

**Viso · Cadernos de estética aplicada**

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 23, jul-dez/2018

<http://www.revistaviso.com.br/>

OSI.VI.

***No intenso agora: entre o passado e o futuro***

Luiz Camillo Osório

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Rio de Janeiro, Brasil

## RESUMO

*No intenso agora: entre o passado e o futuro*

O artigo procura discutir através do filme *No intenso agora* de João Moreira Salles a potência e o luto de maio de 68. Misturando voz pessoal e análise política, imagens históricas documentais e um filme caseiro da mãe em viagem à China, o cineasta brasileiro investiga o que sobra como herança uma vez passada a intensidade dos momentos / eventos decisivos.

**Palavras-chave:** João Moreira Salles – cinema – política – maio de 68 – montagem – Hannah

## ABSTRACT

*In the Intense Now: between Past and Future*

The article discusses through the film *In the intense now*, directed by João Moreira Salles, both the potentiality and the mourning of May 68. Mixing personal voice and political analysis, historical images with a family film done by his mother in a trip to China, the Brazilian director explores what remains as heritage from moments / events lived with unequal intensity.

**Keywords:** João Moreira Salles – cinema – politics – may 1968 – montage – Hannah Arendt

CAMILLO OSORIO, L. “*No intenso agora: entre o passado e o futuro*”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. XII, n. 23 (jul-dez/2018), pp. 323-333.

DOI: [10.22409/1981-4062/v23i/271](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v23i/271)

Aprovado: 27.09.2018. Publicado: 27.12.2018.

© 2018 Luiz Camillo Osorio. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 27.09.2018. Published: 27.12.2018.

© 2018 Luiz Camillo Osorio. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

É que o trabalho de arte, de agora em diante, consistia em interrogar singularidades mais que individualidades (a figura clássica do herói, por exemplo); depois, em pôr essas singularidades em conflito com muitas outras, enfim, criar pela montagem todo um mundo de *heterogeneidades* agrupadas, mas confrontadas, co-presentes, mas diferentes.  
 – G. Didi-Huberman

## Introdução

Como escrever sobre um filme (ou uma obra de arte) que te impressiona? Como deixar que a experiência amadureça em uma escrita? Há um momento para esta escrita se desenvolver? Qual o tempo necessário da crítica e do pensamento? Em que medida essa escrita faz justiça à experiência? Estas perguntas, por mais pertinentes que sejam, parecem-me mal colocadas. Não há como descobrir quando escrever, nem tampouco se há alguma fidelidade, na escrita, ao que o se sentiu ou sente – há sim uma convocação que vai se desdobrando em uma prática que pode ser mais ou menos especializada e que vai produzindo suas próprias sensações. Ir às palavras te leva todo para fora, para o exercício de uma escrita que quer dar sobrevivência a uma experiência estética – entendendo por isto um sentir heterogêneo que te reposiciona diante do mundo. Escrever sobre cinema é para mim um desafio.

## Primeiro momento

Logo depois de assistir a *No intenso agora* de João Moreira Salles, na pré-estréia aqui no Rio de Janeiro, saí do cinema e escrevi esse breve email ao cineasta. “Adorei o filme e saí tocado. Apesar de não ter vivido aquele momento é como se, curiosamente, sofresse de uma nostalgia que não me diz respeito de fato, mas de espírito. Talvez isso seja parte da herança imaterial de 68 – somos todos afetados pelo que se passou, por aquele desejo intenso, e tão mais intenso quanto ingênuo, de mudar o mundo. Lembrei várias vezes, na parte final do filme, do que a Hannah Arendt falava em relação ao bode vivido pelos resistentes franceses depois da guerra. Citando René Char, ela apontava para o medo vivido por eles em relação ao retorno à vida cotidiana – ‘se sobreviver, sei que terei que romper com o aroma desses anos essenciais, de rejeitar silenciosamente (não reprimir) meu tesouro’.<sup>1</sup> E ela se pergunta em seguida: que tesouro era esse? Resposta: terem encontrado a si mesmos e terem sido visitados por uma visão da liberdade. A pergunta do seu filme é sobre como partilhar o tesouro sabendo-se que o seu valor não se materializa ou institucionaliza, mas deve ser transformado, transubstanciado, em outras visões.

Há cenas antológicas no filme. Aquela menina gentil e cheia de si ao telefone é a própria visão do paraíso. A foto do Sartre com a mão no ouvido é única, assim como o garoto sonhando (dormindo não) ao seu lado. As passagens entre Paris e China são muito bem temperadas – e acho o atravessamento do afeto pessoal com o afeto político uma marca

*No intenso agora*: entre o passado e o futuro · Luiz Camillo Osório

determinante deste filme. Mais ainda, diria que é o que mostra ser um filme afetado pelo tesouro próprio de 68 – em que a imaginação coletiva e a individual estavam fundidas. Duas coisas que me impressionaram no filme: o Cohn-Bendit e a manifestação pró De Gaulle que eu simplesmente ignorava! A ida do Cohn-Bendit a Berlim bancado pela Paris-Match é sintomática dos riscos de captura daquele tesouro (sem juízo moral). Faltou o Godard e o Gorin terem feito algo parecido, ali no calor da hora, com a *Letter to Jane*<sup>2</sup> realizado alguns anos depois quando a Jane Fonda foi ao Vietnam e saiu na L'Express. Interessante pensar que o Godard – ‘aquele babaca amigo dos maoistas’ – fazia em maio de 68 o One + One e trazia os pantera-negras para a cena política europeia. Uma antevisão do que você aponta no filme?

Um comentário crítico, achei que a parte de Praga ficou longa e acaba diluindo um pouco a tensão, que estava em alta! – apesar do Jan Palach ter sido uma espécie de sacrifício final daquela primavera e figura fundamental para pensar a herança sem testamento de 68!”

## Segundo momento

Revi o filme quatro vezes. A cada vez sobrepuseram-se novas emoções e algumas inquietações. Fui sentindo com mais força uma melancolia que se desprende como um perfume suave exalado pelas imagens e pelas palavras. Mais pelas palavras, ou melhor, pelo ritmo da voz, do que pelas imagens. Como desdobrar as intensidades dos agora revolucionários, como instituir a espontaneidade? Mas caberia antes perguntar: Como descrever o que aconteceu em Maio de 68 em Paris? Estaria aquela insurgência em busca de tomar o poder? Onde estava localizado o poder contra o qual aqueles jovens se insurgiam? Como fazer desta incapacidade de derrubar o sistema não uma derrota ou fraqueza, mas o sinal de que as formas de resistência e invenção são mais restritas e capilares e menos totalizantes? Inaugurava-se, assim percebo aquele momento, uma nova consciência sobre uma necessidade de resistir de dentro que almeja, com a intensidade que lhe é própria, multiplicar as formas de vida no presente sem modelos alternativos de futuro.

Independentemente da rápida diluição da insurgência a partir de junho, vejo na fala de De Gaulle no pronunciamento da virada de ano de 1968 para 1969 – diagnosticando a ausência de sentido para se acordar todas as manhãs como um mal-estar generalizado – uma sinalização de que o recado das ruas se disseminara capilarmente e segue ecoando. Depois de tanta colonização do futuro, como diria Octavio Paz, o presente se impõe como desespero e desafio, as brechas devem ser abertas nele e em nome dele, por mais limitadas que sejam, por mais que o fim do mundo seja mais vislumbrável do que o fim do capitalismo. Viver o presente assumindo suas brechas e contradições implica menos necessidade histórica e mais brechas para respirarmos.

A dificuldade de lidar com a intensidade vivida nas ruas no imediato pós 68 talvez seja a dificuldade de lidar com o presente que é ao mesmo tempo aberto e desértico. O desespero é o desdobramento do vazio que sobra quando não se sabe o que fazer. Este o aprendizado necessário – viver com o vazio e as brechas mínimas de oxigenação frente ao domínio das formas de vida hegemônicas, fazendo do vazio, abertura. O retrocesso do espaço público, o desencanto niilista, o enfraquecimento da liberdade diante da insegurança social e espiritual, tudo isso aparece hoje como mais um afastamento das lutas de 68, mas acima de tudo, como uma evidência de que a política perdeu sua dignidade como espaço onde se negociam os horizontes do possível. Neste aspecto, Deleuze tem razão ao dizer que “Maio de 68 não foi a consequência de uma crise, nem a reação a uma crise. Foi o contrário. É a crise atual, são os impasses da crise atual na França que decorrem da incapacidade da sociedade francesa para assimilar Maio de 68”.<sup>3</sup>

Voltemos ao filme. A voz do diretor, desafetada e contida, flui com muita delicadeza. É como se pela voz, a intensidade daquelas imagens fosse rebaixada pela distância que separa o narrador delas e pelo esforço de não se deixar contaminar pelo excesso. Não se trata, pelo menos não foi assim que percebi a narração sem variação expressiva, de procurar uma distância analítica para o narrador, buscando qualquer tipo de neutralidade objetiva. Vejo uma percepção de que qualquer discussão sobre o espólio daqueles acontecimentos passaria por não interferir na intensidade das imagens – afinal as imagens já tinham intensidade suficiente. Além disso, trazer imagens e palavras que mostrem a complexidade de todo presente histórico. As imagens têm uma pulsação e uma velocidade de encadeamento que a palavra recusa na sua fluência cadenciada. Essa tensão cria um descompasso entre presente e passado – como se a intensa paleta emocional do passado (pelas imagens) ficasse monocromática no presente (pela narração).

Uma das primeiras falas do documentário descrevendo o filme feito pela mãe do diretor em sua viagem à China aponta para algo interessante – “ela tinha ido ver uma coisa e acabou por ver outra – não o passado, mas a história em ação”. É o jogo entre passado e história em ação que nos é de alguma maneira apresentado ao longo de todo o filme – em que medida o passado age no presente, em que medida ele é nosso contemporâneo? a voz fala do passado, as imagens mostram a história em ação; a voz é metódica, as imagens erráticas. Lembro aqui de uma passagem do historiador dos conceitos Reinhart Koselleck, que diz o seguinte:

Os acontecimentos históricos não são possíveis sem atos de linguagem, e as experiências que adquirimos a partir deles não podem ser transmitidas sem uma linguagem. [...] Linguagem e história permanecem dependentes uma da outra, mas nunca chegam a coincidir inteiramente. Sempre existe uma dupla diferença: a diferença entre uma história em curso e sua possível tradução linguística, e a diferença entre uma história que já passou e sua reprodução por meio da linguagem. Determinar estas

diferenças é também uma produção linguística, que é parte integrante da atividade do historiador.<sup>4</sup>

Se entendo bem o que está sendo dito, não há como separar fatos de interpretações, entretanto, não podemos reduzir os fatos às interpretações, devemos nos comprometer com a forma do relato interpretativo, ou seja, o modo como narramos interfere nos fatos narrados, no que eles são, sendo que os fatos estão sempre se desdobrando no tempo.

Um filme do artista albanês Anri Sala – *Entrevista: Finding the Words*, 1998 – me vem à memória quando penso nesse jogo de presente e passado, o que foi e o que continua sendo, vida e morte. Vasculhando os baús da família ele achou um filme da mãe da década de 1970 em que ela, à época uma militante do partido comunista albanês, falava em um congresso do partido. Um detalhe se perdeu – o som e o que ela dizia não sobrou naquele rolo do baú, apenas as imagens. Depois de enorme busca atrás daquele áudio, só restou uma alternativa: leitura labial feita por especialistas. Assim foi feito e o filme termina com a cena dele mostrando para a mãe o conteúdo de sua fala e a descrença dela diante de tantas palavras reduzidas ao programa ideológico albanês e sem qualquer ressonância no presente – o passado estava emudecido e a descrença de como ter sido capaz de tanta idiotia se misturava à vergonha e ao esforço de justificar o passado diante das evidências. Algo desta desconexão, só que com valores invertidos, parece ligar o nosso olhar àquelas imagens. Somos descrentes de termos sido capazes de tamanha ousadia revolucionária – o impossível daquele momento das ruas de 68 ressoa no impossível daquela fala da militante domesticada pelo partido – só que Maio de 68 é o impossível do desejo feito gesto, já a fala doutrinária é o impossível do discurso sem voz, do espírito sem corpo e sem desejo.

Interessante também comparar o resgate da mãe nos dois filmes e como ambos dão voz às imagens. No caso do Anri Sala, o descolamento entre passado e presente é feito para favorecer o presente; no caso do João Moreira Salles, é feito para salvar o passado, resgatar uma intensidade impossível de se manter. Ambos misturam o afeto mais íntimo ao relato analítico mais impessoal, deslocando o arquivo familiar para o enfrentamento de uma história coletiva. Neste aspecto, fica evidenciado o quanto a subjetividade do narrador se compromete e se envolve com a objetividade da narração, combinando aqui imagem e palavra. Comprometer a história íntima da mãe com a história política do século XX não quer reduzir a objetividade do relato, mas explicitar o quanto a linha que separa quem vê do que é visto é posta em risco em nome da intensificação de sentimentos que multiplicam as formas de compreensão dos fatos. Algo desta ordem, em que o íntimo e o público se misturam, se desdobra na problematização da linha que separa o documental e o ficcional. Como declarou Godard a este respeito, “hoje, em vídeo, vejo mais documentos históricos do que filmes. Mas é a mesma coisa, não os distingo. Deste ponto de vista, um excerto do processo de Nuremberg e um plano de Hitchcock contam ambos aquilo que fomos, ambos são cinema”.<sup>5</sup>

Se há algo a ser discutido neste filme tão tocante é o intercâmbio das emoções relacionadas à política e à nossa vida particular. Esta troca é a força do filme e seu calcanhar de Aquiles. Não teria a história da mãe contaminado em demasia sua leitura dos desdobramentos de maio de 68? Nesse aspecto acho interessante trazer para a discussão a diferença entre dois tipos de felicidade – a privada e a pública e quiçá pensar os diferentes modos de fazermos a passagem entre suas intensidades. Para Hannah Arendt, esta diferença diria respeito à relação entre o segundo tipo de felicidade, a pública, e o fenômeno da ação, que sempre se realiza junto aos outros com quem partilhamos uma situação imprevisível e determinante. Esta questão, de uma felicidade condicionada à vida em comum, à efervescência das ruas, arriscaria dizer, nos obriga a fazer lutos diferentes relacionados à superação da intensidade dos afetos de alegria que se instauram intempestivamente e cuja ultrapassagem, a necessidade de voltar à normalidade, causa tanto desespero. Fazer o luto do fim de um momento político de alta voltagem emocional, em que o engajamento na luta e nas relações inesperadas com aqueles que compartilham conosco aquele momento e nos fazem resignificar quem somos e o que podemos esperar do mundo, implica percebermos que a própria normalidade se deslocou, incorporando possibilidades anteriormente inimagináveis.

Além disso, há uma justaposição entre a felicidade da mãe na China e dos jovens nas ruas que acaba por equacionar os infortúnios decorrentes de como lidar com aquela herança e como sair da intensidade para a normalidade. Neste aspecto é que me parece difícil juntar estes dois lutos, porque reduziria a felicidade das ruas àquela dos indivíduos. Mesmo não sabendo exatamente como pensar esta diferença, creio que passa também pelo modo como enxergamos as formas de avaliar o que fica daquelas intensidades. Talvez a crise democrática do presente, em que se menospreza a liberdade diante dos imperativos da segurança, seja de fato a falência daquelas lutas de maio e seu ocaso absoluto. Talvez não. Em que medida a latência de uma intensidade política se mantém vigente como herança histórica e que de uma hora para outra é atualizada inesperadamente. Quiçá a intensidade destes momentos de felicidade pública se inscreva no tecido imaginário comum, diferentemente da felicidade individual, abrindo um campo de possibilidades cuja efetividade está sempre disponível para a apropriação de novos atores diante dos desafios de cada presente. Há uma exemplaridade neste agir espontâneo cuja temporalidade se expande além da memória de cada indivíduo.

Outro ponto a ser discutido é a maneira como as rupturas desencadeadas pela intensidade da ação política se inscrevem em novas institucionalidades. Obviamente, qualquer transformação institucional vem junto com uma captura institucional. Essa dialética não se resolve, mantém-se como conflito irresolvido. Entretanto, mesmo o movimento de maio de 68 tendo sido derrotado em sua pretensão “revolucionária”, abriu brechas institucionais indiscutíveis, arejando e transformando a universidade, os programas político-partidários, o papel do corpo na política, a inserção de lutas minoritárias e de uma agenda pós-colonial etc.



Um espaço no qual estas lutas foram sendo introduzidas, produzindo importantes deslocamentos institucionais, foi no interior dos museus. Se pensarmos que Marcel Duchamp morreu em 1968 sem ter uma única obra em coleção museológica francesa, vemos o quanto os museus mudaram de lá para cá. Seria essa uma evidência de que a vanguarda foi domesticada, de que a ruptura se tornou cânone? Em que medida, entretanto, esta incorporação não altera de alguma forma o próprio modo de funcionamento das instituições museológicas e seu papel pedagógico? O que esperar da arte e o que ela pode efetivamente transformar seja fora ou mesmo dentro das instituições? Como articular a dimensão política da arte à sua capacidade de criar modos heterogêneos de sentido? Como fazer desta heterogeneidade algo que se dissemina e se deixa traduzir em formas compartilhadas de sentir e pensar? Esta transformação, longe de significar um vale-tudo na arte, é sinal de que o processo de ajuizamento não se dá escorado nos modos como a tradição compreendeu o que poderia ser o fazer artístico e as obras de arte. Este ajuizamento sem amarras nos critérios da tradição é algo que cabe ao lidarmos com o tesouro comum de maio de 68 e com o que nele é felicidade pública potencial.

Retomo aqui uma parte do filme que me parece favorecer a melancolia que faz de 68 um fato do passado e não como alargamento da imaginação política que a torna história em ação. Trata-se da passagem no final do filme que achata o lirismo escrito nos muros de Paris a mero *brainstorm* de publicitários. “Debaixo dos paralelepípedos, a praia” é tão mais potente quanto mais publicitária ela for, ou seja, quanto mais ela for capaz de se tornar palavra e sentimento comuns. Seriam estas facetas, do lirismo e da publicidade, irreconciliáveis? Tudo bem, entendo que a premissa do filme não seja a de reduzir uma coisa à outra, mas a de mostrar que nem tudo são flores no que diz respeito à realidade vivida nas ruas e na própria memória de maio – constantemente idealizada e reduzida em suas contradições e ambiguidades. Entretanto, ao mostrar a ambiguidade implícita no fato de o criador desta frase ser um publicitário profissional, a narração do filme logo acrescenta, “nem tudo é o que parece”. Esta frase indica uma vontade de ir além das aparências, desmascarar o que se assume como gesto lírico, retirando a potência vital do slogan, tornando-o mero achado de publicitários espertos. Há muito de publicitário na imediatez visual de Warhol, na obra de Barbara Kruger, em coletivos artistas que ajudaram a tornar o mundo da arte mais poroso aos conflitos políticos da sociedade contemporânea. Lembro aqui um momento em que publicidade e arte irmanaram-se, no enfrentamento da epidemia da AIDS nos anos 1980. Para Avram Finkelstein, um dos artistas atuantes àquela altura, os posters ou poemas visuais criados naquele contexto “deveriam dar a impressão de ubiquidade e criar suas próprias leituras. Eles deveriam produzir sua própria razão de ser, eles tinham que ser publicitários”. Este destemor em serem publicitários, a necessidade de reverberar e mobilizar, com um endereçamento aberto e insinuante, é o que há de mais poderoso em 68.

A impressão explicitada no primeiro movimento deste texto – marcado pela reação inicial ao filme de João Moreira Salles – de que a parte de Praga teria uma duração mais longa

do que o necessário e que esfriara o andamento do filme, foi se alterando ao longo das vezes em que revia o filme (5 ao todo). Mais ainda depois da conversa com o diretor ao longo do debate realizado após sessão realizada no encontro do GT de Estética no próprio IMS no dia 22 de maio de 2018. Primeiramente, a compreensão de que a longa acomodação da sociedade Tcheca diante da invasão soviética e o suicídio de Jan Pallach, sentido pela sociedade como dor coletiva, foi produzindo um luto que impediu a transformação da intensidade em nostalgia. Em segundo lugar, foi ali que se fechou o horizonte de uma experimentação alternativa diante dos dois modelos sentidos em maio como esgotados – o capitalismo americano e o comunismo burocrático soviético. Reprimida com tanques aquela experimentação, fechava-se ainda mais a possibilidade de imaginar outros mundos menos opressivos – do ponto de vista das desigualdades globais e das liberdades individuais. A primavera de Praga era mais do que a volta sofrida às fábricas em Paris, depois de acordos sindicais ao mesmo tempo relevantes e sórdidos. Era o fim de um capítulo importante na tentativa de renovar o espírito da revolução comunista de 1917, potencializada pela complacência de Fidel que defendeu politicamente a invasão em sintonia com a lógica implacável da guerra fria. O movimento unidimensional da necessidade histórica impedia qualquer deslocamento para fora da polarização entre americanos e soviéticos, capitalismo desregulado e comunismo de Estado.

Entretanto, o filme não termina com a sequência de suicídios, com a desertificação das subjetividades políticas. Acaba com o sorriso congelado da jovem na Sorbonne e a abertura das portas das fábricas que deu início à própria história do cinema, na cena filmada pelos irmãos Lumière. Algo da abertura histórica de 68 também fica na força do feminino presente no filme: o sorriso da estudante, Joceline (a operária desesperada com a capitulação dos sindicatos), Alice Maria cantando o fado final e, obviamente, a mãe do artista.

Eu penso que o que de melhor foi produzido em arte e filosofia nos últimos 50 anos deveu-se ao impacto de 68. Mesmo as mudanças institucionais, mesmo sabendo o quanto elas são artificiais e espetaculares, abriram possibilidades marginais de lidarmos com formas menos hegemônicas e mais plurais de sentido. Mesmo a política, mergulhada como estamos na maior crise sistêmica do pós-guerra, onde o horizonte parece se estreitar e mais muros são erigidos, busca aí mesmo no interior da crise radical inventar formas democráticas menos fundadas na representação e mais abertas à participação e ao engajamento não ideológico.

Na primeira parte de *No intenso agora* há uma ênfase na força da espontaneidade que vai aos poucos cedendo espaço ao recuo diante da força de reação do sistema. Não à toa a primeira parte culmina com a entrada na fábrica e a segunda com a saída dela. Se, por um lado, a espontaneidade do agir implica uma ação sem fins determinados, por outro, retirá-la deste ambiente atravessado pelas necessidades básicas da reprodução seria esperar dela um descolamento da vida um tanto regressivo. O imprevisível da ação acaba sempre sendo avaliado

pela sua capacidade de responder ao imperativo social. Este o grande dilema da ideia moderna de revolução e que reverbera na relação entre intensidade e acomodação. Como pensar as rupturas fora da lógica revolucionária? Como pensar o novo sem rupturas? Sendo a política o lugar do exercício da liberdade e das tomadas de decisões públicas, é o lugar do dissenso e, também, da negociação que afere resultados. Como combiná-los? Devemos articulá-los ou mantê-los dissociados? Seria *No intenso agora* um filme marcado pela melancolia ou seria ele a própria possibilidade de começarmos a fazer os lutos dos programas e modelos políticos do século XX? Sem esse luto não se instauram novas lutas. Independentemente disso tudo, temos que seguir acreditando na principal lição deste filme: “do choque do encontro inesperado sucede a inefável emoção da forma inusitada”.

---

\* **Luiz Camillo Osório é professor do Departamento de Filosofia da PUC-RIO.**

<sup>1</sup> ARENDT, H. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa, São Paulo: Editora Perspectiva, 2007, p. 29.

<sup>2</sup> Filme-ensaio de Jean-Luc Godard e Jean Pierre Gorin de 1972 feito a partir das fotografias publicadas na revista francesa L'Express. Neste ensaio eles usam apenas as imagens fotográficas e texto explicitando uma crítica semiótica ferina dos usos e apropriações das boas intenções da artista ao visitar o Vietnã durante a guerra. Importante dizer que *Letter to Jane* foi realizado logo após a dupla ter feito com a atriz um dos seus filmes políticos no contexto do coletivo Dziga Vertov – *Tout va bien*.

<sup>3</sup> DELEUZE, G.; GUATTARI, F. “Maio de 68 não ocorreu”. In: BARBOSA, M. T.; ONETO, P. D. (org.) *Revista Trágica*, v.8, n. 1 (2015): “: Deleuze, a clínica e a política” p. 120.

<sup>4</sup> KOSSELECK, R. *Futuro passado*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto e PUC-Rio, 2006, p. 267.

<sup>5</sup> GODARD, J-L. “Le cinema a été l'art des âmes qui ont vécu intimement dans l'Histoire”. In: DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012, p. 178.