



Significação – Revista de Cultura Audiovisual

ISSN: 2316-7114

Escola de Comunicações e Artes-ECA, Universidade de São Paulo-USP

Sá e Souza Pacheco, Ana Paula

O fogo de palha de 1968 - o ponto de vista da montagem em No intenso agora

Significação – Revista de Cultura Audiovisual, vol.

47, núm. 53, Janeiro-Junho, 2020, pp. 278-296

Escola de Comunicações e Artes-ECA, Universidade de São Paulo-USP

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2019.156119

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609763966015>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc



Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa acesso aberto



**O fogo de palha de 1968 –
o ponto de vista da
montagem em
No intenso agora
*1968 as a flash in the
pan: the point of
view of the montage*
*(In the intense now,
by João Moreira Salles)***



Ana Paula Sá e Souza Pacheco¹

¹ Professora doutora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Universidade de São Paulo. Publicou, entre outros, os seguintes artigos sobre cinema: “Os incomodados que se mudem: a subjetividade contemporânea de Os inquilinos, de Sérgio Bianchi” (Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v. 36, p. 153-167, 2017), “Iracema-74: cinema, malandragem, capitalismo” (Nova Síntese, Lisboa, v. 12, p. 219-236, 2017) e “Desigualdades atuais de Cabra marcado para morrer” (In: NITRINI, S.; SAAD, A. (org.). Memória & trauma histórico: literatura e cinema. São Paulo: Hucitec, 2018. p. 217-241). E-mail: apspacheco@gmail.com

Resumo: O ensaio busca analisar o filme *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles, interrogando o sentido da reavistação de Maio de 1968. Busca também compreender as relações entre o ponto de vista construído pelo filme brasileiro, a partir de cenas de outros filmes, e os protestos de junho de 2013.

Palavras-chave: cinema e política; maio de 1968; junho de 2013; *No intenso agora*.

Abstract: This essay seeks to analyze the film *In the intense now*, by João Moreira Salles (2017), questioning the meaning of the revision of May 1968. It also seeks to interrogate the relations between the 2013 Brazilian protests of June and the point of view constructed by the film with scenes of other films.

Keywords: cinema and politics; May 1968; June 2013; *In the intense now*.

Desfazer o mito de 1968

No cinquentenário dos movimentos de 1968, João Moreira Salles, herdeiro da família mais rica do Brasil, com uma fortuna combinada de US\$ 27 bilhões (Índice Bloomberg de Bilionários), lança no Brasil um filme sobre as revoluções de maio em várias partes do globo e sobre sua mãe². O objetivo declarado, de ordem pública, é “desfazer o mito de 68” (SALLES, 2018, informação verbal)³. Na *assemblage* entre cenas de uma fita caseira rodada durante a viagem turística de um grupo de amigos à China de Mao Tsé-Tung, onde a mãe aparece alegre como nunca, passagens de filmes célebres de 1968, cenas de filmes anônimos indicando a presença das lutas do trabalho, registros de resistência a refluxos contrarrevolucionários (na França e na antiga Tchecoslováquia), há, por assim dizer, uma assombrosa apropriação indébita das narrativas mais avançadas de 1968, a despeito da lisura do diretor e do pagamento dos direitos autorais.

Dirigido por Salles e por ele narrado em monocórdia voz *over*, o filme, enquanto tira lição do destino dos rebeldes naqueles anos, lamenta a desventura da mãe suicida. Fabricando uma espécie de acaso objetivo nos entrecruzamentos, a perda familiar fica sugerida na cena sobre a morte de um personagem de 1968: com o fim de maio, um dos autores do célebre “Sob os paralelepípedos, a praia” joga-se nos trilhos do metrô parisiense, na estação Gaîté. Traspassada por dor e silêncio, não há espaço para explicações acerca do paralelo⁴.

Penso que vale perguntar *a qual encruzilhada histórica corresponde a convergência* inventada (ou qual a sua base objetiva) entre a desistência de viver, por parte de uma senhora da elite brasileira tradicional, poderosa e endinheirada, e o dia seguinte dos maios. Para fins desta análise, vale considerar que a duração dessa sequência histórica pós-68 data de ontem, quando a nova onda fascista mundial inaugurou uma era para a qual o arranjo “pacífico” entre neoliberalismo, consumo, eliminação do trabalho formal, transferência voluntária de capital de dados a empresas bilionárias, autogestão, uberização, pauperização das populações em escala mundial, entre outras providências de fim de linha, já não é mais o bastante. A pergunta – aparentemente

² Assisti ao filme como pagante na sala de cinema do Instituto Moreira Salles da Av. Paulista, em São Paulo, onde estive em cartaz por várias semanas. Digamos que, a fim de falar sobre um sistema cultural controlado pelo dinheiro, vemo-nos imediatamente inseridos nele.

³ Informação fornecida durante o evento Explosão 68, São Paulo, 2018.

⁴ As próprias falas do narrador escancaram o caráter abusivo do paralelo: “Será que minha mãe reconheceu a alegria das ruas? Dois anos antes, o rosto dela era tão luminoso quanto o deles [dos manifestantes estudantes no Boulevard Saint-Michel]” (NO INTENSO..., 2017).

descabida para um filme de baixa densidade política, cujo escopo porém é revisitar um momento político chave para entender o contemporâneo – tem em vista desfazer o nó do paralelo inverossímil (uma implausibilidade para a qual, aliás, o argumento de *No intenso agora* não está nem aí). Diria que esse nó se desata numa tese política. Do contrário, seria o caso de perguntar a razão para se chutar um 68 tão morto quanto reanimado pela forma-mercadoria.

Está claro que o foco narrativo dá as costas para a indistinção entre esferas pública e privada da existência, assim como para a incorrespondência entre mãe, Mao, maio. O avesso do balbucio é, no entanto, um *tour de force* praticado pelo dinheiro. O diretor certamente não é bobo, e sem prejuízo do capricho e de certa obscenidade pressupostos em frequentar as reminiscências pessoais de permeio à luta de estudantes e trabalhadores, tampouco se atém meramente à eternização das memórias de sua família. O fato de se concentrar na história da mãe não desmente a ambição do filme, muito além do comum egocentrismo da família brasileira. Em primeiro lugar porque o avatar da elite quatrocentona, que deixou a casa-grande pelo mercado financeiro, é criticado por dentro. Isto é, da perspectiva de quem não traiu sua classe.

Como veremos, por detrás da jeremiada e das abstrações sobre o tempo e o humano, JMS monta uma tese contrária à agitação política. Entretanto, em contradição aparente consigo mesmo, o cineasta se coloca a favor da igualdade e da fraternidade, e com tal espírito sugere, pela análise de cenas incorporadas ao filme, a diferença entre a mãe “apolítica” e a China de Mao; a diferença socialmente estabelecida entre “brancos” e “negros”; a disparidade entre a família emoldurada pela câmera e a babá que sabe se pôr no seu lugar, fora do quadro. Por outro lado, ou pelo mesmo, a alma conta mais do que tudo, e trajetórias políticas são desqualificadas porque a câmera encontra protestos, em vez de lágrimas, no enterro de estudantes que escolheram a luta. Assim, meio de elite, meio de esquerda, o narrador aponta inclusive para o limite do seu próprio olhar: esclarecido pela má consciência de classe, se fosse possível dizer assim. Democratismo e privilégio dão as mãos, a começar pelo direito, em princípio progressista, de pensar com a cabeça dos outros filmes⁵.

A pergunta sobre o ponto de vista que resulta da equação entre narrador, matéria e montagem diz respeito à especificidade dessas e de outras conciliações em curso, e também ao apagamento das contradições que moveram a história dos maios de 68.

⁵ A longa lista de filmes cujas cenas são incorporadas a *No Intenso Agora* dá claro sinal do poder de compra da elite cultural brasileira, no caso representada por um grande.

Brumas em tempos de brumário

A montagem é o recurso central de *No intenso agora*. Como se disse, ela trabalha de braços dados com a voz *over*. A tentativa de anular contradições tem a ver com controle sobre o material, um propósito mais do que uma poética. Na sala de cinema do Instituto Moreira Salles, o próprio João, em sessão especial, comenta as cenas do filme. A metáfora extravasa o âmbito da linguagem: o narrador-diretor, agora em carne e osso, fala por cima de sua própria voz *over*. Reiterada por essa nova montagem, de corpo sobre película, não há dúvida sobre o direcionamento unívoco do filme, evidentemente contrário a Eisenstein e a Chris Marker, este último reivindicado como inspiração. Por sua vez, a despeito da primeira pessoa, o princípio que rege a narrativa é antimachadiano, pois a crítica social é feita *diretamente*, pela autoexposição *voluntária* da família e de si mesmo como mandachuvas sensíveis, que, desejando mais justiça e sobretudo paz social, acabariam sendo apolíticos⁶ e às vezes injustos. Longe da traição de classe, como o conservadorismo do filme mostrará, também essa nova figura da enunciação, parente distante do *Heautontimorumenos* (o carrasco de si mesmo), parece corresponder a um dado ideológico recente, ainda que desativado desde o *impeachment* de Dilma Rousseff. Trata-se da voga de certo discurso social por parte das elites – não o das já velhas ONGs⁷, e sim um discurso de análise social –, quando não deliberadamente frequentador de categorias marxistas. “Está tudo dominado”, é verdade. No entanto, se não houvesse brecha à vista, ou algo a reear, provavelmente o filme não existiria como é. Não precisaria ir a 68, o que não faz somente por jogada de marketing com a efeméride.

Pensando nos modos do analista social, e se fosse possível desmembrar o que está grudado, seríamos levados à ressalva (com alguma verdade) de que o diretor de *No intenso agora* não é a grande fortuna, mas o membro da elite *cultural* brasileira. A forma do filme, aliás, supõe cumplicidade entre o realizador e o espectador frequentador de salas de cinema de arte.

Dito isso, JMS não apresenta as revoltas de 1968 como tentativas de subversão da ordem estatal, muito menos do capitalismo, o que elas seriam, aliás, apenas se

⁶ Curiosamente o filme não dá uma palavra sobre as relações políticas da família. Walter Moreira Salles, pai do cineasta, esteve envolvido diretamente na vida política brasileira oficial durante os governos de Getúlio Vargas, de Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e Jango; nos anos 1950, foi embaixador nos Estados Unidos.

⁷ Para o casamento entre elite, conservadorismo e ONGs – que antecedeu o discurso social ou pseudomarxista, o qual por sua vez acaba de perder de lavada para o discurso do extermínio e a passagem ao ato autorizada pelo poder público – ver o filme *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), de Sérgio Bianchi.

valorizada a vertente das lutas do trabalho no conjunto do que foi 68. Mais do que isso, e pensando em cinema, a apropriação indevida consiste em revisitar os acontecimentos, revisando-os com método. Além de reduzir movimentos organizados (experimentais, nem por isso inconsequentes) ao espontaneísmo da juventude insatisfeita, uma categoria contra a qual *No intenso agora* trabalha, outro vetor central da operação está em perverter a perspectiva emancipatória de parte das cenas que utiliza⁸. Um movimento de tornar conservador, melancólico e “humanitário”, *esvaziando de sentido histórico próprio*, o que em muitos dos filmes queria ser ruptura, tanto em termos de cinema, como no sentido de aspiração à transformação social. (Isso quando não se tratava de defender a própria vida das populações sob a mira de tanques, caso dos rolos caseiros tchecos, designados por números; uma série de depoimentos tratados como um cinema-verdade, à maneira de Kino Glaz, no entanto relida pelo montador com o propósito deliberado de mostrar a diferença entre imagens numa democracia, a dos países capitalistas, e imagens sob o regime autoritário stalinista⁹.)

Como se sabe, *a própria distância entre os atores políticos no prosclênio* – estudantes, artistas, técnicos da cultura, trabalhadores braçais –, *que o filme apresenta como fixa, esteve à época em movimento*. Tomando posição contra o aparato cultural estabelecido¹⁰, *repensando as relações* entre superestrutura e infraestrutura no cinema – uma vez que o trabalho da linguagem cinematográfica envolve o trabalho de filmagem, produção, direção, montagem, ou seja, práticas efetivas de trabalho coletivo –, apostando na possibilidade de reintroduzir a luta de classes no campo artístico-cultural¹¹, não por acaso o cinema foi um campo privilegiado para tais reflexões e para a experimentação a elas compaginada. Lembro disso para tentar dimensionar o significado de um filme

⁸ A torção política de cenas de arquivo de 1968 já está presente em alguma medida em *Grands soirs et petits matins (Noites longas e manhãs breves, 1978)*, de William Klein, citado por Salles. Desde o título, Klein sugere o apequenação do dia seguinte das rebeliões.

⁹ Em entrevista no *El País* no dia 1 de abril de 2017: “É um ensaio sobre 68, claro, mas também é um ensaio sobre a natureza das imagens e por que elas são feitas, em que condições elas são feitas. O que se pode dizer de imagens feitas em diferentes regimes políticos. Como é a imagem feita na democracia, como é a imagem feita num regime totalitário, como é a imagem feita com medo, como é a imagem feita na alegria” (SALLES, 2017a).

¹⁰ Para exemplos célebres, ver os filmes dos grupos Medvedkine, em cuja equipe estava Chris Marker e Dziga Vertov, liderados por Jean-Pierre Gorin e Jean-Luc Godard (mesmo grandes nomes da indústria do cinema buscavam àquela altura um trabalho coletivo que se distanciasse da mitificação da figura do diretor).

¹¹ Como nos lembra a fala final do trabalhador (41:51) no filme *À bientôt, j’espère (Até logo, eu espero, 1967)*, era o caso de questionar o próprio fundo histórico do conceito de cultura. Um exemplo é a fita só com banda sonora, *La chamière (A dobradiça, 1968)*, na qual operários conversam após a projeção de *À bientôt, j’espère*. Ver também, entre outros, *Nouvelle société I, II, III (Sociedade nova I, II, III, 1968)*, produzidos por Marker. A inspiração veio do cine-trem, projeto do cineasta Alexandre Medvedkine, realizado em 1932.

sobre 68 cujo gesto é o oposto: da costura, com significado novo, sobre filmes de época, à produção da estreia fora do país, à projeção nas salas de cinema do instituto familiar e aos comentários sobre a própria voz *over*, a onipresença é uma forma de onipotência efetiva.

Assim, na proximidade imediata entre o destino de uma mulher rica que perdeu a vontade de viver após uma viagem de turismo à China (bancada por uma revista francesa de arte) e o destino de lutas diversas enfiadas sob o signo de Maio de 68, é possível divisar uma lei geral oculta, a da montagem funcionando como *farsa*. O recorte e a convergência entre realidades diferentes afinam-se com a licença pós-moderna da livre-citação, que é também livre circulação. Reduzida à linguagem, a história funciona como um tabuleiro mítico cujas peças são intercambiáveis. Trabalhadores e estudantes vivem 68 do mesmo jeito, embora segundo o próprio filme sem encontro possível ou conversa viável, a poesia de Mao Tsé-Tung e a violência da Revolução Cultural por ele comandada não dessoam, porque nem sequer estão implicadas uma na outra; a morbidez da cama, a esteira da fábrica, o currículo universitário são congêneres, ademais, remexê-los pode dar no mesmo, ou pode ser pior; a potência viva, individual ou coletiva (não importa), e a vontade de aniquilamento são dois lados da mesma moeda.

(Por isso as cenas com a cantora tcheca são interessantes: por constituírem um momento durante o qual a farsa tira a máscara. Seu efeito, sem prejuízo da ênfase no refluxo das experiências insurgentes, a serem por isso mesmo evitadas, é uma espécie de crítica da incorporação geral ao *establishment* de todo gesto pela paz ou pela justiça. Cercada por patinhos, porquinhos, burrinhos, carneirinhos, pombas brancas etc., a cantora, vista algumas cenas antes como fã da abertura democrático-socialista do regime na Tchecoslováquia da época, agora se tornou uma Vênus portadora da parafernália de fantasias ligadas ao fetiche da mercadoria paz-social.)

No âmbito da circulação, *No intenso agora* também reproduz algo dessa lei interna farsesca: estreou fora do Brasil, em Berlim (em 2017), onde, como declara o cineasta, não assistiriam ao filme pensando no ponto de vista do herdeiro e grande acionista do capital financeiro. É de se supor, assim, que o espectador não familiarizado com a história dos Moreira Salles tomasse a narrativa do filme por sua aparência mais imediata: a do filho que simplesmente constrói, para a posteridade *post mortem*, a imagem de uma família respeitável, uma direita generosa, bem formada e sensível, que “foi melhorando”, tendo-se tornado hoje capaz até mesmo de criticar a desigualdade social¹². Em suma, Moreira Salles se vacinava, no estrangeiro, contra o preconceito de

¹² JMS tem pelo menos um filme nesse sentido, embora reduzindo a uma guerra particular entre traficantes e policiais o problema da violência social. Cf. *Notícias de uma guerra particular* (1999), de J. M. Salles e Kátia Lund.

classe às avessas cujo alvo é o menino rico, para saber “de verdade” (excetuado seu lugar no mapa daquela mesma fratura social) quanto valia seu filme.

A pergunta então é até que ponto podemos identificar o narrador-montador a um legatário da tradicional família brasileira, assistencialista no campo da cultura, esteticamente “sensível” e, nos últimos tempos, afeita a um certo progressismo. Quando o capital financeiro vai ao cinema vestido de quatrocentão para falar de um momento-chave de desobediência civil, mudança de costumes e desinstitucionalização, talvez seja bom desconfiar.

Neutralizar o passado?

Como pressupõe o próprio paralelo do argumento, a mistura das esferas coletiva e privada dá a tudo uma tonalidade subjetivista. Assim como à alegria se substitui o mergulho mortífero na estação Gaîté, também o dia seguinte das primaveras de 68 aconselha um singular caminho do meio.

Importa reter a afinidade eletiva entre fracasso político, nostalgia e suicídios. O destaque está na versão estudantil do problema do fechamento dos horizontes e do retorno do pai ao poder, ainda que cenas do mundo do trabalho façam parte do caldo. Como vimos, conquanto a viagem privada nada tivesse a ver com revolta (entrever em meio a lagos e belas paisagens a China de Mao evidentemente pouco modifica a disposição turístico-exótica da jovem senhora que, diante da exigência, pela aeromoça, de que cantassem o hino maoísta, puxa em seguida um coro do contra, entoando uma canção de ninar francesa), o percurso da mãe é apresentado como exemplo, generalizável, de uma armadilha histórico-existencial. Isto é, o que o narrador faz vai além de sugerir pontos de contato entre a vivência da turista e acontecimentos decisivos da história do período. Descontadas as marcas de classe em parte analisadas (ou quase) por ele mesmo, o vazio existencial irmanaria o “mito de 68” ao mito da intensidade, que teria levado a mãe, tão apática fora do filme chinês, a desistir de viver, assim como levou jovens a se matarem no pós-68. Significativamente, o problema não está na apatia burguesa, mas na intensidade, que deixa a alma vazia.

A articulação por um olhar a salvo dos conflitos ajuda a entender por que o filme mostra tão pouco o 1968 brasileiro (apenas em cenas do velório do estudante Edson Luís, morto pela polícia militar no Rio de Janeiro meses antes do AI-5): como nos conta a voz *over*, o maio francês apressou o retorno dos Moreira Salles, de Paris, ao Brasil. Temendo uma revolução social, *refugiaram-se no Brasil da ditadura civil-militar*, na hora do recrudescimento das torturas e da perseguição ao trabalho e à

cultura de esquerda. Para as elites, tratava-se do início do milagre econômico brasileiro. Seja como for, isto é, por um ângulo que se furta às particularidades reais, o retorno da mãe à rotina após a excêntrica viagem já anunciava uma vida mais cinzenta, traduzida no filme, também de uma perspectiva localizada socialmente, por uma vida sem novidades, no 68 brasileiro!

A precedência do hábito e o perigoso gosto pelo inesperado, que o turismo e a Revolução Cultural por ele filtrada suscitaram, deram numa enorme inaptidão para a vida, ou num déficit de ânimo, equiparável aos efeitos do espontaneísmo de Maio, a seu gosto irrefletido pela mudança, com um quê de irracionalismo (que é também um “it”, como diria minha avó).

Voltando ao ponto do início, a chave das equiparações, inacreditáveis se vistas a frio, é a *sobrecarga afetiva* que rege o filme. Por meio dela, o vazio cotidiano da senhora tem algo com o “vazio” da derrota, pois supostamente, ao serem interrompidas pela ordem, as insurreições não deixariam nenhum lastro concreto. Aqui chegamos à militância contemporânea do filme, que prega para a elite pensante das salas de cinema cult e salões de arte, se não estou enganada, o caminho em cima do muro. Pregará só para convertidos?

Uma das formas de neutralizar o passado, dirigindo-se ao público de arte, mas também aos jovens interessados em cinema contemporâneo (e, portanto, em conhecer os problemas do país e do mundo atual), é mensurá-lo com o metro da almejada felicidade. Foi alcançada? Poderia ser? (Falta perguntar: Por quem?) A ela – que não é uma só –, tomada como manifestação direta do desejo, corresponde uma versão de 68 filtrada pelo pós-modernismo e, antes, pelo pós-estruturalismo.

A tal felicidade e o sequestro do trabalho

O cartaz de *No intenso agora* reproduz em três fotos sequenciais, tal qual uma câmera lenta, um gesto gravado por imagens de arquivo, muito semelhante a outro, presente no filme coletivo organizado e montado por Chris Marker, *Puisqu'on vous dit que c'est possible (Porque é possível, 1973)*. (A contradição entre os títulos, diga-se de passagem, é sugestiva daquilo que estamos tentando apontar.) Ambas as sequências mostram um homem lançando algo contra o “inimigo” – um paralelepípedo. Contudo, enquanto o filme coletivo insere a imagem logo após o depoimento de um trabalhador mutilado pela polícia, falando sobre necessidade e sofrimento como partes da vivência de 68, o outro filme, de JMS, compara o movimento a um “gesto olímpico” (27:07-27:23) depois do qual “quase sempre [há] recuo” (27:30).

De fora do filme, sabe-se que foi sem dúvida um recuo histórico objetivo que tornou verossímil a transformação da segunda imagem num sucedâneo da primeira. Não por acaso, a busca de (outra) felicidade, pelos trabalhadores, não aparece senão de modo mais ou menos impalpável, pois (diz o filme) não há distância de classe capaz de ser vencida para entender o outro, assim como não havia como vencer a distância entre a Sorbonne e as fábricas. A *releitura* da ida de estudantes a uma greve da Renault (originalmente no filme *Le droit à la parole* [O direito à palavra, 1978]) é particularmente eloquente nesse quesito (52:40). Valendo-se de trechos de memórias do trotskista Alain Krivine, o narrador emenda comentários seus, lendo como decisivo o fato de as conversas entre estudantes e trabalhadores “não acontecerem na mesma altura”. (Deveriam os operários descer do topo da fábrica que ocupavam e deixar os megafones para, como imagina o diretor, conversar “de igual para igual e sem desconfiança”? Por que não acreditar na solidariedade gravada nas falas e expressões de ambos os lados?) Também a fala da operária Jocelyne, resistindo a entrar de volta na fábrica Wonder, em Saint-Ouen, tentando chamar os colegas à razão e sopesando a mínima concessão salarial, serve principalmente para mensurar a dissipação das energias quando vem o vazio, a “difícil transição para a normalidade”, e para mostrar mais uma vez a distância entre trabalhadores e estudantes (um estudante é calado por um sindicalista que o desqualifica como não operário, a câmera se demora pouco na cena, voltando à fala de Jocelyne: o bastante para o narrador concluir que “os estudantes se tornaram politicamente irrelevantes”). Não obstante, o narrador se coloca ao lado da operária quando ela “se sente traída”, dizendo *sobre* a cena que *tentam* convencê-la (trata-se, porém, de um sujeito determinado, a Confédération Générale du Travail [CGT]) de que em maio nunca estivera em jogo “outra forma de organizar a produção”. Qual a posição política da montagem? O que franqueia ao narrador a possibilidade de estar ao lado da operária *e simultaneamente* ao lado da CGT, que naquele momento silencia sobre as horríveis condições de trabalho às quais o estudante alude?

A certa altura, numa parte menos célebre de *A sociedade do espetáculo*, Guy Debord fala sobre a crise da representação num mundo que procura anular a luta de classes. Em sentido forte, escreve, trata-se de um verdadeiro sequestro da representação dos trabalhadores, tanto pelas instituições que deveriam abarcar a causa justa dos seus interesses, como pela instituição arte. Ao tirar da representação dos estudantes aquilo que 68 lhes trouxera, ao menos em parte – uma autopercepção que os liberava dos laços familiares estreitos, para, mirando o futuro,

se pensarem como “pré-trabalhadores” –, a domesticação das imagens pela voz narrativa de *No intenso agora* elege o tédio como resíduo das insurreições. A disparidade entre esse sentimento e o universo do trabalho fala por si só. A equiparação entre estudantes e trabalhadores, por sua vez, tem na mira deixar para trás os “erros da juventude”, laborando pela adequação à estrutura produtiva, ao custo de soterrar os sonhos.

Dando água para o moinho da versão dominante sobre 68¹³, não deixa de ser original a atribuição da responsabilidade pelo tédio burguês às agitações rebeldes. Nas disputas pelo sentido do 1968, como se sabe, venceu a versão pós-moderna, o mundo-linguagem, a liberdade de costumes sem alteração das estruturas de classe e a desinstitucionalização favorável à economia de mercado. Segundo essa versão, o eu, a história, o mundo real (que para os pós-modernos não existe) são discursos e, apenas como tais, podem ser transformados. A revisitação por JMS é oposta, dizem o assunto e a narração, entretanto simétrica na imobilidade à qual convida. A ideia de tédio pós-clímax, a ser evitado não com ação, mas com inação preventiva, dá brilho ao disparate. (Menos extravagante para os dias de hoje, o lado pós-moderno do filme é tributário do descolamento entre a matéria histórica e o estudo das imagens. Este em tese levaria em conta as condições sob as quais as fitas puderam ser produzidas.)

A importância da linguagem nas manifestações estudantis de 68 – “O pessoal é o político”, “Take my desires for reality, for I believe in the reality of my desires” – indica algo mais a observar. O desejo e a felicidade *pessoal* surgiam como categorias insurgentes, cuja localização social talvez não fosse tão claramente incompatível com as utopias do trabalho. O parentesco com o mercado¹⁴, o consumo e o culto de um novo tipo de individualismo logo viriam à tona, dando novo sentido às ambivalentes palavras de ordem citadas acima. De todo modo, lembra um crítico brasileiro, antes mesmo que a versão pós-moderna se sedimentasse, o Anti-Édipo, “manifesto do imediato pós-68”, entrava em cena em 1972, elegendo *a categoria do desejo* como ideia reguladora central ao agora onipresente paradigma da linguagem, convertendo “em celebração pop

¹³ *No intenso agora* compartilha da leitura vencedora, segundo a qual 68 foi obra dos estudantes, de uma *génération* contra as instituições e o poder estabelecido, sem projeto para o dia seguinte.

¹⁴ A crer numa passagem reveladora do ponto de vista do filme de JMS, o namoro teria sido simultâneo ao momento de explosão da ordem, o que não deixa de ser uma insinuação politicamente maldosa. Ver a análise do filme por Gabriel Zacarias, que também acerta em cheio ao apontar a perversão do que seria o “agora” potencialmente presente nas rebeliões (ZACARIAS, 2018).

a ruptura que não ocorreu” (ARANTES, 2019, tradução nossa). Em pouco tempo, o universo das escolhas privadas estaria ressignificado, alimentando o novo capital de dados e informações pessoais.

Orbitando nessa constelação do desejo e de sua temporalidade própria, aliás desde a (feliz) escolha do título, *No intenso agora* elege como categoria explicativa central para entender 1968 a busca da felicidade, curiosamente vista como perigo¹⁵. Não deixa de ser engraçada a pregação, contra 68, de uma vida equilibrada (morna?) *em tempos nos quais o suicídio já não decorre da luta, ou do seu day after, muito pelo contrário*. Não estaria o final de 68 associado à *conciliação* entre setores sociais antes em tensão, mais do que ao recuo gerado por sua intensidade?¹⁶

Nesse sentido, da conciliação política, o refluxo foi grande.

Voltando ao ponto central e separando um pouco o joio do trigo: se o pós-modernismo criou um *enquadramento* para a leitura dos acontecimentos de Maio de 68/Junho de 2013, que se somou, digamos, à vitória de Gaulle e do *status quo*, ao qual então se incorporavam mudanças restritas à esfera dos costumes (e logo bastante lucrativas), a autorreferencialidade de *No intenso agora* se traduz numa outra capitalização do “pessoal”, ao que tudo indica, com a finalidade de aplacar os ânimos. Evidentemente o que está em pauta não é só 68.

Decisivo entre todos, nessa direção, é o encontro entre a perspectiva do narrador e a do general De Gaulle. Acordar sem uma causa, eis o dilema do “dia seguinte”, porque a sociedade justa não veio. A formulação emerge ao passo que Moreira Salles se identifica ao mais simbólico oponente de 68. Trata-se da cena que nos traz o arquivo da transmissão televisiva de 31 de dezembro de 1968. De Gaulle fala do retorno à ordem, do abismo no qual a França se afundou e que não foi fácil sobrevoar. Diz o narrador do filme: “O trecho surpreendente foi o que [sic] falou do sofrimento da alma, da civilização mecânica”, e conclui, “Ao dizer isso descreveu o dilema dos que viveram a sequência [dos acontecimentos]” (NO INTENSO..., 2017). O analista silencia para que vejamos trechos de *Mourir à trente ans* (*Morrer aos trinta*

¹⁵ Para a contraposição, no próprio campo da linguagem, com o maio dos trabalhadores, revejam-se os cartazes de fábricas no filme *Puis qu'on vous dit que c'est possible* (5:19-5:47).

¹⁶ Até onde sei, a ampla crise econômica que marcou o fim dos anos 1960, entre 1972-1974, deu ensejo — muito mais do que à nostalgia ou ao suicídio — a providências políticas que extravasavam a “classe” dos estudantes, a saber, *contratos conciliadores entre governos, industriais, sindicatos e partidos comunistas*, refreando as potencialidades políticas disparadas pelos maíes de 1968. As cenas mostrando Georges Marchais (líder do PCF) e Georges Séguy (dirigente da CGT) entrando no palácio do Elysée para negociar com De Gaulle o fim da crise, não chegam a fazer contraponto ao seu argumento sobre o *day after* dos levantes. JMS refere-se apenas à “difícil transição para a normalidade” (NO INTENSO..., 2017, grifos nossos).

anos, 1982), de Romain Goupil, logo elucidados pelo comentário, na esteira do general: “A consciência de que o tempo passa é sempre dolorosa... Lidar com uma nostalgia assim tão precoce será o problema de toda uma geração” (NO INTENSO..., 2017).

Família compra tudo

Em escala global, o retrocesso na luta de classes, a partir dos anos 1970, impulsionou um movimento de desinstitucionalização das disputas políticas ao qual se seguiu o esfacelamento das esquerdas. Imediatamente após o 68 europeu, o neoliberalismo começava a se instaurar como um corpus de ideias e práticas sociais, políticas, econômicas, subjetivas, um programa que incluiu, entre outras coisas, novos padrões competitivos e um novo tipo de indivíduo autogerido, dispensando qualquer parâmetro, imaginário inclusive, de igualitarismo, numa direção em tudo contrária à mobilização coletiva. Liberdade e igualdade deixavam de existir mesmo nos moldes anteriores (derivados do liberalismo do XIX), a serviço de uma classe (PAULANI, 2005).

A relação entre a *derrota* dos maios de 68 e a instauração do neoliberalismo não aparece diretamente no filme, embora seja um pressuposto do seu ponto de vista. O rastro interno dessa vinculação, espero ter indicado, está nas manobras *da linguagem*, pregando a isenção do sujeito por meio da rarefação referencial, transformando a ação política em espetáculo lamentoso, além de dar uma contribuição sábia ao “fique-na-sua” contemporâneo. Ainda assim, chamar seu ponto de vista simplesmente de neoliberal seria esconder a componente conciliadora, substancial na estratégia compositiva. Como não custa lembrar, caminho do meio, conciliação e lágrimas podem não ser tão pacíficos quanto parecem. Num texto luminoso, escreve Walter Benjamin (1986, p. 188) que “o caráter destrutivo não vive do sentimento de que a vida vale ser vivida, mas de que o suicídio não vale a pena”.

Nas falas, na montagem, bem como no intuito iluminista anti-impulsivo e antibatalhador (seriam impulso e luta a mesma coisa?) presente na narração, e ainda, na generosidade de expor documentos inacessíveis aos outros, na análise socialmente responsável do recuo, na mixórdia desembaraçada, e por que não, na simpatia pelo discurso de Gaulle, delineia-se um *gestus*, no sentido brechtiano do termo, claro que, no caso, sem que a forma do filme produza seu próprio distanciamento. Ainda assim, tratando-se de um gesto no qual atitudes sociais estão fixadas, elas estão disponíveis ao espectador crítico. No famigerado Sr. Puntila, personagem da peça *O Sr. Puntila e seu criado Matti* cujos rompantes generosos se opõem sem perda à prática sóbria de homem rico, encontramos o

ponto alto da representação de um gesto social conciliador, com sua respectiva carga violenta, exposto pela forma artística. Seu conteúdo social sedimentado era outro. Diferentemente daquele originado do cruzamento entre narrador e imagens (e música) em *No intenso agora*, na peça escrita no exílio em 1946 (logo após os anos nos Estados Unidos) tal *gestus* respondia por um *nexo central* à sociedade norte-americana no ciclo inaugurado pelo New Deal. Arrisco dizer que o mercado do qual vivem atualmente os bancos é em tudo oposto aos requisitos práticos das conciliações em andamento à época de Roosevelt; basta pensar na política intervencionista, na diminuição da jornada de trabalho, na criação do seguro-desemprego e do seguro-aposentadoria. Daí a pergunta sobre o sentido da disposição conciliatória, ora afeita à poesia do tempo perdido, ora encantada com a clareza do general (assim como indignada com a ausência das exéquias do oficial de polícia, René Lacroix, nos filmes canônicos sobre 68¹⁷).

*A apropriação pelo establishment de formas originalmente de oposição à ordem, a cultura como coleção exibida pelo banqueiro, a correspondente estetização da política/despolitização da cultura levam a formular algo cujas raízes estão nos primórdios da cultura brasileira, mas que o sistema cultural brasileiro vem escancarando (no âmbito particular do cinema, desde a dita Retomada, coincidentemente financiada pelos anos FHC). Um crítico deu a tal fenômeno de expropriação, curadoria e vigilância o nome de cultura curada¹⁸. Tal sistema cultural inclui, entre outras providências, uma revisão da cultura brasileira contemporânea feita por curadores de institutos culturais ligados a bancos. Como tentei mostrar acima, o regime de incorporação de obras, montagem, produção e circulação de *No intenso agora* corresponde a um exercício de controle da produção cultural sobre um momento movimentado da história: uma espécie antibenjaminiana de “autor como produtor” (BENJAMIN, 2017).*

A democracia como ponto-morto da história

Fica a pergunta sobre o fundamento histórico atual dessa empreitada aparentemente extemporânea contra 68, ou nem tão fora de época, visto que

¹⁷ Como se sabe, o oficial Lacroix foi morto por um caminhão lançado contra a polícia, com uma pedra no acelerador, durante o confronto em Lyon conhecido por *La nuit lyonnaise des barricades*. O episódio é um dos marcos da mudança da opinião pública, a qual passou para o lado da ordem gaullista. Nas cenas escolhidas por JMS há um close mostrando flores que teriam sido enviadas ao velório pelos estudantes. Há diferentes versões da história, entre as quais a de que o comissário morreu de enfarte. Não havia provas de que os manifestantes tivessem lançado o caminhão.

¹⁸ O crítico José Antonio Pasta vem desenvolvendo o assunto em conferências e mesas de debate.

contrária a um mínimo múltiplo comum do desejo (“intenso”) de transformação social. Qual a lógica formal da farsa?

Em primeiro lugar, vale assinalar o óbvio: a militância antirrebelde de *No intenso agora* fala ao espectador de *hoje*, ou melhor, de 2017.

A ida do Itaú a 68 se situa no pós-2013 brasileiro, não obstante o projeto do filme ser anterior. Como se sabe, antes da direita ocupar as ruas e ganhar a disputa pelo sentido do movimento (cujo caráter era desde o início heterogêneo), houve uma série de protestos sem filiação partidária, pelo direito à cidade e à livre-circulação, simbolizada pela reivindicação da “tarifa zero” nos transportes públicos. No decurso dos protestos, o sentido inicial predominante no movimento rapidamente se inverteu, reafirmando a incompatibilidade entre capitalismo e direito à cidade. (Como não lembrar que uma parte significativa, por assim dizer, sólida do capital fictício do qual se alimenta o mercado financeiro – e com ele os grandes bancos – vem da especulação imobiliária, da gentrificação de bairros centrais ou de partes da cidade ocupadas por moradores de rua, do *apartheid* entre cidade e favelas, ou seja, dos antípodas da livre-circulação?)

Durante as manifestações ocorridas em 2013, vistas por alguns como congêneres do 68 francês (com pelo menos uma enorme diferença: sem a presença do trabalho nas ruas), alguma energia política de massa parecia ressuscitar. Coincidência ou não, e objetivamente um dado da forma, no filme de Moreira Salles a democracia saudável corresponde e deve corresponder a um ponto morto da luta de classes. Nas cenas finais, a alta voltagem dos cruzamentos entre voz, imagens, música, poema, busca eternizar esse ponto morto. Qual a sua atualidade?

A redemocratização brasileira não trouxe de volta a perspectiva de integração nacional, e os anos 1990, sem mais sombra de dúvida, puseram fim à perspectiva de incorporar as classes baixas a níveis de vida humanamente aceitáveis¹⁹. Nem por isso houve acirramento dos confrontos com a ordem. Tendo tal calmária unilateralmente sanguinária em vista, o discurso do narrador parece sem quê nem para quê. No entanto, ainda que fora de hora (porque sem base real ou assombrada pelo vulto da mobilização popular), a cantilena da conciliação histórica passou a ter um novo significado após 2013. Contrário à prática do pega pra capar, escancarada desde 2016, o filme de JMS se alinha à *paz social culturalmente regulada pelo grande dinheiro*, enunciada no momento de seu óbito.

¹⁹ Humanamente aceitáveis segundo aquela perspectiva anterior, nacional desenvolvimentista (relativa, aliás), hoje fora da pauta.

Ou seja, por diferentes razões que vão se somando, as fraquezas de *No intenso agora* dão prova da dificuldade de sustentar uma posição na qual a prática cultural dominante se quer oposta à brutalidade do dinheiro.

O diretor, porém, não admite haver correlação entre 2013 e o ponto de vista *do filme*, apesar de a Videofilmes (fundada pelos irmãos Salles cineastas) ter produzido e lançado, em parceria com o Estúdio Fluxo, uma série de depoimentos sobre 2013, apresentada como material complementar ao filme de JMS, *Ruas rebeldes – conversas inspiradas pelo documentário No intenso agora*²⁰. Explicando-se melhor em entrevistas na esteira do lançamento no Brasil, o mal-estar tem a ver com um desagrado pela mão dupla: “2013 não modificou o filme [o início dos trabalhos deu-se em 2012 e durou até 2017]. O filme modificou a minha maneira de ver 2013” (SALLES, 2017a). Sem deixar dúvidas sobre a localização do seu modo de encarar o assunto, diz:

Um amigo me contou que, depois de 68, mais pessoas deixaram de se tratar como “vous” (o tratamento formal na França) para “tu”, por exemplo. Eu não sei se algo semelhante não está em curso a respeito de 2013. Será que antes de 2013 membros da elite econômica ou todos os tesoureiros do antigo partido hegemônico teriam sido presos? Políticos da antiga oposição estariam na mira? (SALLES, 2017a)

Aos olhos de JMS, 2013 marcou o início de uma ética para valer na política brasileira, graças ao fim da tolerância com a corrupção (do PT, como supostamente estava claro). O mito da oposição estaria se desfazendo, assim como a política partidária se desfazia no 68. Em 2017, quando essas declarações foram emitidas (seis dias depois o ex-presidente Lula seria preso sem provas conclusivas e nenhuma ação conseguiria fazer frente ao arbítrio jurídico instaurado no país), poderiam ser confundidas, sem muito exagero, com as de um membro do Movimento Brasil Livre. O nexos, aparentemente ausente, entre as alterações do tratamento formal francês (*vous/tu*) e vida política brasileira diz muito sobre o enunciador. A desativação da consciência histórica, cansada da bandalheira geral, é uma divisa do filme. Em outra entrevista, a Paulo Henrique Silva, publicada na *Central de notícias*, em 15 de novembro de 2017, JMS esclarece o ponto:

²⁰ A série, com o fito declarado de conversar com pessoas que viveram tanto os anos 1960 quanto 2013, busca registrar “como entendem a transição das lutas utópicas para a realidade”, “e o que sobra disso tudo depois que a normalidade se refaz”. Os termos falam por si mesmos. Cf. <http://www.fluxo.net/ruas-rebeldes>. Acesso em: 21 fev. 2019. Entrou também para os “Extras” do DVD de *No intenso agora*.

Quando comecei, estava surgindo a Primavera Árabe (onda de protestos nos países árabes). E quando veio 2013, eu já estava na sala de edição, há um ano pensando nele [no filme]. [...] O fato é que a sensação descrita em 1968 [“uma supressão do espaço e do tempo, além da supressão do ego, devido à transformação do indivíduo numa multidão”] se repetiu em 2013. [...] Assim como em 2013, veio o tombo, com “a máquina do mundo se fechando”. (SALLES, 2017b)

O gesto social conciliador delineado ao longo do documentário de JMS é contrário à luta pela transformação do *status quo*. A disposição se reafirma na tonalidade lamentosa do filme, torcendo, com melancolia, pelo adiamento do fim (de 68? Da história?), *que todavia já aconteceu*, segundo seu ponto de vista. Assim indica a torcida do narrador – agora immanado, no puzzle pós-moderno, a um estudante de outro filme – para que numa famosa foto, na penúltima sequência de *No intenso agora*, Mao esteja escrevendo o poema, “eu amaldiçoou o rio do tempo”? Ou como indica a estapafúrdia sincronização da cena da *La sortie des ouvriers de l’usine Lumière* (*Saída dos operários da fábrica Lumière*, 1895) dos irmãos Lumière, a primeira imagem conhecida do trabalho capturada pelo cinema (!), ao fado: “Ai, minha vida a correr/ Sou nova para morrer/ E lá vai, rosas vermelhas...” (NO INTENSO..., 2017).

Em resumo, a hipótese interpretativa seria a seguinte:

Enquanto a montagem de colecionador da cultura fabrica o séquito das revoltas de 68, a voz do narrador chora a perda da felicidade da mãe na China de Mao Tsé-Tung, a juventude perdida na intensidade dos “agoras” produzidos pela luta política, sem deixar de acusar as injustiças sociais das quais sua fortuna depende. Assim fazendo, o *gesto social* do filme prega uma particular aliança de classes sustentada pelo campo cultural, ou uma conciliação *petit comité* cuja hora histórica terminou com a explosão de junho de 2013 e o subsequente crescimento e ascensão “democrática” do fascismo no país (isso tudo depois de já terminado, no momento do golpe civil-militar de 1964, com o fim do desenvolvimentismo democrático).

Com um olhar de arranha-céu nas duas pontas da Av. Paulista – onde numerosos protestos tiveram lugar naquele mês de junho de 2013 e onde estão localizados os dois grandes institutos culturais do banco Itaú –, JMS parece advertir: se toda mobilização por transformação social corre o risco do recuo, se toda intensidade de uma causa política justa flerta com o vazio da derrota, o mais sensato seria abaixarmos a cabeça e tocar a vidinha – como, aliás, temos feito –, confiantes no capitalismo barbudo dessa bem-educada elite financeira, morto em 2016. (Do qual, com as eleições de 2018, é provável que comecemos a sentir falta.)

Referências

ARANTES, P. E. “L’autre sens. Une théorie critique à la périphérie du capitalisme”. [Entrevista cedida a] Fred Lyra. *Variations*, Paris, v. 22, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/30vkLqR>. Acesso em: 4 fev. 2019.

BENJAMIN, W. “O caráter destrutivo”. In: BENJAMIN, W. *Documentos de cultura documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1986. p. 187-188.

BENJAMIN, W. “O autor como produtor”. In: BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. São Paulo: Autêntica, 2017. p. 79-105.

BLOOMBERG. “Bloomberg billionaires index”. *Bloomberg*, New York, 14 mar. 2014.

CANDIDO, A. “Perversão da Aufklärung”. In: DANTAS, V. (org.). *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2002. p. 320-327.

JAMESON, F. “Pleasure: a political issue”. In: JAMESON, F. *Formations of pleasure*. London: Routledge; Boston: Kegan Paul, 1983. p. 1-14.

LAVAL, C.; DARDOT, P. *La nouvelle raison du monde: essai sur la société néolibérale*. Paris: La Découverte, 2009.

PAULANI, L. “Individualismo, neoliberalismo e pós-modernismo”. In: PAULANI, L. *Modernidade e discurso econômico*. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 115-140.

SALLES, J. M. “O apego ao movimento de 1968 é desmesurado e conservador”. [Entrevista cedida a] Flávia Marreiro. *El País*, Madrid, 1 abr. 2017a. Disponível em: <https://bit.ly/2LX05Ev>. Acesso em: 4 fev. 2019.

SALLES, J. M. “Entrevista”. [Entrevista cedida a] Paulo Henrique Silva. *Central de notícias*, [S. l.], 15 nov. 2017b.

ZACARIAS, G. F. “No intenso outrora”. *Le Monde Diplomatique – Brasil*, São Paulo, 13 mar. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2XHluDF>. Acesso em: 27 fev. 2019.

Referências audiovisuais

À BIENTÔT, j’espère (*Até logo, eu espero*). Chris Marker e Mario Marret, França, 1967.

GRANDS soirs et petits matins (*Noites longas e manhãs breves*). William Klein, França, 1978.

LA CHARNIÈRE (*A dobradiça*). Groupe Medvedkine, França, 1968.

LE CINÉMA de Mai 1968 (*O cinema de maio de 68*). Filmes coletivos, França, 2008.

NO INTENSO agora. João Moreira Salles, Brasil, 2017.

NOTÍCIAS de uma guerra particular. João Moreira Salles e Kátia Lund, Brasil, 1999.

NOUVELLE société I, II, III (*Sociedade nova I, II, III*). Groupe Medvedkine, França, 1968.

QUANTO vale ou é por quilo? Sérgio Bianchi, Brasil, 2005.

PUIS qu'on vous dit que c'est possible (*Porque é possível*). Groupe Medvedkine, França, 1973.

submetido em: 27 mar. 2019 | aprovado em: 4 jul. 2019