o mundo. Autorreferente, o melancólico reduz o mundo à sua medida – ou antes, à medida de um eu que, submetido pela sombra do objeto (FREUD, 1996), torna-se indiscernível do próprio objeto<sup>6</sup>.

A acepção freudiana rompe com uma longa tradição do pensamento ocidental quanto ao valor da melancolia em sua vinculação aos processos de criação artística (uma forma específica de visão de mundo), ao circunscrever um aspecto patológico nesse fenômeno, sublinhando ainda a condição inconsciente do objeto perdido. Na crítica benjaminiana, a concepção de fatalismo

---

<sup>6</sup> A “indiscernibilidade” entre o eu melancólico e o objeto perdido explica-se em termos de uma identificação narcisista. A ilusória introjeção do objeto pelo eu estabelece uma dinâmica ambígua, em que, se por um lado, não se considera a renúncia ao investimento libidinal, por outro, os sentimentos de autodepreciação e autopunição pelo sujeito, tão recorrentes nos quadros de melancolia, expressam paradoxalmente uma via indireta de “vingança” contra o próprio objeto. Para uma explicação pormenorizada do processo, ver: FREUD, 1996.

melancólico, em sua manifestação de desencanto e impotência, traduz-se como um decréscimo de valor das experiências dos indivíduos no quadro da modernidade, em razão da perda de um sentido de comunidade entre eles: a constatação de que tais experiências já não são verdadeiramente comunicáveis (BENJAMIN, 2011, p. 198).

Nesse contexto, um descenso da alteridade acarreta a perda de significado das ações dos homens no anteparo da ordem simbólica, desarticulando os anseios e as investidas que se precipitariam em nome de uma reordenação da história:

Volto à relação entre melancolia e fatalismo. Na sétima tese sobre o conceito de história, Benjamin critica a tendência do historicismo, representada pelo historiador Fustel de Coulanges, a equiparar a história dos vencedores ao triunfo inevitável do Bem. Tal procedimento visa a anular toda a esperança de transformação do estado vigente da vida social. Se as formas de dominação impostas pelos vencedores da ocasião representam o triunfo do Bem, o que mais esperar do futuro? Qual o sentido, mesmo para os derrotados, de se pensar em um projeto de transformação? O mecanismo mental que sustenta tal conformismo é o da “identificação afetiva com os vencedores”, cuja origem é a “indolência do coração, a acedia, que hesita em apoderar-se da imagem histórica que lampeja fugaz” (KEHL, 2015, p. 253)

A fulguração do passado em uma imagem que lampeja e se desvanece assim que reconhecida, célebre aforismo de Benjamin (2016), diz respeito a uma perspectiva materialista da história, que rechaça a linearidade própria ao historicismo de viés positivista e busca nas rupturas e dissensos a ordem de um novo tempo: aquele que (re)encontra na complexidade de um passado tecido por múltiplas vozes e formas de vida uma possibilidade de transformação ou simplesmente uma recusa à identificação com a razão e os relatos dos vencedores. O sentido forte da melancolia, nesses termos, não se reduz à apatia alienante da identificação com os vencedores, mas, com efeito, à viabilidade de uma reflexão crítica que desnaturalize a escrita da história como relato teleológico a dar forma a uma configuração de futuro marcada pelo esvaziamento das oportunidades revolucionárias, ainda que isso se prefigure como batalha perdida:

Enfim, o filósofo alemão, melancólico, descreve o horizonte histórico moderno como quase ou mesmo insuperável, no entanto, não se esquivava à necessidade de continuar se movimentando criticamente em seu interior, menos orientado pela esperança de deslocá-lo ou transformá-lo, ou seja, de provocar a sua rearticulação, do que simplesmente empenhado na tarefa de descrição e de resguardo do caráter de possibilidade que seria o da história, talvez em razão de uma espécie de amor (caritas), responsabilidade ou “fascínio” por esta tarefa (RANGEL, 2016, p. 134).



Ao impor às imagens um subjetivismo melancólico *antitransformador* (que, em vez de “resguardar o caráter de possibilidade que seria o da história”, acaba por destituir a capacidade polissêmica dos fragmentos de arquivo), *No intenso agora* estrutura um paradoxo. Não se trata simplesmente de apagar o valor de documento das imagens ao submetê-las a uma interpretação autocentrada sobre o mundo, mas de cooptar esse valor para conferir autoridade a um eu que constrói o mundo à sua semelhança.

Dessa maneira, o gesto do filme intenta conferir densidade às memórias familiares não apenas por lançá-las no fluxo da história, mas sobretudo por tornar indiscerníveis a memória subjetiva e a própria escrita da história. Tal deformação contextual faz desvanecer a especificidade dos acontecimentos, ou seja, a forma peculiar com que as diferentes temporalidades que nele se intersectam podem conferir ao passado um caráter de oportunidade ou contingência: “A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*)” (BENJAMIN, 2016, p. 18).

A intensidade do Agora – que, ironicamente, o título do filme reivindica – sucumbe a uma certa indiferenciação dos eventos narrativizados, seja o maio francês, seja a Primavera de Praga ou ainda a ditadura civil-militar brasileira<sup>7</sup>, que não ocupa mais do que cinco minutos nas duas horas de duração do documentário. Nesse âmbito, há uma flagrante elisão dos diversos eventos que tiveram lugar no 1968 brasileiro<sup>8</sup> (período especialmente marcado por uma série de arbitrariedades que culminaram com a promulgação do Ato Institucional n.5, em 13 de dezembro) –, omissão adensada na estruturação de um excerto que compila imagens em Super 8, coloridas, de cenas familiares tipicamente burguesas, acompanhadas pela narração em voz *over*:

Maio precipitou a nossa volta temporária ao Brasil. Parece que deixamos a França de carro, cruzando a fronteira da Bélgica, de onde tomamos um avião *pra* casa. Paris *tava* parada. O aeroporto e os trens em greve. Na noite do dia 24, os protestos chegaram ao bairro onde morávamos. Voltamos por medo da baderna e da revolução.

<sup>7</sup> A referência à ditadura civil-militar brasileira limita-se à tematização do assassinato do estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto, em março de 1968, por policiais militares, durante um confronto no centro do Rio de Janeiro. As imagens do féretro de Edson Luís, compiladas no filme, foram originalmente rodadas por José Carlos Avellar e Eduardo Escorel, conforme denota a narração em *over*. No caso dos registros de Escorel, as imagens brutas, não tendo sido aproveitadas em nenhum filme do período, foram depositadas na Cinemateca do MAM em 1969 (e, durante mais de 40 anos, foram tidas como extraviadas). Sem que nem mesmo Escorel tivesse conhecimento, alguns desses fragmentos foram apropriados no filme *On vous parle du Brésil: Carlos Marighella* (1970), de Chris Marker. Essas informações encontram-se detalhadas em:

<http://etudoverdade.com.br/br/noticia/1828-FRAGMENTOS--DO-1968--BRASILEIRO>

<sup>8</sup>Ver: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/05/cultura/1528224984\\_573224.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/05/cultura/1528224984_573224.html)

Há nessa passagem uma reveladora inversão entre os domínios público e privado na representação de eventos históricos bastante singulares: aparentemente acossada “pela baderna e pela revolução” que tomavam a cidade de Paris em 1968, a família Salles buscara *refúgio* no Brasil, que à época vivia a truculência do governo Costa e Silva (1967-1969), aspecto a que não se faz menção. À luz de Rancière, detectamos nessa operação certa inflexão negacionista – não pelo recurso perverso de se negar deliberadamente constatações documentais ou de se desqualificar os testemunhos por meio da retórica de que “aquilo simplesmente não aconteceu”. Trata-se de um expediente um tanto mais capcioso, baseado em omitir a relação entre os fatos, elemento que efetivamente lhes confere substância histórica: “Ampliar o contexto do acontecimento até o ponto em que a especificidade desse desaparecimento desapareça” (RANCIÈRE, 2018, p. 43).

Desse modo, não são os *fatos* revolucionários que se esfumam na tessitura do filme, mas as relações possíveis entre esses eventos e uma certa forma de visibilidade a eles destinada (arranjos de signos e vestígios coligidos em uma noção polifônica de passado, pronta a desestabilizar e a rearticular as narrativas de teor histórico). O tom de melancolia que captura essas formas de visibilidade e as flexiona em uma perspectiva egológica corresponde, assim, a uma neutralização do caráter verdadeiramente histórico dos eventos: sua capacidade de fissurar os relatos que dão corpo às tradições, assumindo a margem de indeterminação que pode suscitar novas configurações da realidade.

### **Os registros familiares e amadores no anteparo da história**

A presença de registros amadores e das já referidas imagens familiares na tessitura do documentário demandam o exame mais específico desses fragmentos, a fim de dimensionarmos seus efeitos de sentido quando compilados em um novo enunciado. Atendo-nos aos pontos comuns entre a modalidade amadora e a modalidade doméstica<sup>9</sup>, é plausível considerar o cinegrafista de filmes familiares como o *amador típico*, uma vez que, nesse espectro, o registro não tem necessariamente como correlato o objetivo de fazer um filme: em tal espaço de prática, “filmar

---

<sup>9</sup> Kuyper (1995, p.13) chega a circunscrever o filme de família como uma “subseção” do filme amador.



sustenta um jogo coletivo e, frequentemente, não tem justificativa para além do instante capturado” (ODIN, 1999, p. 49)<sup>10</sup>.

Entretanto, algumas particularidades dos registros domésticos motivam Esquenazi (1995) a refletir sobre um “fenômeno de reconhecimento narcísico” (p. 212) que responderia por uma espécie de fundamento psicológico do efeito documentário no interior do filme de família. Assim, o espectador desempenharia um duplo papel: o mais evidente, que o aloca como destinatário por excelência das imagens e sons provenientes de seu grupo familiar; e, por derivação, aquele que o engaja em uma dimensão comprobatória, posto que é esse sujeito quem atribui aos fragmentos sonoro-imagéticos um valor de autenticidade (“isso aconteceu”). Ao considerarmos o espectro dos filmes de família, portanto, torna-se primordial reconhecermos no lugar da recepção a instância em que esse duplo efeito se dinamiza. Paralelamente, a própria possibilidade de deslocamento, via compilação e reemprego, dessas imagens em outros enunciados consolida um “percurso migratório” (Blank, 2012, p. 6) em que tais fragmentos são frequentemente investidos de determinados sentidos (e desinvestido de outros), na medida em que ultrapassam o âmbito privado e se revestem de sentidos compartilhados por um público mais vasto.

É nesse horizonte que as imagens amadoras presentes no filme de Salles não remetem estritamente ao âmbito familiar, mas alcançam a dimensão mais abrangente do testemunho por terem captado – de maneira não raro precária e clandestina – o curso da história que se desdobrava aos olhos das pessoas anônimas. Exemplares disso são os registros sobre os estertores da Primavera de Praga, quando as tropas soviéticas ocuparam a capital da então Tchecoslováquia, sufocando o movimento. As imagens amadoras sobre esse período, que se deflagra em agosto de 1968, durante o verão, correspondem no filme de Salles a três fontes distintas: dois rolos de filmes anônimos (identificados como Rolo 25 e Rolo 127) e um terceiro, denominado *Estranho outono*, em que consta a assinatura “V. Rula”.

As imagens das tropas soviéticas e de pessoas que se deslocam timidamente pelas ruas de Praga são os principais temas dos dois primeiros filmes, com as tomadas captadas ao longe, normalmente do alto de prédios e por detrás de cortinas, em vista do risco iminente de se produzir, àquela altura, registros da invasão soviética – e da correspondente truculência que desarticulou os

---

<sup>10</sup> É necessário referir, no entanto, que o próprio Odin (1999) reconhece gradações relativas ao exercício da prática amadorística. Se, no âmbito do filme de família, o ato de captar imagens nem sempre tem como finalidade o ato de produzir um filme, tal asserção pode ser bastante relativizada quando em relação a outros espaços de realização amadora, como o dos cineclubes e o do cinema experimental.

movimentos insurgentes em Praga. Há, na narrativa que contrasta os dois materiais, a ênfase na dimensão *desapaixonada* do mero registro em Rolo 25, ao passo que Rolo 127 não apenas intenta contar uma história sobre aqueles dias, como também vai se tornando mais próximo das ações, na medida em que a câmera “desce para a rua, para ver de perto” – iniciativa que logo se mostra frustrada, com o *retorno* do equipamento para o interior da casa, filmando as imagens de uma televisão que mostra a delegação soviética chegando ao aeroporto para instituir seus líderes e sufocar definitivamente a revolução. “É um evento público, na praça” – sublinha a narração enquanto as imagens se detêm nos personagens que representam a *nova* configuração política, que sagra os vencedores –, “mas o autor filma pela televisão. Nada mais se aprende na rua”, completa.

O terceiro dos materiais, *Estranho outono*, expressa já o conformismo que aos poucos se instalava entre a população tcheca após a ofensiva soviética, com imagens cotidianas que delineavam a volta a uma vida de sufocante normalidade. Dentre as possibilidades que explicariam a reivindicação de autoria, presente pela assinatura de Rula em uma cartela, a voz em *over* remete a um “gesto privado de quem só assina o nome por saber que esse é um filme caseiro, destinado à gaveta, como um diário íntimo”.

A ironia inerente nessa correlação explica-se pelo fato de que *No intenso agora* se apropria justamente de “filmes caseiros”, “destinados à gaveta” (as cenas gravadas pela mãe do realizador durante a aventura chinesa, especialmente), conferindo-lhes um teor de autoridade ao indiferenciá-los, na composição fílmica, das imagens amadoras que, de alguma forma, condensam o *tempo do Agora* benjaminiano: restos e rastros de possibilidades revolucionárias, que se atualizam em formas fulgurantes, arrancando a própria história de seu curso, ainda que por um só instante.

O documentário de Salles não opera, entretanto, por clivar os registros familiares expondo nessas materialidades um trajeto que se eleva dos interesses particulares em direção aos estatutos que concernem ao mundo, como meio de endereçamento ao conjunto mais amplo de todos os particulares que se postam diante da narrativa fílmica (ESQUENAZI, 1995) para reconhecer nela um substrato comum da vida coletiva. Trata-se de uma estratégia inversa, em que a própria ideia de tempo histórico, flexionada por um subjetivismo melancólico, imobiliza-se nos domínios de um eu e se esvazia de seu potencial de contingência e transformação.

## Conclusão

Já em uma das sequências iniciais de *No intenso agora*, apresentam-se imagens de um filme de família em que uma menina muito pequena, em companhia das irmãs e da mãe, caminha titubeante na direção da câmera. É o Brasil em finais dos anos 1960. Há, nessa composição, uma personagem que progressivamente se elide conforme a câmera torna cada vez mais identificável a estrutura familiar (não é excessivo supor que o pai é quem opera o equipamento). Esta personagem é a babá, que se esquia do enquadramento até sair de seus limites e desaparecer. Enquanto as imagens expressam o deleite da criança que então descobre o mundo ao redor, a ausência da babá praticamente não se percebe, mas é enfatizada pela narração em voz over:

A câmera pensa que está registrando apenas os primeiros passos de uma criança. Sem querer, mostra também as relações de classe no 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 *tá* filmando.

Esse pretendo *não saber* quanto ao ato de filmar<sup>11</sup> – ou, mais exatamente, quanto aos elementos que entram ou saem do quadro – deve-se menos à falaciosa neutralidade do equipamento tecnológico, que *capta sem ter consciência*, do que a um processo de naturalização do olhar que preside a captação e opera inclusões e exclusões, chancela interesses e desinteresses, distribui convenientemente a visibilidade entre os sujeitos e os fenômenos em determinada época. O problema, aqui, não é apenas o de se estar dentro ou fora do quadro (exposto ou não à luz), mas as formas como essa entrada e essa exposição dizem respeito, concomitantemente, a formas de separação e de participação dos sujeitos em um espaço e em um tempo partilhados. Se o contexto da modernidade tem no anonimato do homem comum um de seus apanágios, isso se deve a um ideal que, longe de instituir a igualdade como condição de possibilidade existencial e coletiva, legitima a distribuição desigual dessas formas de participação:

Fixar pontos de luz nos seres mergulhados no anonimato, isso já é feito tecnicamente, comumente e isso se chama fotografia: escrita de luz, entrada de vida na luz comum de uma escrita do memorável. Mas o poeta idealista, sonhando com novos “ofícios” da comunidade, talvez tenha enxergado melhor do que o filósofo materialista da luta de classes a questão central: a própria luz é

<sup>11</sup> A despeito da narração em primeira pessoa em *No intenso agora*, a frase “Nem sempre a gente sabe o que está filmando” é de autoria do cineasta Chris Marker (1921-2012). Ver: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/207/a-poetica-da-pedrada>

objeto de partilha, ela só é comum de maneira conflituosa. Na mesma chapa fotográfica estão registradas a igualdade de todos diante da luz e a desigualdade dos pequenos à passagem dos grandes. É por isso que podemos ler nela o que nem fazia sentido procurar no quadro de Belisário mendigando: a comunhão de dois mundos no próprio gesto da exclusão; a separação desses dois mundos na comunhão de uma mesma imagem (RANCIÈRE, 2018, p. 21).

A referida narração presente no documentário de Salles parece reconhecer não apenas um ocultamento das relações de classe no país, mas especialmente a denegação desse ocultamento em uma imagem que se torna *ausência* com a saída da babá de quadro. Entretanto, é sintomático que um trabalho semelhante de denegação do desaparecimento das relações de classe (ou ainda, da “separação de dois mundos na comunhão de uma mesma imagem”, para retomarmos Rancière) emerge das escolhas estético-narrativas que estruturam a própria composição fílmica.

Não parece fortuito, assim, o fato de serem tão diminutas ou mesmo contrafeitas, na duração total do documentário, as menções à ditadura civil-militar brasileira. Além da já abordada sequência que narra a volta temporária da família Salles ao país em 1968 para escapar dos motins na França, o cortejo fúnebre do estudante Edson Luís é construído pelo filme (sobretudo em relação comparativa ao do jovem Jan Palach, que se autoimolou em 1969 em Praga) de modo a sublinhar a perda da dimensão humana no enterro do brasileiro – “sem solenidade, liturgia ou minuto de silêncio”. Com a adicional constatação de que “Edson Luís foi enterrado com mais indignação do que dor”, a articulação imagem-palavra deplora o fato de que, nesse caso, diferentemente do que ocorreu na morte de Palach, o enfoque político tenha prevalecido sobre o humano, como se fossem esferas mutuamente excludentes.

Ainda outra vez, a inflexão de um ponto de vista autorreferente sobre eventos históricos destitui a potência das insurgências populares como efeito disruptivo na ordem dos acontecimentos. Se a morte de Edson Luís suscitou – aparentemente, convém lembrar – mais indignação do que dor, foi porque o evento catalisou um significado que ultrapassou a dimensão subjetivista, tornando sensíveis e compreensíveis suas relações com os abusos e o autoritarismo típicos de um regime antidemocrático.

Em uma reflexão desenvolvida entre os anos de 1969 e 1970, o crítico literário Roberto Schwarz delineia as contradições inerentes à formação da sociedade brasileira que, acirrando-se em momentos de crise (e com um matiz específico no que diz respeito ao período da ditadura civil-militar), expõem a indecidibilidade de fundamento entre arcaísmo e modernidade que rege nossas relações sociais:

Sistematizando um pouco, o que se repete nessas idas e vindas é a combinação, em momentos de crise, do moderno e do antigo; mais precisamente, das manifestações mais avançadas da integração imperialista internacional e da ideologia burguesa mais antiga – e obsoleta – centrada no indivíduo, na unidade familiar e em suas tradições. (...). Enquanto na fase Goulart a modernização passaria pelas relações de propriedade e poder, e pela ideologia, que deveriam ceder à pressão das massas e das necessidades do desenvolvimento nacional, o golpe de 1964 – um dos momentos cruciais da Guerra Fria – firmou-se pela derrota deste movimento, através da mobilização e confirmação, entre outras, das formas tradicionais e localistas de poder. Assim a integração imperialista, que em seguida modernizou para os seus propósitos a economia do país, revive e tonifica a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessita para a sua estabilidade. De obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como aliás a modernização, de libertadora e nacional, passa a forma de submissão. Nestas condições, em 1964 o pensamento caseiro alçou-se à eminência histórica (SCHWARZ, 2014, p. 23-24).

O lustro de historicidade de que se reveste tal “pensamento caseiro” é também o estatuto que forja a sobreposição do domínio privado sobre o domínio público da experiência, tornados, em um limite, indistinguíveis. Essa operação, que legitima uma escrita da história afeita aos relatos das classes dominantes, esteriliza as versões que instituem desvios no fluxo aparentemente homogêneo dos acontecimentos, facultando novas formas de engajamento entre os sujeitos e o passado.

Nosso acercamento inicial em relação ao documentário *No intenso agora* chegou a reconhecer, via o referido efeito de anacronismo, alguma possibilidade de ruptura, nos processos de compilação e rearranjo de imagens e sons que, então desatrelados das construções retórico-narrativas cristalizadas, suscitariam novos modos de entendimento e distribuição de experiências comuns entre os sujeitos do nosso tempo<sup>12</sup>. Entretanto, o rearranjo de fragmentos visuais e sonoros em favor de um novo enunciado fílmico engendra-se a partir de uma posição solipsista, que, ao estender aos materiais compilados um tom de melancolia, esfumaça a vocação polissêmica dos acontecimentos históricos.

Cabe ponderar se essa operação, que enclausura nos limites do eu autorreferente um feixe de imagens que portam o germe da indeterminação e da abertura, não seria, para além de investida

---

<sup>12</sup> Esse “primeiro olhar”, que apostava nas rupturas em relação ao fluxo das narrativas históricas estabelecidas (a “razão dos vencedores”), deveu-se primordialmente à presença, nas primeiras sequências, de registros familiares que, reapropriados, conferiam à presença dos anônimos ou desprestigiados um tom de reconhecimento até então inaudito, a exemplo da referida sequência da babá que se encontra nos limites do enquadramento. A asserção “Nem sempre a gente sabe o que está filmando”, nesse caso, parece apontar para a irredutibilidade da *mise-en-scène* em detrimento do cálculo do operador, que não se preocupa em enquadrar devidamente a imagem de um sujeito que não goza das mesmas prerrogativas de pertencimento de classe em relação aos outros.

egológica, uma prerrogativa de classe: a elevação de um ponto de vista estritamente particular à eminência e legitimidade da história.

**Mariana Duccini Junqueira da Silva**

*Doutora em Ciências da Comunicação, USP*

Recebido em: 17 de dezembro de 2018

Aprovado em: 12 de março de 2019

## Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas** – Magia e técnica, arte e política. 7ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 2011, pp.197-221.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de História. In: \_\_\_\_\_. **O anjo da história**. 2ª.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, pp.9-20.

BLANK, Thais. Do cinema ao arquivo: traçando o percurso migratório dos filmes de família. **Doc On-line** – Revista Digital de Cinema Documentário, n.13, dezembro de 2012, pp.5-20. Disponível em: [http://www.doc.ubi.pt/13/dossier\\_thais\\_blank.pdf](http://www.doc.ubi.pt/13/dossier_thais_blank.pdf)

BLÜMLINGER, Christa. **Cinéma de seconde main**: Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias. Paris: Klincksieck, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. L'effet film de famille. In: ODIN, R. **Le film de famille: Usage privé, usage public**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995, pp.207-224.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: \_\_\_\_\_. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. V. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 245-263.

KEHL, Maria Rita. A melancolia em Walter Benjamin e em Freud. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR, Rubens; VEDDA, Miguel (orgs.). **Walter Benjamin. Experiência histórica e imagens dialéticas**. São Paulo: Editora Unesp. 2015, pp.253-262.

KUYPER, Eric. Aux origines du cinema: Le film de famille. In: Odin, R. **Le film de famille: Usage privé, usage public**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995, pp.11-26.

LABAKI, Amir. Fragmentos do 1968 brasileiro. In: **É tudo verdade** – Festival Internacional de Documentários. <http://etudoverdade.com.br/en/noticia/1828-FRAGMENTOS--DO-1968--BRASILEIRO>

LEYDA, Jay. **Films beget films**. London: Allen & Unwin LTD, 1964.



LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In: FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael (orgs.). **Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências**. Rio de Janeiro: Mauad, 2007, pp.143-157.

LÍSIAS, Ricardo. A poética da pedrada. **Revista Continente**, mai.18.  
<http://www.revistacontinente.com.br/edicoes/207/a-poetica-da-pedrada>

MEDEIROS, Paulo. Uma raiva tão surda. In: **Buala**. <http://www.buala.org/pt/a-ler/uma-raiva-tao-surda>

MIGLIORIN, Cezar. *No intenso agora*, de João Moreira Salles, ou como domesticar o acontecimento. **Revista Eco-Pós** – Dossiê: “50 anos de 1968”. V.21. N.1, 2018, pp.176-184. Disponível em: [https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/16085/10999](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/16085/10999)

ODIN, Roger. La question de l'amateur. In: **Communications**, n.68, 1999, pp.47-89. Disponível em: [http://www.persee.fr/doc/AsPDF/comm\\_0588-8018\\_1999\\_num\\_68\\_1\\_2030.pdf](http://www.persee.fr/doc/AsPDF/comm_0588-8018_1999_num_68_1_2030.pdf)

OLIVEIRA, André de. Maio de 68 não foi um mês no Brasil, mas um ano inteiro. In: **El País**. [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/05/cultura/1528224984\\_573224.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/05/cultura/1528224984_573224.html)

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: Salomon, M. (org.). **História, verdade e tempo**. Argos: Chapecó, 2001, pp.21-49.

\_\_\_\_\_. **Figuras da história**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

RANGEL, Marcelo. Melancolia e história em Walter Benjamin. In: **Ensaio filosófico**. V.XIV, dez.2016, pp.126-137.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: \_\_\_\_\_. **As ideias fora do lugar: Ensaio selecionados**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014, pp.7-46.

SJÖBERG, Patrik. **The world in pieces: a study of compilation film**. Stockholm: Aura Förlag, 2001.

WESS, William C. **Recycled images: the art and politics of found footage films**. New York City: Anthology Film Archives, 1993.

## Resumo

Em um exercício de compilação que reúne imagens de caráter familiar e de caráter público na tessitura de um novo enunciado fílmico, o documentário *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017) alcança um tom de melancolia que impregna os materiais de arquivo, esvaziando-os de sua possibilidade de reconfiguração das narrativas históricas que reverberam as versões dos vitoriosos. Esse sentido de melancolia sobrepõe ao caráter polissêmico próprio aos acontecimentos a univocidade de um eu autorreferente, o que oblitera a emergência de novas relações entre a experiência coletiva e a ideia de passado.

**Palavras-chave:** documentário brasileiro contemporâneo; *No intenso agora*; arquivo; compilação; melancolia; anacronismo.

## Abstract

Brazilian documentary *In the intense now* [*No intenso agora*] (João Moreira Salles, 2017), through an audiovisual compilation work, puts together archival family footages and historical images in order to construct a new film. The melancholic tone that pervades the images hinders their power to reconfigure the winners' historical narratives. The sense of melancholy overwhelms the polissemic character of historical events in face of the begetting of a self-referent subject of the enunciation, which obliterates the emergence of new forms of connection between collective experiences and representations of the past.

**Keywords:** Brazilian contemporary documentary; *In the intense now*; archive; compilation film; melancholy; anachronism.