

**Doc On-line** [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt)  
Revista Digital de Cinema Documentário  
Revista Digital de Cine Documental  
Digital Magazine on Documentary Cinema  
Révue Électronique de Cinéma Documentaire

Histórias do Documentário  
Historias del Documental  
Documentary Histories  
Histoires du Documentaire

01 (12. 2006)



*Douro, Faina Fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira

**Editores**

Marcus Freire (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)  
Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior, Portugal)

**CONSELHO EDITORIAL:**

**Anabela Gradim** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Annie Comolli** (École Pratique des Hautes Études, França)  
**António Fidalgo** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Bienvenido León Anguiano** (Universidad de Navarra, Espanha)  
**Carlos Fontes** (Worcester State College, EUA)  
**Catherine Benamou** (University of Michigan, EUA)  
**Claudine de France** (Centre National de la Recherche Scientifique-CNRS, França)  
**Frederico Lopes** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Gordon D. Henry** (Michigan State University, EUA)  
**Henri Arraes Gervaiseau** (Universidade de São Paulo, Brasil)  
**José da Silva Ribeiro** (Universidade Aberta, Portugal)  
**João Luiz Vieira** (Universidade Federal Fluminense, Brasil)  
**João Mário Grilo** (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)  
**Julio Montero** (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)  
**Luiz Antonio Coelho** (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)  
**Margarita Ledo Andión** (Universidad de Santiago de Compostela, Espanha)  
**Michel Marie** (Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, França)  
**Miguel Serpa Pereira** (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)  
**Patrick Russell LeBeau** (Michigan State University, EUA)  
**Paula Mota Santos** (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)  
**Paulo Serra** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Philippe Lourdou** (Université Paris X - Nanterre, França)  
**Robert Stam** (New York University, EUA)  
**Rosana de Lima Soares** (Universidade de São Paulo, Brasil)  
**Tito Cardoso e Cunha** (Universidade da Beira Interior, Portugal)

**COLABORADORES:** **Ana Belén Cao Miguez** e **Álvaro Matud Juristo** (Tradução para castelhano) - **Florian Schwalbach** (Entrevista) - **Paula Mesquita** (Tradução para inglês) - **Philippe Lourdou** (Tradução para francês).

**AGRADECIMENTOS:** Prof. Doutor António Tomé (UBI).

© Doc On-line [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt)

Revista Digital de Cinema Documentário | Revista Digital de Cine Documental | Digital Magazine on Documentary Cinema | Revue Électronique de Cinéma Documentaire

Universidade da Beira Interior, Universidade Estadual de Campinas

Dez. 2006 ISSN: 1646-477X

Periodicidade semestral > Periodicidad semestral > Semestral periodicity > Périodicité semestrielle

Contacto dos Editores: [marciusfreire@terra.com.br](mailto:marciusfreire@terra.com.br), [manuela.penafria@gmail.com](mailto:manuela.penafria@gmail.com)

# Índice

<b>EDITORIAL</b>	
<b>Editorial   Editor's note   Éditorial</b>	<b>1</b>
<b>Histórias do documentário</b>	
<i>por</i> Marcius Freire, Manuela Penafria	2
<b>ARTIGOS</b>	
<b>Artículos   Articles   Articles</b>	<b>5</b>
<b>Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo</b>	
<i>por</i> Valeria Valenzuela	6
<b>El re-nacimiento del documental dramático en España: <i>Asaltar los Cielos</i></b>	
<i>por</i> María Ulled Farkas	23
<b><i>Cabra Marcado para Morrer</i> - cinema contando História por meio de histórias (e memórias)</b>	
<i>por</i> Verônica Ferreira Dias	62
<b>Panorama do documentário no Brasil</b>	
<i>por</i> Gustavo Soranz Gonçalves	79
<b>Reflexiones para una historia del documental en Argentina</b>	
<i>por</i> Carmen Guarini	92
<b>Documentarismo Português na Televisão: O discurso nos documentários com expressão no programa <i>Docs</i> da RTP2</b>	
<i>por</i> Cláudia Silvestre	99
<b>O que diz a "Voz de Deus"? - Especificidades do documentário religioso</b>	
<i>por</i> Luiz Vadico	115
<b>A atualidade da imagem e a imagem da atualidade</b>	
<i>por</i> Henri Arraes Gervaiseau	139

**DISSERTAÇÕES E TESES****Tesis | Theses | Thèses****165**

<b>Para dentro e para fora da imagem: a presença do poético no cinema documental</b> <i>por Ana Flávia Merino Lesnovski</i>	<b>166</b>
<b>Deus está no particular. Representações da experiência religiosa em dois documentários brasileiros contemporâneos</b> <i>por Cláudia Cardoso Mesquita</i>	<b>168</b>
<b>Traficantes, justiceiros e rappers. A invasão dos setores da margem na produção nacional de documentários</b> <i>por Gustavo Souza da Silva</i>	<b>170</b>
<b>El documental histórico en España: el ejemplo de <i>Asaltar los Cielos</i></b> <i>por María Ulled Farkas</i>	<b>171</b>
<b>Influências do cinema direto nos documentários de João Moreira Salles: Uma análise do filme <i>Nelson Freire</i></b> <i>por Rossana Danielle Romualdo Rovere</i>	<b>172</b>
<b>Ônibus 174: A relação entre imagem e voz no Telejornalismo e no documentário</b> <i>por Sandra Nodari</i>	<b>173</b>
<b>Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo</b> <i>por Alberto Nahum García Martínez</i>	<b>174</b>
<b>Fragmentos da existência: um estudo sobre a reflexividade em <i>Férias Prolongadas</i>, de Johan Van Der Keuken</b> <i>por Amabile Cristina Brugnaro</i>	<b>175</b>
<b><i>Cabra Marcado para Morrer</i>: da história do cabra à história do filme</b> <i>por Anne Lee Fares de Queiroz</i>	<b>176</b>
<b>Documentário: tecnologia e sentido. Um estudo da influência de três inovações tecnológicas no documentário brasileiro</b> <i>por Cristiano José Rodrigues</i>	<b>178</b>
<b>Documentário nordestino: história, mapeamento e análise (1994-2003)</b> <i>por Karla Holanda de Araújo</i>	<b>179</b>
<b>Documentário e virtualização: propostas para uma microfísica da prática documental</b> <i>por Luiz Rezende</i>	<b>180</b>

<b>Documentários performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade</b> <i>por</i> Patricia Rebello da Silva	181
<b>Realismos contemporâneos. A inserção da realidade na ficção cinematográfica</b> <i>por</i> Pedro Eduardo Pereira Salomão	182
<b>Sujeitos barrados: a voz do infrator em dez documentários brasileiros</b> <i>por</i> Airton Miguel de Grande	183
<b>NO-DO: La imagen política del régimen franquista</b> <i>por</i> Araceli Rodríguez Mateos	184
<b>Vídeo e experimentação social: Um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil</b> <i>por</i> Clarisse Maria Castro de Alvarenga	186
<b>O cinema documentário e seu caráter distintivo: A similaridade entre o objeto imediato e o objeto dinâmico</b> <i>por</i> Eduardo Tulio Baggio	187
<b>Los documentales de contenido religioso. Estudio de las series transmitidas por la RAI en torno al cambio de milenio (1998-2000)</b> <i>por</i> Jorge Milán Fitera	188
<b>Vertov, Eisenstein e o digital: relações entre teorias da montagem e as tecnologias digitais</b> <i>por</i> Newton Guimarães Cannito	189
<b>O ritual Andino Santiago: uma interpretação etnocinematográfica</b> <i>por</i> Carlos Francisco Perez Reyna	190
<b>La serie de televisión española <i>La Transición</i> como documental de divulgación histórica</b> <i>por</i> Hernandez Corchete Sira	191
<b>O espaço do real: a metalinguagem nos documentários de Eduardo Coutinho</b> <i>por</i> Verônica Ferreira Dias	193
<b>La representación de la realidad en la obra de Joris Ivens en China: <i>Cómo Yukong Movió Las Montañas</i></b> <i>por</i> Lin Chen Yu	194
<b>Hikoma Ujihara - um samurai no ocidente</b> <i>por</i> Caio Julio Cesaro	195

---

<b>LEITURAS</b> <b>Lecturas   Readings   Comptes Rendus</b>	<b>197</b>
<b>A História da não-ficção</b> Uma leitura de <i>Documentary – A History of the Non-fiction Film</i> , de Erik Barnouw <i>por</i> Paula Mota Santos	198
<b>O documentário segundo Bazin</b> Uma leitura de <i>O que é o Cinema?</i> , de André Bazin <i>por</i> Manuela Penafria	202
Uma teoria por um cinema da realidade, Uma leitura de <i>Theory of Film, the Redemption of Physical Reality</i> , de Siegfried Kracauer <i>por</i> José Filipe Costa	211
<b>CRÍTICA DE CINEMA</b> <b>Crítica cinematográfica   Reviews   Critique de films</b>	<b>227</b>
<i>Nazaré, Praia de Pescadores; Douro, Faina Fluvial; Inauguração do Estádio Nacional: 10 de Junho</i> <i>por</i> Frederico Lopes	228
<i>España 1936</i> <i>por</i> Julio Montero, María A. Paz	234
<i>Chamisha Yamim</i> <i>por</i> Alvaro Matud Juristo	239
<b>ENTREVISTA</b> <b>Entrevista   Interviews   Entretiens</b>	<b>243</b>
Entrevista a Pedro Sena Nunes <i>por</i> Florian Schwalbach	244

## **EDITORIAL**

- [Editorial](#) | [Editor's note](#) | [Éditorial](#)

---

## Histórias do documentário

Marcus Freire, Manuela Penafria

**A**Ntes de mais, um agradecimento muito especial a todos os que nos enviaram os seus trabalhos para o primeiro número da *Doc On-line, Revista Digital de Cinema Documentário*. Deixamos aqui o nosso maior apreço pelo bom acolhimento que esta iniciativa, fruto de uma cooperação entre a Universidade da Beira Interior e a Universidade Estadual de Campinas, obteve. Para os Editores, tal significa um incentivo e uma responsabilidade acrescida na prossecução do objectivo principal que é o de divulgar, em formato de revista temática, as investigações que encontram no documentário o seu objecto de estudo privilegiado. Acrescente-se ainda que é, também, nosso propósito contribuir para imprimir uma dinâmica de investigação que favoreça o desenvolvimento dos estudos históricos, teóricos e estéticos sobre a imagem e o som cinematográficos.

Se alguma conclusão de maior relevo pode retirar-se da *Doc On-line* é que se trata de uma revista que arrisca dedicar-se a um único tipo de filme. Esse risco é acompanhado pela nossa total confiança que, não só o documentário insiste em imiscuir-se com outras formas de expressão cinematográfica - o que abre, inevitavelmente, o espectro de possibilidades de discussão e de constante diálogo - mas, também, que a *Doc On-line* será um passo importante para edificar uma atitude documental perante e dentro do Cinema.

Ao procurar um tema para o primeiro número, pareceu-nos pertinente destacar e testemunhar que a História do documentário não se resume aos marcos históricos dos anos 30, com o Movimento Documentarista Britânico e dos anos 60, com os movimentos de *cinema verdade*, *cinema directo*, *free cinema* e *candid-camera*; que, por economia, poderemos designar de “movimentos de cinema realista”. Num sentido mais alargado, poderemos adoptar essa mesma designação para dar conta das propostas de representação da realidade no âmbito de contextos históricos, políticos, sociais, culturais e tecnológicos de países como Argentina, Chile, Brasil, Espanha e Portugal.

Iniciamos esta primeira edição da *Doc On-line* com “Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo”, de Valeria Valenzuela. Neste texto, é realçado que os momentos históricos de um país possuem rostos, os rostos de todos os que os viveram de um modo mais directo e os de todos nós que temos por urgente actuação não permitir que o passado se torne algo distante, mas sempre recente. A partir do filme *Chile - La Memoria Obstinate* (1997), de Patricio Guzmán, - um filme-reflexão sobre *La Batalla de Chile* -, Valenzuela analisa documentários chilenos que nos anos 90 apresentam uma visão assumidamente subjectiva de acontecimentos que traçam a “memória histórica” do Chile. María Ulled Farkas e Verônica Ferreira Dias concentram a sua atenção em documentários importantes não apenas pelas propostas de linguagem cinematográfica inovadoras, mas, também, pelo seu valor na preservação da memória individual e colectiva de momentos históricos. María Ulled Farkas discute a construção do documentário histórico *Assaltar los Cielos* (1996), um filme de Javier Rioyo e José Luis López Linares que tem como tema o assassinato de León Trotsky por Ramón Mercader. Já Verônica Ferreira Dias analisa *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, um filme interrompido pelo Golpe Militar de 1964, no qual a autora identifica os procedimentos da História Oral adoptados pelo realizador.

Gustavo Soranz Gonçalves traça um panorama da história do documentário no Brasil desde os seus primórdios até à experiência do DOCTV, programa de fomento à produção e teledifusão do documentário brasileiro. Carmen Guarini apresenta as suas reflexões para uma história do documentário na Argentina destacando que a criatividade de filmes mais recentes contribui para a construção de um novo espectador.

Cláudia Silvestre apresenta as características dos documentários portugueses que foram exibidos no programa *Docs*, do canal de televisão pública RTP2, quanto à sua estrutura, elementos discursivos, estilo e técnicas. Luiz Vadico avança com as características de documentários religiosos e sua vinculação ao Movimento Documentarista Britânico. Para finalizar, um texto que bem poderia iniciar a *Doc On-line*, já que em “A actualidade da imagem e a imagem da actualidade”, Henri Arraes Gervaiseau discute a actualidade da imagem em movimento e

o advento da imagem cinematográfica “de actualidade”, assim como a denominada “actualidade reconstituída”.

Em “Dissertações e Teses” apresentamos os resumos de investigações de Mestrado ou Doutoramento que têm como objecto de estudo o documentário. Em “Leituras”, os livros: *Documentary – a History of Non-fiction Film* de Erik Barnouw (1983), *O que é o Cinema?*, de André Bazin (1975) e *Theory of Film, the Redemption of Physical Reality*, de Siegfried Kracauer (1960), são lidos por Paula Mota Santos, Manuela Penafria e José Filipe Costa, respectivamente.

Finalmente, em “Entrevista” recuperamos uma entrevista ao realizador português Pedro Sena Nunes; ainda que seja de 2004, trata-se de um documento extenso que nos parece de todo pertinente divulgar por percorrer grande parte da sua filmografia até essa data e porque este depoimento é um testemunho do interesse renovado pelo documentário em Portugal, na década de 90.

## **ARTIGOS**

- [Artículos](#) | [Articles](#) | [Articles](#)

---

# Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo

Valeria Valenzuela

*Mestranda na Universidade Federal Fluminense*

valevg@terra.com.br

**Resumen:** La producción contemporánea de documentales pasa por un momento en que el cuestionamiento del propio documentalista se torna un fuerte elemento de la narrativa, tanto en sus motivaciones, como en la propia interferencia del objeto filmado. En América Latina, estos documentales, si bien no tienen representatividad cuantitativa, son innovadores en términos de lenguaje. Los documentales son performativos, producciones híbridas donde el film es un proceso y no un medio para entender el mundo; donde el autor/personaje construye un discurso afectivo, a partir de su visión subjetiva del mundo. En el caso chileno, esta modalidad se preocupa con la identidad y la memoria histórica del país, cuestiones necesariamente vinculadas a la experiencia de casi 20 años de dictadura militar. *Chile-La Memoria Obstinada*, de Patricio Guzmán, *La Flaca Alejandra*, de Carmen Castillo y *En un Lugar del Cielo*, de Alejandra Carmona, son tres documentales de los años noventa, que forman parte de esta nueva tendencia del quehacer documental.

Palabras clave: Chile; Memoria; Subjetividad; Documental contemporáneo.

**Resumo:** A produção contemporânea de documentários passa por um momento no qual o questionamento do próprio documentarista torna-se um forte elemento da narrativa, tanto no que diz respeito às suas motivações, como à sua própria interferência no objeto filmado. Na América Latina, estes documentários, não são representativos em termos quantitativos, mas mostram-se inovadores em termos de linguagem. Tratam-se de documentários performativos, produções híbridas nas quais o filme é um processo e não um meio para entender o mundo; o autor/personagem constrói um discurso afetivo, a partir da sua visão subjetiva do mundo. No caso do documentário chileno, esta modalidade preocupa-se com a identidade e a memória histórica do país, questões necessariamente vinculadas à experiência de quase 20 anos de ditadura militar. *Chile-La Memoria Obstinada*, de Patricio Guzmán, *La Flaca Alejandra*, de Carmen Castillo e *En un Lugar del Cielo*, de Alejandra Carmona,

são três documentários contemporâneos, que fazem parte desta nova tendência do fazer documental.

Palavras-chave: Chile; Memória; Subjetividade; Documentário contemporâneo.

**Abstract:** Contemporary documentary film production is going through a moment in which the documentary filmmaker's reflection becomes a strong element of the narrative, as well as their motivations, and even an interference with the film's object. In Latin America, although these documentary films are not numerous, they are innovative in their language. Performance documentary films, hybrid productions by which the film is a process and not a means to understand the world; in which the author/character builds a sensitive discourse from their own subjective vision of the world. In the Chilean case, this modality is concerned with the country's identity and its historical memory, issues linked to the experience of almost 20 years of military dictatorship. *Chile-La Memoria Obstinate*, by Patricio Guzmán, *La Flaca Alejandra*, by Carmen Castillo, and *En un Lugar del Cielo*, by Alejandra Carmona, are three documentary films from the nineties that are part of this new trend in documentary filmmaking.

Keywords: Chile; Memory; Subjectivity; Contemporary documentary.

**Résumé:** La production contemporaine de documentaires passe par un moment où la préoccupation du réalisateur lui-même est devenue un élément fort de la narration, aussi bien en ce qui concerne ses motivations que sa relation à l'objet filmé. En Amérique du Sud, ces documentaires, bien qu'ils ne soient pas nombreux, se montrent innovateurs en ce qui concerne le langage. Documentaires performants, productions hybrides dans lesquelles le film est un processus et non un moyen pour comprendre le monde et dans lesquels l'auteur/personnage construit un discours affectif à partir de sa vision subjective du monde. Dans le cas du documentaire chilien, cette modalité se préoccupe de l'identité et de la mémoire du pays. Question nécessairement liée avec l'expérience de presque vingt ans de dictature militaire. *Chile-La Memoria Obstinate*, de Patricio Guzmán, *La Flaca Alejandra*, de Carmen Castillo et *En un Lugar del Cielo* de Alejandro Carmona, sont trois documentaires contemporains qui font partie de cette nouvelle tendance.

Mots-clés: Chili; Mémoire; Subjectivité; Documentaire contemporain.

**A**L hablar de una revisión del documental chileno resulta casi imposible no mencionar *La Batalla de Chile* (Cuba, 1975-1979), trilogía

de Patricio Guzmán<sup>1</sup> que relata el proceso que desató la crisis del gobierno socialista de Salvador Allende, así como también el golpe de Estado que lo llevó a su fin. Durante los años de dictadura, este documental recorrió el mundo denunciando la brutalidad del golpe militar y llamando a la solidaridad con Chile. Fue visto en casi cuarenta países, convirtiéndose en un estandarte para quien salió al exilio y en un mito para quien permaneció en el país.

Pero la película no llamó solamente la atención de los movimientos de solidaridad con la izquierda latinoamericana de la época. Críticos cinematográficos y festivales de cine resaltaron la autenticidad de los testimonios, la agudeza de la cámara en mano y la forma de estructurar audiovisualmente las propuestas de análisis. Un documental político que logra explorar la realidad, poniendo atención tanto en lo que se filma como en las cuestiones propias del lenguaje cinematográfico. Actualmente *La Batalla de Chile* es considerada, entre otras, una obra maestra del cine documental latinoamericano de todos los tiempos.

Al hablar sobre la expresión del documental latinoamericano, es difícil no pensar en la memoria individual y colectiva de sus pueblos. El propio Guzmán se refiere al género como un soporte privilegiado para abordar temas de la memoria, así como también “uno de los pocos lugares de reflexión que el hombre moderno tiene a su alcance” (Ruffinelli, 2001, p. 375). No en vano, su famosa frase: “Un país, una religión, una ciudad que no tiene cine documental, es como una familia sin álbum de fotografías, es decir, una comunidad sin imagen, sin memoria”, se ha convertido en una especie de slogan de los documentalistas latinoamericanos contemporáneos.

En el caso del documental chileno contemporáneo el trabajo de reconstrucción de la memoria histórica del país pasa necesariamente por

---

<sup>1</sup> Patricio Guzmán estudió cinematografía en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile y más tarde en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid. Su obra más famosa es, sin duda, *La Batalla de Chile*, que finalizó en el exilio después del golpe militar de 1973. Desde entonces, nunca más volvió a radicar en su país. En España y Francia continuó realizando su obra documental: *En el Nombre de Dios* (1987), *La Cruz del Sur* (1992), *Pueblo en Vilo* (1995), *La Memoria Obstinada* (1997), *La Isla de Robinson Crusoe* (1999), *El Caso Pinochet* (2001), *Madrid* (2002) y *Salvador Allende* (2004). Es profesor de cine documental en algunas escuelas de Europa y Latinoamérica; y fundador del Festival Documental de Santiago que realiza con la ayuda de un grupo de documentalistas chilenos desde 1997.

su historia reciente, por lo que fue la experiencia de la Unidad Popular, la dictadura militar y todas las marcas que este difícil proceso dejó en su dividida sociedad. Los documentalistas de los años setenta acompañaron los movimientos sociales e informaron sobre el proceso histórico popular que estaba viviendo el país, para después denunciar, gran parte desde el exilio, las injusticias cometidas por el nuevo régimen. Durante los años noventa se observa un interés por problemáticas sociales y por la revisión histórica del período de la dictadura militar. En la actualidad, documentalistas chilenos, pertenecientes a diferentes generaciones, reflexionan en sus obras sobre estos mismos temas, como un ejercicio por rescatar la memoria, por entenderse y entender a los que, desde diferentes individualidades, fueron protagonistas de esa historia.

Patricio Guzmán decide reestrenar *La Batalla de Chile* en su país. Para esto realiza una nueva banda sonora, donde modifica el texto utilizado en la época por uno más “neutral”, es decir, menos estereotipado y modelado por las terminologías ideológicas de los años setenta. Su intención es llegar a un público más joven, a quienes no vivieron directamente los procesos sociales de la época. Durante los preparativos del estreno en Chile surge la motivación de documentar esta vivencia, convirtiendo el regreso de la trilogía de Guzmán a su público originario en una experiencia filmada: *Chile-La Memoria Obstinate* (Chile, 1997). Este documental es una reflexión sobre *La Batalla de Chile*, su equipo técnico, sus personajes, el recuerdo de los que vivenciaron el golpe de Estado y el conocimiento de esta visión de los hechos por parte de quienes estaban muy pequeños o no habían nacido en aquella época. Se trata de un ejercicio consciente, como queda explícito en su título, para no olvidar la historia, las personas, la batalla vivida. Una especie de “cuarta parte” de *La Batalla de Chile*, que hace uso de la reflexibilidad para entender al país entre el momento histórico en que se realizó la trilogía y el momento en que se hace este nuevo documental.

Guzmán, desde una narración en primera persona, recorre lugares y busca personajes que lo acompañaron cuando filmaba durante el gobierno de la Unidad Popular. Ya en la primera secuencia, después de presentar al personaje Juan, un escolta de Salvador Allende que sobrevivió al bombardeo de la Moneda el 11 de Septiembre de 1973, y después de contextualizar los hechos ocurridos ese día, Guzmán quiebra el estilo expositivo para evidenciar su lugar, convirtiéndose en un

personaje del documental y expresando sus propias vivencias por medio de una narración en off: *... Desde entonces Juan nunca ha dejado de recordar el combate de la Moneda. Era el día de su boda y casi fue el día de su muerte. Ahora entra al palacio como ayudante de nuestro equipo de filmación para evocar algunos momentos. Igual que yo es la primera vez, en 23 años, que él vuelve a este lugar. Ni él ni yo queremos hablar demasiado. Los mejores amigos de Juan desaparecieron aquí. En aquellos años yo venía con frecuencia aquí y muchas veces me encontré con Juan. El es uno de los tantos personajes anónimos que yo filmé en esa época para hacer La Batalla de Chile...*

El realizador no está atrás de la cámara, sino que forma parte de la propia película. Caminando junto a Juan, habla del pasado de ambos, estableciendo paralelos y compartiendo así, el mismo espacio fílmico. Juan, camuflado como parte del equipo de filmación estrecha los vínculos entre los que filman y los que son filmados, estableciendo relaciones intertextuales propias de la autorreflexión implícita en la concepción del documental.

Guzmán presenta, también, otro "personaje" esencial vinculado a su propia historia, que será una motivación constante durante el desarrollo narrativo: *La Batalla de Chile*, su obra de mayor repercusión: *... un largo filme documental sobre la experiencia de la Unidad Popular. Después del golpe de Estado, esta película fue proyectada en 37 países y ganó muchos premios. Aquí, en este lugar, se había gestado un movimiento de masas impresionante que pudimos filmar durante un año, a veces sin saber muy bien lo que hacíamos. Sin embargo, hasta hoy La Batalla de Chile, nunca se ha estrenado en Chile. Durante la dictadura de Pinochet fue prohibida y todavía hoy los distribuidores no se sienten cómodos para exhibirla. Para muchos el tema de la memoria es un tema encerrado.*

El cineasta construye su obra sobre la base de su propio trabajo ya consolidado. Lo trae al presente y lo enfrenta a la realidad actual. Al exponer su obra anterior, se expone a sí mismo, a su historia, a sus experiencias y puntos de vista. Este aspecto subjetivo y autobiográfico es nuevo en el cine de Patricio Guzmán.

El autor se filma regresando al Estadio Nacional después de 23 años, lugar donde estuvo preso en 1973. En el estadio vacío se sienta en silencio mientras se escucha la voz de un médico amigo que re-

cuerda haberlo encontrado cuando atendía detenidos. Guzmán le pregunta al médico sobre ese encuentro, sobre lo que recuerda de él, sobre la conversación que tuvieron. Nuevamente roles desfasados, donde el entrevistado le ayuda al entrevistador a organizar sus ideas para poder recordar. Se refuerza aquí, la idea de punto de vista, de subjetividad de la memoria, que es lo que el documental intenta retratar, las realidades particulares, las verdades específicas.

La identificación de personajes con rótulos que establecen un vínculo directo con el autor, como por ejemplo: “mi tío” o “mi amigo”, refuerza la idea de individualidad, de estar observando una realidad atravesada por la experiencia de vida del propio realizador.

*Chile-La Memoria Obstinate* interviene, en varios momentos, en la realidad que registra con la intención de provocar reacciones, de sorprender con cosas que no forman parte del cotidiano. La motivación principal del documental es hacer memoria, recordar lo que parece no ser parte de un pasado inmediato del ciudadano chileno. Para esto, Guzmán organiza encuentros y registra sus resultados: encuentros de jóvenes que por primera vez ven *La Batalla de Chile*; encuentros de viejos, como los escoltas de Allende, que buscan reconocerse o reconocer a sus compañeros visionando en cámara lenta algunas escenas del film; encuentros del propio Guzmán con personajes de su trilogía, así como con quienes fueron personas claves en la realización de la película.

Pero el autor va más allá aún en su intervención del mundo real en busca de reacciones públicas, en la secuencia en que una banda musical recorre las calles de Santiago tocando la música *Venceremos*, himno de la Unidad Popular, que no era tocada públicamente en Chile desde el golpe militar. Esta *performance*, en pleno centro de la ciudad, busca despertar en la masa social sentimientos que, según el autor, están dormidos, y sólo provocándolos con fuerza saldrán a la superficie para que así, puedan ser discutidos nuevamente. Las reacciones de los transeúntes son muy diversas, los rostros en silencio observando, y algunas veces gesticulando, al ver la banda pasar, dejan claro que nadie es indiferente a este recuerdo, parte de la historia reciente del país.

Existen también representaciones, puestas en escena de situaciones del pasado. Así, vemos a los escoltas de Allende caminando junto a un automóvil, imitando la forma como lo hicieran cuando escoltaban a pie el vehículo del presidente. La idea de representación se

hace extensiva a todo el documental al tratarse de una película sobre otra película, con personajes que observamos observándose y auto-representándose años más tarde.

Encuentros, *performances*, representaciones que buscan acabar con la amnesia. Todas ellas intervenciones del mundo real con una motivación común: la idea obstinada por recuperar una memoria, que según Guzmán, no forma parte de la conciencia histórica de la población chilena.

Secuencias de carácter más informativo entregan antecedentes poco conocidos sobre *La Batalla de Chile*. A modo de homenaje, el autor cuenta la historia de Jorge Müller Silva, director de fotografía de la película, quien fue secuestrado por los militares, internado en el centro de tortura de Villa Grimaldi y posteriormente desaparecido. Otro homenajeado es el Tío Ignacio, tío de Guzmán, quien ayudó a esconder los rollos de negativo de *La Batalla de Chile* en su propia casa, posibilitando así, que después del golpe militar fueran enviados en barco a Suecia como valija diplomática. Historias que forman parte de la intimidad del cineasta y su obra, manera de exponer su propia necesidad de contar. El dispositivo de la reflexión documental rescata los rasgos autobiográficos e íntimos del autor.

Según Carlos Flores, *Chile – La Memoria Obstinada*, responde a un nuevo modo de realizar documentales, donde ya no se intenta “dar cuenta de la realidad”, ni se apunta “a una función probatoria” como se hacía antes. “Los documentales modernos, como el de Guzmán, son antes que otra cosa formas de conocimiento, instrumentos o dispositivos, ellos mismos, para iluminar la realidad”. (Ruffinelli, 2001, p.300).

Actualmente, la producción contemporánea de documentales pasa por un momento en que el cuestionamiento del propio documentalista se torna un fuerte elemento de la narrativa, tanto en cuanto a sus motivaciones, como a su propia interferencia en el objeto filmado. Esta nueva práctica se presenta como un formato en crisis, que mezcla el registro del mundo histórico con representaciones ficcionales, autor con personaje, además de elementos de diferentes estilos documentales, creando, así, una nueva categoría que podría clasificarse como ‘híbrida’, donde ‘estructuras o prácticas discretas que existían separadamente, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas’ (Canclini, 2000, p.62).

No se trata únicamente de un documental subjetivo, y sí de un documental donde el propio autor aparece representado. No se trata de la representación de lo real, y sí de lo real de la representación. Es el registro de una búsqueda, en la cual el autor tiene que realizar movimientos para que los hechos ocurran; películas donde el documentalista no puede anticipar ni el resultado de su investigación, ni tampoco el camino que tendrá que recorrer para realizarla.

Bill Nichols se refiere a este tipo de filmes como performativos. Los documentales performativos se caracterizan por un abordaje esencialmente subjetivo, trayendo al documentalista y sus cuestionamientos más particulares hacia el centro del film. El autor es también personaje de su propia obra, provocando una aproximación afectiva entre él y su objeto de registro. Son documentales cargados de una experiencia de vida, narrados necesariamente en primera persona. Para Nichols los documentales performativos crean entre el espectador y el film una dimensión afectiva inédita en lo que se refiere a la lógica dominante del lenguaje documental. La subjetividad siempre estuvo presente en el documental, pero nunca como lógica dominante.

“Filmes performativos dan énfasis extra a las cualidades subjetivas de la experiencia y de la memoria que provienen del acto de contar un hecho”. (Nichols in Silva, 2004, p.70). Son filmes auto-referentes, que tratan del propio proceso de producción de la reflexión. Este proceso ocurre a partir de la experiencia particular y única del autor y representa una intención de comprender la propia historia para, así, llegar al entendimiento de la memoria histórica de la sociedad. Es un proceso de dentro para afuera que junta elementos discursivos aparentemente antagónicos: lo general con lo particular, lo individual con lo colectivo y lo político con lo personal.

Stella Bruzzi entiende los performativos en función del registro de la improvisación, del momento. La cuestión de la performance está relacionada a la propia auto-representación del documentalista como personaje, y a la autoconciencia de la artificialidad en la construcción de conceptos de verdad: “El papel que la performance adquiere, se torna, en innumerables instancias, no la muerte del documental, y si una forma crucial de establecer credibilidad”. (Bruzzi in Silva, 2004, p.202).

Para Andrea Molffeta, la producción de sentido en los documentales performativos sudamericanos se establece a partir de relaciones mediá-

ticas: "(...) la interacción es usada para mostrar el aspecto afectivo de la comunicación, la autoridad textual se disloca al espectador; la referencia está subordinada a la enunciación subjetiva. Así, es desde este lugar personal, desde este cronotopo, tan singular cuanto el individuo que lo construye, que surge el enunciado de los filmes de esta generación sobre los problemas más polémicos." (Molfetta, 2003, p. 52). La subjetividad en la obra es intencional y se transforma en la lógica dominante que conduce la narración. Por esto su forma enunciativa puede definirse como "yo te digo que el mundo es así".

El rescate de la experiencia de la auto-narración definirá la forma del documental performativo, alejándolo de una perspectiva meramente informativa. Así, estos trabajos mezclan diferentes técnicas expresivas que dan textura y densidad a la ficción (planos de puntos de vista, utilización de música, transmisión de estados emocionales subjetivos, *flashbacks*, *freeze frames*, etc.).

En Chile, cada día aparecen más documentales de este tipo, que llaman la atención por sus propuestas formales innovadoras. Al mismo tiempo, aumenta el interés por ver películas que hablen de lo propio, de lo particular, aquello que expresa, en la medida de lo posible, la idiosincrasia de los chilenos.

La subjetividad explícita de documentar se observa también en otras obras preocupadas por temas ligados al golpe militar. Es el caso de *La Flaca Alejandra* (Chile/Francia, 1993) de Carmen Castillo<sup>2</sup> y *En un Lugar del Cielo* (Chile, 2003) de Alejandra Carmona.<sup>3</sup> En ambos filmes las autoras desarrollan una historia a partir de las consecuencias personales vividas a partir de los acontecimientos de septiembre de 1973. Las autoras hacen una reflexión sobre el período de represión post golpe, como esto les afectó en sus intimidades más profundas y como afectó,

---

<sup>2</sup> Carmen Castillo es cineasta y escritora, exilada en Francia. Sus libros *Un Día de Octubre en Santiago* y *Punto de Fuga* han sido traducidos a varios idiomas. Ha realizado documentales de temática latinoamericana, entre ellos, *Estado de Guerra: Nicaragua*, con Sylvie Blum, *La Verdadera Leyenda del Subcomandante Marco*, *Inca de Oro* y *El Bolero: una Educación Amorosa*. Con *La Flaca Alejandra* obtiene los premios FIPA d'Or y el Nestor Almendros Award.

<sup>3</sup> Alejandra Carmona estudió Filosofía en Chile y Dirección en la Academia de Cine y TV de Berlín (DFFB), en Alemania. Trabaja para televisión en área de reportaje documental y como docente en el Instituto de Comunicación e Imagen, de la Universidad de Chile.

en un círculo más amplio, a quienes, por uno u otro motivo, estaban ligadas a ellas. A partir de historias individuales se construyen hipótesis sobre la realidad de un país, de un período, de una historia.

*La Flaca Alejandra*, de Carmen Castillo trata el tema de la traición. En 1992, Marcia Merino, una dirigente del Movimiento de Izquierda Revolucionaria que la DINA (policía política del régimen) usó como rehén y delatora durante dieciocho años, aceptó hablar públicamente sobre su colaboración, describiendo sus múltiples delaciones de ex compañeros, que los llevaron a la cárcel, la tortura y la muerte. Un año más tarde, Carmen Castillo, una de sus propias víctimas, la entrevista y crea un espacio para reconstruir lo que el subtítulo del film denomina: *Vidas y Muertes de una Mujer Chilena*.

Marcia Merino, cuenta con precisión de detalles la experiencia vivida, y acompañando a Castillo, visita, como en una peregrinación siniestra, los lugares que sirvieron para la detención y tortura de centenares de víctimas. Castillo conduce la investigación a partir del propio sufrimiento de sus pérdidas, comenzando el documental con varias fotografías de “desaparecidos”, uno de ellos, su compañero Miguel Enríquez, asesinado por el ejército durante un operativo en el que cayó presa la propia Castillo. La narración es en primera persona y permite, ya en los primeros minutos del film, identificar al autor/personaje exponiendo una historia atravesada por su experiencia de vida: *... Todavía no se sabe como sucedió, nunca se supo con precisión. Historia desperdigada, sin rostro. Apenas unas huellas dispersas, como estos rostros arrancados del olvido, inmóviles en estas fotos. Son mis amigos. Están desaparecidos. Los militares los detuvieron y nunca más se supo. No hay cuerpos, no hay tumbas. Eran militantes o tal vez no. También el padre, la madre, el hermano, el amigo. Rostros para que sea imposible el olvido. Yo sí recuerdo. Pasa el tiempo y sólo las heridas perduran. Veinte años ya, sigo anclada en aquel tiempo de la herida, aquel momento en que lo incomprendible arrebató la herida . . . Cuando mataron a Miguel, yo allí me encontraba, embarazada. Herida, interrogada, fui finalmente expulsada del país. Una sobreviviente.*

Al igual que en el documental de Guzmán, la autora, al inicio del film, no sólo se presenta, sino que se posiciona afectivamente frente a los hechos narrados. Castillo y Guzmán dejan manifiestas sus preocupaciones sobre la memoria, sobre lo que no pueden olvidar, sobre

la necesidad de saber si los otros recuerdan. En el decurso del film, la autora no deja de manifestar motivaciones que surgen de su historia personal con frases como *necesito saber que pasó . . . por qué Miguel murió, por qué yo sobreviví*, dando un énfasis especial a las cualidades subjetivas de la experiencia y de la memoria que provienen del acto de contar un hecho. “El documental performativo es el producto de este cruzamiento de contextos; una forma de articulación de lo público y lo privado en la producción de sentido”. (Nichols in Silva, 2004, p.70).

La introducción del personaje de Marcia Merino, lleva a la autora a dejar el rol protagónico para transformarse en la investigadora que se desplaza por la ciudad buscando pistas, indicios que lleven a la flaca Alejandra a recordar y contar su vida como delatora. El documental será, en gran parte, el resultado de un encuentro. Se remite, aquí, a la idea del encuentro en un tiempo y un espacio determinado, en la vida de quien filma y de quien es filmado.

El documental se vuelve un documento en si mismo, cuando Castillo visita en la cárcel militar al Guatón Romo, uno de los torturadores del régimen, o cuando varias veces intenta comunicarse infructuosamente por teléfono con Miguel Krassnoff, uno de los militares/torturadores que en el momento de la filmación dirigía el regimiento de la ciudad de Valdivia. Romo, de una manera grotesca, desafía a Castillo a que le pregunte sobre el operativo del cual fue protagonista, donde fue asesinado Miguel Enríquez y ella herida, detenida. Krassnoff, nunca contesta a sus reiterativos llamados.

Secuencias reflexivas también forman parte de la estructura narrativa de *La Flaca Alejandra*. Muchas de ellas hechas con una cámara subjetiva, en mano, cuya imagen barrida se convierte en una interpretación autoral sobre la realidad enfrentada. Imágenes monocromáticas, descontextualizadas de su sonido original y cargadas de subjetividad, se reconocen en los límites del documental y la ficción. Castillo se autorretrata en los espacios que registra para su reflexión, reforzando, desde un texto en *off*, su manera particular de ver el mundo: . . . *Hace unos días que intento comunicarme con el capitán Miguel, hoy día coronel Krassnoff, comandante en jefe del regimiento de Valdivia. Y cada noche recibo llamadas anónimas, insultos, amenazas. Santiago se ve tan ajeno, indiferente a esta historia. Esta ciudad de noche podría ser Berlín, Houston, Paris. Torres, avenidas, autos, mercancías. Con dinero*

*todo se puede comprar en Santiago. Una sociedad entera obligada a no ver, no oír, no saber. Una sorda amenaza exige que se olvide, que se olvide incluso que hay algo que olvidar.*

Para Castillo *La Flaca Alejandra* es un proceso de autorreflexión, que le permitió enfrentarse a su pasado, a sus heridas no cicatrizadas. Sin embargo, como personaje mantiene una distancia emocional. De una forma muy controlada es testigo de los descubrimientos de su investigación, sobre los que hace reflexiones profundas desde un texto en *off*, sin permitirse momentos de quiebre, casi como una estrategia de autoprotección. Castillo comenta esta situación:

“Llegué a hacer esa película después de un enorme trabajo con la memoria, en el pensamiento y en la emoción. Yo logro llegar con una emoción neutra, tratando que no salgan confusiones de culpabilidades y perdones, con el objetivo de que el espectador decida. Lo que Marcia y yo teníamos en común era la relación con la muerte y yo vengo a escuchar la otra parte de esa relación, vengo a tratar de que hable de su relación con el torturador, yo ya había trabajado mucho la situación de la tortura y sabía que en ese momento podía estar junto a ella sin juzgarla. Nos juntamos para hacer un trabajo y luego ella siguió su vida y yo la mía.” (Castillo in Bedregal, 2005, p. 2).

Marcia Merino y Carmen Castillo efectivamente se reúnen para hacer un film. La idea de registrar este encuentro se escenifica cuando ambas, en una pequeña habitación, ven documentales de los setenta sobre movimientos sociales de la época. Como viejas amigas recuerdan músicas, amigos comunes, hablan de ideales. Tímidamente Castillo describe a “la flaca” del pasado, como la veía, el respeto y el miedo que le tenía por la dureza de su compromiso con la causa por encima de todo. Cómplices de una derrota, autor y personaje, víctima y victimario se presentan lado a lado, dejando en manos del espectador cualquier tipo de juicio.

El documental de Alejandra Carmona, *En un Lugar del Cielo*, se sitúa, sin miedo a imparcialidades, en la realidad de quien de niña sufrió la pérdida de su padre. La historia gira en torno al periodista Augusto Carmona, miembro del Comité Central del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, asesinado por la Central Nacional de Inteligencia en 1977. Su hija Alejandra tenía 12 años y vivía en la República Democrática Alemana cuando se entera del asesinato. Mediante este trabajo la autora

se confronta a su propio pasado: “la cinta refleja a través de una mirada personal la historia de dos países, Chile y Alemania, el desarraigo y la búsqueda de identidad”, dice Alejandra Carmona. Una reflexión sobre ideales políticos, el fracaso de ciertas utopías y sus consecuencias para quienes participaron de esta historia.

Como punto de partida, la autora, desde una narración en off, expone la preocupación central de su película: la pérdida del padre en la infancia. Desde este momento, el espectador sabe que asistirá a una mirada íntima, a la búsqueda personal de nociones de identidad y de formas de vivir con el dolor. Se trata de un documental autobiográfico que recurre a álbumes de fotos familiares, dibujos de infancia de la autora, registros en Super 8 de su juventud y entrevistas a familiares y amigos.

Alejandra Carmona reconstruye su historia a partir de investigar quien fue su padre. Son muchos los detalles que ella desconoce sobre los últimos años de vida clandestina de Augusto Carmona. La autora/personaje busca indicios, encuentra personas, visita lugares; por medio de periódicos de la época, archivo fílmico y testimonios de quienes convivieron con su padre poco antes de su muerte, Alejandra consigue construir un retrato del padre, tanto público como privado. Su rol diegético será el de una investigadora que toma decisiones y realiza movimientos que modifican el transcurso documental, como cuando decide trasladarse de Alemania a Chile para recolectar informaciones que permitan completar su historia.

En Chile encuentra también a sus amigos y los recuerdos de su juventud, las vidas de los hijos de quienes sufrieron directamente las consecuencias del golpe militar; pese a ello, los hijos vivieron otras realidades y construyeron otras historias. No existe homenaje a los caídos, ni nostalgia por las opciones de vida de los ‘héroes’ de los años setenta; así como tampoco rencor a los padres que dejaron de lado a sus hijos para entregarse, con riesgo de vida, a la lucha por causas revolucionarias. Se trata más bien de una reflexión cultural de la memoria que hoy decodifica y en gran parte sustituye los mundos comprensivos de aquellos años. La intención no queda en la mera reconstrucción de la memoria, sino que atiende a la manera particular en que cada uno recuerda, y a partir de esto, opta y construye su forma de entender el mundo.

La autora expone las diversas opciones de sus amigos, de sus hermanos, de su madre y hasta de su propia hija. Su opción parece ser el camino que recorre al realizar su documental, por medio del cual se reencuentra con el padre ausente y se despide de él. El hacer del documental un proceso y de su soporte un medio para alcanzar un objetivo son peculiaridades de las obras performativas.

*En un Lugar del Cielo* incluye momentos donde el autor/personaje se deja conmover frente a la cámara en escenas claves que parecen cerrar procesos internos; como cuando con un movimiento de manos Alejandra, frente a la casa donde fuera asesinado su padre, intenta despedirse y dejar allí parte del gran dolor que la acompaña desde los 12 años de edad.

Otra escena de quiebre y de confraternización con el mundo que la rodea se presenta hacia el final del film, cuando la autora, deambulando entre personas que asisten a un acto en homenaje a Salvador Allende, entrevista a un participante, quien dice que prefiere no hablar porque muchas personas queridas perdieron la vida en aquella época y se siente muy conmovido al recordarlas. La reportera, autora y personaje, con el micrófono en mano, entra a cuadro, y sin decir una palabra, abraza al entrevistado emocionada.

*En un Lugar del Cielo, La Flaca Alejandra y Chile- La Memoria Obsatinada* son documentales preocupados por la memoria, tanto individual como colectiva. Sus autores revisan el pasado como una manera de volver a sus propias historias, para a partir de ahí entender y contribuir a la reconstrucción de identidades grupales e incluso nacionales.

Los tres filmes surgen a partir del mismo hecho histórico, el triunfo y la derrota de Allende, en 1973. Desde ángulos diferentes, los autores abordan particularidades ocurridas en este contexto, enfocando las consecuencias que hasta el día de hoy continúan pesando. Los tres realizadores no sólo se presentan al inicio de sus películas por medio de una narración en primera persona, donde responden a la pregunta: “¿Quién soy yo?”, sino que también, cada uno, explica sus vínculos con el proceso sociopolítico y las consecuencias individuales que sufrieron, Guzmán desde el lugar del cineasta, Castillo como la sobreviviente y Carmona como la víctima. En seguida, exponen resumidamente el tema a desarrollar: la larga y dura batalla sufrida por Chile, la pérdida de amigos y la traición de otros, y la falta del padre muerto injustamente.

La sociedad chilena, su presente y su manera de lidiar con el pasado son analizados desde un punto de vista personal en los tres filmes. Siempre enfatizando la falta de identidad con su país de origen; siempre observando desde un afuera que duele, desde la condición de exiliado que marcó la vida de estos tres autores.

La opción por entrevistar a familiares y amigos, la utilización de música incidental, así como la incorporación del autor como protagonista dentro del film, ya sea dentro o fuera de cuadro, en el caso del uso de cámara subjetiva, son elementos característicos de documentales performativos.

Son comunes a las tres películas los movimientos de regreso a Chile, país de origen de las historias contadas. Dentro de Chile estos desplazamientos continúan, ya sean en automóvil o a pie. Los autores, incorporando el papel de investigador de una película policial, vuelven al lugar del crimen, para descubrir los indicios que lo llevarán a completar las piezas del relato.

Esta permanente búsqueda, tanto de evidencias concretas como de reflexiones internas, esta manera de observar a través del punto de vista personal, haciendo resaltar el sello del autor en la obra, vislumbra un nuevo eje del documental que viene siendo trabajado en los últimos años.

A partir de la década de los noventa, este tipo de documentales se han destacado en la cinematografía latinoamericana. Países como Argentina, Brasil y México, producen obras que, tal vez sin ser representativas en términos cuantitativos, se muestran innovadoras en términos de lenguaje; como los documentales brasileños *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001), 33 (Kiko Goifman, 2001), o las reconocidas obras argentinas *Yo No Se Que Me Han Hecho Tus Ojos* (Sergio Wolf, 2003), *La Televisión y Yo* (Andrés Di Tella, 2002) y *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003). Carmen Guarini, co-fundadora de Cine Ojo,<sup>4</sup> se refiere al documental contemporáneo de la siguiente manera: El documental de los 90 da un nuevo giro, el fin es ahora lo que le ocurre al actor/personaje y ya no es lo que le ocurre al espectador. Aparece un do-

---

<sup>4</sup> Carmen Guarini es Antropóloga, doctorada en la especialidad de Cine Documental Antropológico en París, bajo la dirección de Jean Rouch. Es, además de investigadora y docente universitaria, cineasta y productora de Cine Ojo, Sociedade de Produção Cinematográfica Independiente, fundada en Buenos Aires en 1986.

ble juego que transforma la manera de mirar y de hacer cine, quedaron atrás los términos hasta ahora conocidos de actor / ficción y personaje / realidad, para que en esta convulsión los hombres puedan encontrar su razón de vivir y el cine reencontrarse con esta ambigüedad que está en su comienzo, construcción o engaño, la impresión de realidad.<sup>5</sup>

El rumbo que la producción documental independiente viene tomando, en los últimos diez años, en América Latina, se inserta en el movimiento de documentales performativos, producciones híbridas en las cuales el film es un proceso y no un medio para entender el mundo.

En el caso de Chile, parece ser que la producción de subjetividad contribuye a la reconstrucción de la memoria histórica del país. El retorno a la democracia, en 1990, fue un proceso de transición lento donde los militares conservaron una importante cantidad de recursos políticos, institucionales y de apoyo social, capaces de imponer límites a los posteriores gobiernos civiles. La democracia pudo instaurarse “en la medida de lo posible” y los asuntos de la sociedad civil como justicia, pobreza, Derechos Humanos, asociaciones gremiales pudieron desarrollarse sólo “en la medida de lo posible”. El debate ciudadano fue tímido, prefiriéndose en muchos casos guardar silencio. ¿Que somos?, ¿Que no somos?, ¿Cuándo dejamos de ser lo que nunca fuimos?, cuestionamientos pertinentes a una sociedad que no consigue reconocerse en si misma. Dentro de este panorama, el documental preformativo chileno se inserta en un proceso que camina rumbo a la construcción de una identidad propia, rumbo a entender la forma particular de los chilenos de reflexionar sobre su historia. El propio cuestionamiento del documentalista en una obra que combina estructuras y prácticas de orígenes diversos, libre de modelos preestablecidos de representación, está contribuyendo a la discusión interna acerca de la fragmentada sociedad de la que es parte el chileno contemporáneo.

## **Referencias Bibliográficas**

AMADO, Ana. “Ficciones críticas de la memoria” in *Cinemas*, Rio de Janeiro, n. 37, pp. 176-197, Outubro/Dezembro de 2004.

---

<sup>5</sup> Intervención de Guarini en Seminário de Revista Cinemas sobre Documental Latinoamericano, durante el Festival Cinesul 2005, en Rio de Janeiro, Brasil.

- AVELLAR, José Carlos, *A Ponte Clandestina: Teorías de Cinema na América Latina*, São Paulo: EDUSP/Editora 34, 1995.
- BEDREGAL, Ximena, "Entrevista con Carmen Castillo: La dictadura, gran máquina del olvido, convirtió a Chile en país de la amnesia general", Disponible en:  
<http://www.jornada.unam.mx/1999/04/05/carmen-castillo.htm> Acceso en: 30-11-2005.
- CANCLINI, Nestor García, "Noticias Recientes sobre la hibridación" in Heloisa Buarque de Hollanda, Beatriz Resende (Org.), *Arte Latina. Cultura, Globalização e Identidades Cosmopolitas*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, pp. 60 - 81.
- DI TELLA, Andrés. "El Documental: objetividad vs. subjetividad" in *Otrocampo*, n. 9, Septiembre 2004, Disponible en:  
[http://www.otrocampo.com/9/documental\\_ditella.html](http://www.otrocampo.com/9/documental_ditella.html)  
Acceso en: 10/08/2005.
- MOLFETTA, Andréa. "O documentário performativo no Cone Sul" in *Estudos Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema) de Cinema*, Ano V, 2003, Porto Alegre: Sulina, 2003.
- MOUESCA, Jacqueline, *El Documental Chileno*, Santiago: LOM, 2005.
- PARANAGUÁ, Paulo (Org.), *Cine Documental en América Latina*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.
- RUFFINELLI, Jorge, *Patricio Guzmán*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.
- SILVA, Patrícia Rebello da, *Documentários Performáticos: a Incorporação do Autor como Inscrição da Subjetividade*, Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado, UFRJ/ ECO, 2004.

### **Filmografía**

- Carmona, Alejandra. *En un Lugar del Cielo*. Chile, 2003.
- Castillo, Carmen. *La Flaca Alejandra*. Chile/Francia, 1993.
- Guzmán, Patricio. *Chile-La Memoria Obstinada*. Chile, 1997.

---

## El re-nacimiento del documental dramático en España: *Asaltar los Cielos*

María Ulled Farkas

*Universidad Complutense de Madrid*

maria.ulled@gmail.com

**Resumo:** Em 1996 estreia em Espanha, nas salas de cinema, o documentário *Asaltar los Cielos*, de Javier Rioyo e José Luis López Linares, que provocou um ponto de inflexão deste género em Espanha. Os procedimentos narrativos de Rioyo e López Linares são à sua época, uma revolução no formato documental. A novidade consistia na introdução no documentário um estilo que até então o público associava à ficção: o drama. Este artigo analisa em detalhe *Asaltar los Cielos* e mostra como o documentário histórico em Espanha caminha para um novo sub-género: o documentário de divulgação dramática, que se caracteriza por oferecer processos dramáticos e narrativos similares aos relatos de ficção.

Palavras-chave: narrativa; cinema documentário; cinema de ficção; estruturas dramáticas.

**Resumen:** En 1996 se estrena en España en salas de cine el documental *Asaltar los Cielos*, de Javier Rioyo y José Luis López Linares, que supuso un punto de inflexión para este género en España. Los planteamientos narrativos de Rioyo y López Linares suponían en su época una revolución del formato documental. La novedad estribaba en que introducían en un documental un estilo que hasta entonces el público asociaba a la ficción: el drama. Este artículo analiza en detalle *Asaltar los Cielos* y muestra cómo el documental histórico en España se orienta hacia un nuevo subgénero: el documental de divulgación dramático, caracterizado por ofrecer un esquemas dramático y narrativo similar a los relatos cinematográficos de ficción.

Palabras clave: narrativa; cine documental; cine de ficción; estructuras dramáticas.

**Abstract:** In 1996 the documentary *Asaltar los Cielos*, by Javier Rioyo and José Luis López Linares is released in Spanish cinemas, causing a point of inflexion for this genre in Spain. The narrative schemes of Rioyo and Lopez Linares were at their time revolutionary in documentary filmmaking. The novelty was that they introduced in documentary a style that until then the public associated with fiction: drama. This article analyzes in detail *Asaltar los Cielos* and shows how historical documentary in Spain is oriented towards a new sub-genre: documentary of dramatic divulgation, characterized to offer dramatic and narrative processes similar to cinematographic fictions.

Keywords: narrative; documentary cinema; fiction cinema; dramatic structures.

**Résumé:** En 1996, le documentaire de Javier Rioyo et de José Luis Lopez Linares, *Asaltar los Cielos*, sorti en Espagne dans les salles du cinéma, a provoqué un point d'inflexion pour ce genre dans ce pays. Les procédures narratives de Rioyo et de Lopez Linares ont constitué en leur temps une révolution dans le genre documentaire. La nouveauté consistait à introduire dans le documentaire un style qui était jusque-là associé dans l'esprit du public à la fiction : le drame. Cet article analyse en détail *Asaltar los Cielos* et montre comment le documentaire historique en Espagne s'est orienté vers un nouveau sous-genre: documentaire de vulgarisation dramatique, caractérisé par l'emploi de procédés dramatiques et narratifs similaires à ceux des fictions cinématographiques.

Mots-clés: récit; cinéma documentaire; cinéma de fiction; structures dramatiques.

## 0.1 El Resurgir de un género

**D**urante los años del franquismo el cine documental en España gozó de una época de esplendor productivo. Las series documentales que se comenzaron a emitir con la llegada de la televisión a nuestro país son muy numerosas, algunas de ellas incluso de gran calidad. Títulos como *España Siglo XX*, *Biografías*, *La Víspera de Nuestro Tiempo*,

*Conozca Usted España, Así Fue, La Noche de los Tiempos*, y muchas otras llenaron las pantallas de los españoles durante las dos últimas décadas del franquismo con una gran acogida entre los telespectadores en la revista del ente público de aquellos años, *Tele Radio*.

Sin embargo, al llegar la Transición, los documentales televisivos y cinematográficos comenzaron un período de declive que se extenderá hasta mediados de los 90, propiciado por la excesiva politización de sus contenidos. Es precisamente en esta época, los años 90, cuando comienzan a surgir investigaciones y estudios académicos en torno al documental como medio de divulgación científica en general y al documental español en particular. En este contexto se inscriben los trabajos de Julio Montero y María Antonia Paz (*Creando la Realidad*, 1999), Bienvenido León (*El Documental de Divulgación Científica*, 1999), Sira Hernández Corchete (*La Serie de Televisión Española La Transición como Documental de Divulgación Histórica*, 2004), Enrique Monterde (*La Representación Cinematográfica de la Historia*, 2001), Josetxo Cerdán (*Documental y Vanguardia*, 2005), o Casimiro Torreiro (*Imagen, Memoria y Fascinación. Notas sobre el Cine Documental en España*, 2001), entre otros.

Del mismo modo, en los últimos diez años hemos asistido a un crecimiento continuo de festivales cinematográficos que se dedican en su totalidad o en parte al género documental: *Documenta Madrid, Festival de Cine Español de Málaga, Jornadas Internacionales de Historia y Cine* de la Universidad Complutense de Madrid... Las actas publicadas de estos congresos son testigo de la atención que desde el mundo académico e investigador está recayendo sobre este género.

Los canales temáticos dedicados exclusivamente al género documental se multiplican. Hoy son ya seis los que emiten este tipo de productos audiovisuales en nuestro país. La audiencia los reclama y el género evoluciona para adaptarse a los nuevos gustos y formatos de la era del entretenimiento. En definitiva, se puede concluir que si bien el documental como género cinematográfico está en auge, su tratamiento académico se encuentra en nuestro país en las primeras fases de desarrollo y de ahí la importancia de dedicar los esfuerzos de investigación necesarios para abordar un género muy bien abonado aunque escasamente cultivado.

## 0.2 *Asaltar los Cielos*

*Asaltar los Cielos* es el primer documental que se estrena tras la Transición sin hacer gala de oportunismo político alguno, como había sido tendencia hasta entonces (*El Proceso de Burgos, Dolores*)<sup>1</sup>, tratando de justificar y ensalzar movimientos y personajes políticos concretos. En este contexto altamente politizado de creación de documentales en 1996 se estrena en cines *Asaltar los Cielos*, de Javier Ríoyo y José Luis López Linares. Carente de pretensiones políticas, atrae al público y se convierte en un éxito de taquilla. Este estilo despolitizado de *Asaltar los Cielos*, un documental dramático, que tiene gran éxito de audiencia provoca que un año después se estrenen en España otros documentales siguiendo esta tendencia. *Asaltar los Cielos* es un documental dramático porque en el guión se distinguen los esquemas dramáticos y narrativos propios de un producto cinematográfico de ficción: paradigma argumental, ejes de acción, personajes, recursos narrativos, y ante todo la utilización del drama para apelar a los sentimientos de la audiencia. Éstos documentales se apartan de los de divulgación histórica con un carácter eminentemente didáctico, con estructuras más sencillas, más concretos, claros y carentes de recursos narrativos dramáticos. Esta separación entre documentales didácticos o explicativos y productos cinematográficos dramáticos se observa desde los inicios mismos de la historia del género documental con los debates en el seno de la Film and Photo League.<sup>2</sup> En este sentido encontramos por ejemplo documentales dramáticos como los realizados por Robert Flaherty frente a las creaciones documentales de carácter didáctico de las expediciones francesas a África de la misma época; los documentales de Frank Capra (Serie *Why We Fight*) o el moderno *When We Were Kings* (Leo Gast, 1996), frente a producciones didácticas típicas del período

<sup>1</sup> *El Proceso de Burgos*, Imanol Uribe, 1980. *Dolores*, José Luis García Sánchez y Andrés Linares, 1980.

<sup>2</sup> A partir de 1934 comienza en la Film and Photo League un debate intenso sobre los formatos que resultaban más eficaces a la hora de persuadir. Unos abogaban por el documental informativo mientras que otros apostaban por películas dramatizadas de concienciación política. María A. Paz; Julio Montero, *El Cine Informativo: 1895-1945. Creando la Realidad*, Barcelona: Ariel, 2002, p. 174.

de guerras como *El Camarada Fusil* o *El Manejo de la Ametralladora*<sup>3</sup>; los documentales de naturaleza de Disney frente a los documentales de naturaleza convencionales...

Los filmes de ficción de carácter comercial proceden según unas premisas dramáticas, patrones universales clásicos que facilitan la creación de argumentos y personajes. A través de este análisis se pretende mostrar que los documentales dramáticos tienen una estructura equivalente a la de los filmes de ficción cuya principal función es entretener. *Asaltar los Cielos* se estudia para ver en qué medida cumple con dichas premisas dramáticas. Cada película de ficción ofrece como mínimo tres relatos dentro de un mismo argumento. En primer lugar la trama clásica: la historia del protagonista; en segundo lugar las relaciones que mantienen los personajes que se denominan subtramas y en tercer lugar la evolución interior de los protagonistas (arcos de transformación de los personajes). En estos tres casos la trama maestra es la que marca siempre el desarrollo del argumento.

Según Patricio Guzmán el género documental cuenta con una serie de recursos narrativos propios que le permite transmitir una historia y cargarla con sentimientos ya que según el autor “una película documental muy rara vez funciona sin sentimientos”<sup>4</sup>. Éstos recursos narrativos a los que se prestarán especial atención en este trabajo son: los personajes, los sentimientos evocados, la acción, el conflicto entre personajes, la voz del narrador, las entrevistas, las imágenes, la música, el silencio; y se tratará de vincularlos con los esquemas estructurales y emocionales propios del cine de ficción.

La crítica acogió el estreno de *Asaltar los Cielos* con los brazos abiertos y elogió a sus directores, Rioyo y López Linares, por su trabajo. El documental fue calificado por su labor de investigación y documentación como “imprescindible”, “fascinante ópera”, “documento memorable

---

<sup>3</sup> Estas producciones españolas del periodo de la Guerra Civil tenían como origen las versiones rusas con semejantes nombres. Su única finalidad era, como reflejan sus títulos, eminentemente didáctica. Pretendían adiestrar de forma rápida a los reclutas en el manejo de armas como el fusil o la ametralladora. *El Camarada Fusil*, (Juan Manuel Plaza, 1937) y *El Manejo de la Ametralladora* (Mauro Azcona, 1936).

<sup>4</sup>Guzmán, ‘El Guión en el Cine Documental’ in Revista Viridiana, n.17 Septiembre de 1997, p. 169.

e indispensable”<sup>5</sup> por la luz que arrojaba a la oscuridad que envolvía el asesinato de Trotski.<sup>6</sup> Sin embargo la crítica y el público también supieron apreciar uno de los aspectos que los autores querían enfatizar, que era crear un documental con tintes de producto cinematográfico de ficción. “Es impresionante observar el detalle con el que Javier Rioyo y López Linares convierten su documento en casi un “thriller” que sigue las huellas de un personaje tan complejo como Ramón Mercader[...]”<sup>7</sup> escribe el crítico de cine del diario *ABC* E. Rodríguez Marchante. La misma opinión mantienen otros periodistas como Javier Pradera quien afirma en *El País* que “la película no solo tiene el interés de un buen *thriller* y la calidad de un excepcional documental histórico[...]”<sup>8</sup>

Pero antes de entrar en materia estableceremos una ficha técnica detallada del documental.

### 0.2.1 Ficha Técnica

TÍTULO: *Asaltar los Cielos*

DIRECTOR: José Luis López Linares y Javier Rioyo

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1996

PRODUCTORA: Cero en Conducta S.L. colaboran Televisión Española (TVE) y Canal Plus España

PRODUCTORES: José Luis López Linares y Javier Rioyo

JEFES DE PRODUCCIÓN: Silvia Martínez, Víctor Andresco (Rusia), Frida Torresblanco (México).

GUIÓN: Javier Rioyo

---

<sup>5</sup> Entre otros artículos y críticas sobre *Asaltar los Cielos* pueden consultarse “Fascinante ópera” en *El País*, 29 de Enero de 1998, p. 61; “Un gran documento sobre Trotsky” en *El País*, 22 de Octubre de 1996, p. 42; “*Asaltar los Cielos*: anatomía de un asesinato”, *ABC*, Madrid, 30 de Noviembre de 1996, p. 89.

<sup>6</sup> Precisamente ésta es una de las tareas fundamentales de los documentales que el propio Rioyo ha mantenido en varios congresos y cursos de verano de la Universidad Complutense de Madrid. “Poner luces a zonas de sombra de nuestro pasado y de nuestra historia son los parámetros por los que se rige Rioyo a la hora de construir un documental.” En “Entretener e informar con calidad y rigor”, *El Mundo*, Madrid, Viernes 12 de Julio de 2002, p. 60.

<sup>7</sup> En “*Asaltar los Cielos*: anatomía de un asesinato”, *ABC*, Madrid, 30 de Noviembre de 1996, p. 89.

<sup>8</sup> En “Asaltantes del Cielo”, *El País*, Madrid, 18 de Diciembre de 1996, p. 23.

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: José Luis López Linares

CÁMARA: Marc Beneria

NARRADOR: Charo López

MÚSICA: Alberto Iglesias

CANCIONES: La Santa Espina, Los Tres Golpes, Si Me Quieres Escribir, ¡Ay Carmela!, España Cañí, Baga-Biga-Higa, La Internacional, Siempre Hace Frío, Romántica Mujer.

TEMAS MUSICALES: Trío para piano, violín y chelo primer movimiento (Alexander Borodin), Waltz (Shostakovich)

MONTADORES: Pedro Blanco, Fidel Collados

SONIDO DIRECTO: Juan Borrel, Pedro Melo

DOCUMENTACIÓN: Arantxa Aguirre

GÉNERO: documental –35mm –Eastmancolor –Panorámico

VERSIÓN ORIGINAL: castellano

DURACIÓN: 94 minutos

LUGARES DE RODAJE: España: Madrid, Barcelona, Valencia, Sitges y Sant Feliú de Guixols. Francia: París. Estados Unidos: Nueva York, Los Angeles. Rusia: Moscú. Reino Unido: Londres. México: México. Cuba: La Habana.

ESTRENOS: 28 de Noviembre de 1996 en Madrid en Gran Vía. 3 de Diciembre de 1996 en Barcelona en Verdi.

PREMIOS: Festival Internacional de Cine de Bogotá, 1997: mención especial; SEMINCI (Semana Internacional de Cine de Valladolid), 1996: segundo premio Tiempo de Historia

SUBVENCIONES: programa MEDIA de la Unión Europea; Ministerio de Cultura (ICAA)

RECAUDACIÓN: 121.310,94 Euros – 36.977 espectadores

SINOPSIS<sup>9</sup>: En el contexto histórico de una España convulsa nace Ramón Mercader, hijo de Caridad del Río, una joven burguesa de Barcelona que abandona una vida que la encorseta para abrazar activamente

---

<sup>9</sup> A la hora de redactar esta sinopsis se ha querido reflejar la intención de este trabajo, que es mostrar las similitudes existentes entre el documental *Asaltar los Cielos* y una película de ficción. Por ello la sinopsis que aquí se detalla se somete a las normas de redacción de sinopsis en proyectos cinematográficos de ficción. Este tipo de sinopsis tiene una extensión variable (desde las dos a las cinco páginas) pero respeta la proporción entre actos. El estilo debe reflejar asimismo el tono de la película y a menudo adopta forma de relato.

la ideología comunista. Sus hijos beberán de una educación socialista y tomarán parte activa en el bando republicano durante la Guerra Civil española: Caridad en la columna Durruti y pidiendo armas y dinero para los republicanos en México. Ramón sirve como comandante en la columna Lina Odena.

Al terminar la guerra ambos se exilian a París donde trabajan para los servicios secretos soviéticos. El más pequeño de los hijos de Caridad, Luis Mercader, es enviado a la URSS. Mientras la madre prepara el asesinato de Trotski, Ramón Mercader asume la misión cuyas consecuencias arrastrará toda su vida: debe dejar de ser Ramón Mercader y adoptar otra identidad para introducirse en los círculos trotskistas de la *ciudad de las luces*. Mercader es ahora Jacques Mornard, un aristócrata belga que simpatiza con el trotskismo. Conoce y engatusa a Silvia Ageloff, hermana de la secretaria de Trotski. Juntos viajan a Nueva York donde Ramón se transforma en Frank Jackson, canadiense, bajo el pretexto de no ser movilizado para la guerra, a la espera de recibir órdenes para desarrollar su fatídica misión.

Desde Nueva York se trasladan a México, donde Trotski ha establecido finalmente su residencia tras su exilio forzado por Stalin. Trotski vive en una fortaleza atormentado por la amenaza constante de atentados contra su vida, especialmente tras la intentona fallida del pintor mexicano Siqueiros. Jackson no demuestra especial interés, se mantiene en un discreto segundo plano para ganarse la confianza de Trotski y los que le rodean. Finalmente, tras varios encuentros que incomodan a "el viejo" Jackson-Mornard-Mercader lleva a término su misión y acaba con la vida de León Trotski a golpe de piolet.

Pero Mercader no consigue escapar como estaba planeado y es detenido y encarcelado durante 20 años en la penitenciaría de Lecumberri en México. 20 años en los que guardará silencio, fiel a la causa. Dos indiscreciones de su madre acabarán revelando su identidad y frustrando un intento de fuga. Durante sus años de presidio Ramón es vigilado por la URSS pero encontrará el lado amable de la vida en Roquelia, una antigua cabaretera.

Caridad, mientras, no es capaz de vivir en el "paraíso soviético" donde no le permiten ocupar puestos oficiales de importancia como Dolores Ibárruri, y donde siente que han abandonado a su hijo. Viaja a México para intentar liberarlo pero su presencia allí alerta a las autoridades

que ordenan el traslado de Ramón a un pabellón de alta seguridad frustrando así su plan de fuga. Ramón no se lo perdonará nunca. Caridad regresa a París y trabaja en la embajada de Cuba. Muere en 1975 afirmando que ella sólo sirve para destruir a capitalismo, no para construir el socialismo y sintiéndose responsable de haber arruinado la vida de sus hijos. Cuando Ramón sale de la cárcel regresa a la Unión Soviética donde le acoge su hermano. Con Roquelia adopta dos niños y trabaja con comunistas españoles. Pero aunque extraoficialmente es considerado un héroe, lleva una vida solitaria y apartada, obligado a guardar silencio sobre su pasado y su identidad. Ahora es Ramón López.

Ramón siente que le han engañado y así se lo confiesa a su amigo Eusebio Cimorra. Mercader solicita en numerosas ocasiones al KGB que le permita abandonar la URSS hacia climas más favorables para su estado de salud, pero siempre obtiene negativas. Desesperado, recurre directamente a Fidel Castro para que le dé asilo en Cuba. El dictador accede y Ramón se traslada allí con su mujer y sus hijos. Un cáncer óseo acaba con su vida en octubre de 1978. La URSS se encarga de sus funerales y lo entierra bajo el nombre de Ramón Ivanovich López junto a otros héroes del Estado soviético. Sólo años después lo reconocerán como Ramón Mercader del Río, héroe de la Unión Soviética.

## **0.2.2 Estructura: Tramas y Subtramas de acción**

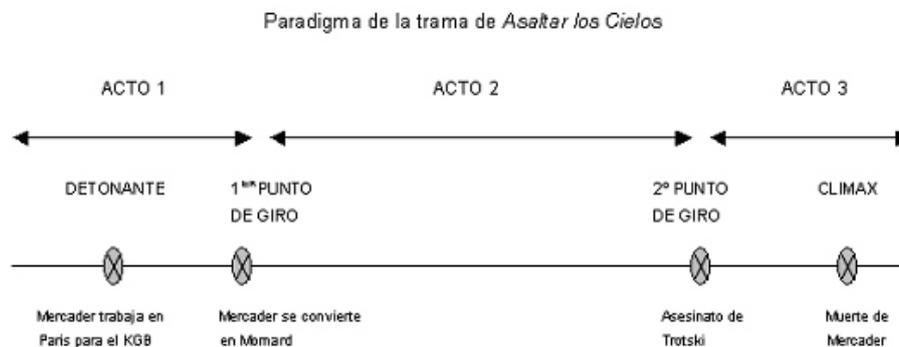
En los últimos 25 años han surgido en Hollywood numerosos escritores y analistas de historias que han centrado su atención en la estructura del guión cinematográfico. Aunque pertenecen a escuelas cinematográficas y a universidades diferentes, todos coinciden en manejar conceptos dramáticos clásicos como la división en actos (generalmente tres: planteamiento nudo y desenlace), el establecimiento de protagonistas, la creación de conflictos... Aquí se emplearán los conceptos de Syd Field y Linda Seger para definir la estructura de *Asaltar los Cielos*.

Para Field la acción de todo el guión cinematográfico puede dividirse en los tres actos clásicos descritos por Aristóteles: exposición, peripecia y catástrofe, donde la exposición es una presentación de los personajes y del ámbito en el que se mueven y un primer esbozo del problema, que tendrá su desarrollo en la peripecia hasta llegar al punto culminante de la misma en la catástrofe, donde encuentra su resolución. Para Field

el cambio de acto se produce en todo guión a través de lo que él denomina *plot points*: un incidente o suceso que engancha la historia y la hace girar en otro sentido.<sup>10</sup> Seger introduce dos elementos más al paradigma de Field: el detonante, previo al punto de giro 1 y el clímax posterior al punto de giro 2. En toda historia el detonante es “el primer empujón que pone en marcha la trama. Algo pasa, o alguien toma una decisión. El personaje principal se pone en movimiento. La historia ha comenzado.”<sup>11</sup> El clímax por el contrario es el suceso más importante de toda la trama ya que la acción se resuelve en el momento de mayor intensidad emocional.

### TRAMA PRINCIPAL

Atendiendo a estos aspectos de la estructura del guión cinematográfico y aplicándolos a la trama del documental dramático *Asaltar los Cielos* podríamos esbozar el siguiente esquema:



En el documental *Asaltar los Cielos* podemos encontrar, como en las películas de ficción, una trama principal y varias subtramas y relaciones menores. La trama es el argumento completo y el ámbito neutral del objetivo donde los personajes desarrollan sus acciones en la trama según el canon retórico ya mencionado: planteamiento, nudo y desenlace. La trama de *Asaltar los Cielos* condensa toda la vida de Ramón Merca-

<sup>10</sup> Field, *El Manual del Guionista*, Madrid: Plot Ediciones, 2005, p. 9.

<sup>11</sup> Seger, *Cómo Convertir un Buen Guión en un Guión Excelente*, Madrid: Rialp, 1991, p.41.

der incluyendo los orígenes convulsos de su madre, Caridad, hasta su muerte en La Habana.

En este sentido el primer acto o planteamiento nos introduce en la vida de Caridad Mercader y en sus primeros escarceos con movimientos revolucionarios de izquierdas y anarquistas que tendrán su reflejo en la educación que recibirán posteriormente sus hijos. Hacia el final de este primer acto encontramos el suceso que provocará el primer punto de giro. Tras la Guerra Civil Caridad y su hijo Ramón se exilian a París donde trabajarán para los servicios secretos rusos. Estos servicios secretos entrenarán a Ramón para ocultar su identidad verdadera. El cambio definitivo de identidad de Ramón Mercader a la de Jacques Mor-nard, acaudalado belga simpatizante del trotskismo, supondrá el primer punto de giro en la acción. Es a partir de este momento que la historia toma otro como rumbo.

En este periodo se define la “normalidad” de la situación: origen social que ha permitido una esmerada educación, especialmente importante en lo que se refiere al dominio del francés y del inglés, cuidados ademanes de hombre de mundo, etc. También da cuenta de la adscripción de Caridad a movimientos revolucionarios antiburgueses y se apunta el origen sexual de este odio por el trato que recibe de su marido.

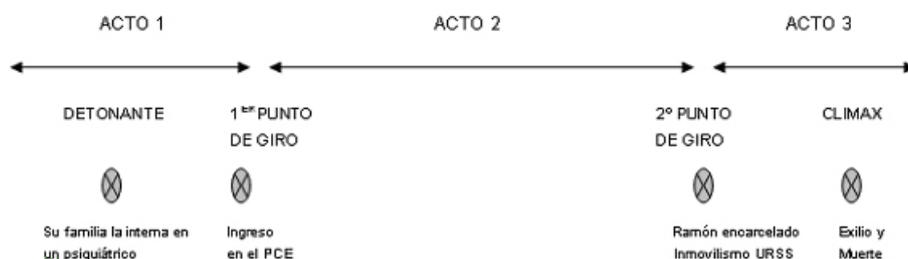
Durante el segundo acto asistimos a toda una serie de eventos y sucesos que van encaminando al protagonista, Ramón Mercader hacia su objetivo final: asesinar a León Trotski. Ramón se introducirá en París en los círculos trotskistas donde entablará una relación apasionada con Silvia Ageloff, hermana de la secretaria personal de Trotski. Juntos viajan a Nueva York y allí toma una nueva identidad, la de Frank Jackson. A Silvia le cuenta que es para evitar que le movilicen para la guerra y ella, ciega de amor, le cree. En Nueva York Mercader espera la orden de viajar a México para cumplir su misión. Tras el ataque fallido de Siqueiros para asesinar a Trotski, Ramón debe viajar a México para hacerse cargo de la situación. Allí se mantiene en un discreto segundo plano para no levantar sospechas, aunque se deja ver, y se familiariza con los guardias de seguridad de Coayacán y con el propio Trotski. Cuando Frank Jackson finalmente acomete su misión y asesina a Trotski se produce el segundo punto de giro en la historia. La acción vuelve a tomar un nuevo rumbo cuando Mercader no puede huir de la escena del crimen y es apresado y encarcelado en México.

El segundo punto de giro nos introduce en el tercer acto, en el que asistimos a los 20 años de encarcelamiento de Ramón Mercader, su liberación y regresó la Unión Soviética, donde se decepcionará de la causa por la que durante tanto tiempo se ha visto privado de libertad. Durante su periodo de encarcelamiento Ramón se relaciona con otros presos como “El Burrero”, monta un taller de elaboración de cajas de madera para transistores de radio y fracasa, por la mediación de su madre, en un intento de fuga. Tras veinte años de presidio Ramón regresa a la URSS donde a pesar de tener una pensión de la KGB, se siente como un extranjero. Apenas habla ruso y su identidad debe permanecer en secreto. Ahora es Ramón Ivanovich López. La muerte de Stalin y la revelación de los crímenes del stalinismo hacen que Mercader se cuestione la utilidad de sus acciones. El clímax de la historia se produce cuando, decepcionado y descreído del socialismo soviético, Ramón Mercader solicita asilo en Cuba a Fidel Castro y muere finalmente de cáncer óseo en La Habana.

#### SUBTRAMA PRIMERA: LA HISTORIA DE CARIDAD MERCADER

Pero como decíamos en el documental dramático *Asaltar los Cielos* encontramos además de esta trama principal dos subtramas desarrolladas y una serie de relaciones menores que se describen a continuación.

La primera subtrama desarrollada se centra en la actividad de la madre de Ramón Mercader, Caridad, desde su juventud en la Barcelona de principios de siglo hasta su muerte en París en 1975. El diagrama de la subtrama de Caridad vendría a ser el siguiente:



El primer acto de la subtrama se centra en la infancia y la juventud de Caridad del Río, de familia burguesa y adinerada que vive entre Cuba y la Barcelona de principios de siglo. Frustrada por un matrimonio de conveniencia con Pablo Mercader acaba colaborando con movimientos anarquistas y atentando activamente contra las fábricas de su marido. Estos hechos dirigen al espectador hacia el detonante del primer punto de giro: Caridad es internada en una institución psiquiátrica y liberada más tarde por sus compañeros del movimiento anarquista, lo que provocará su colaboración con la facción republicana durante la Guerra Civil española.

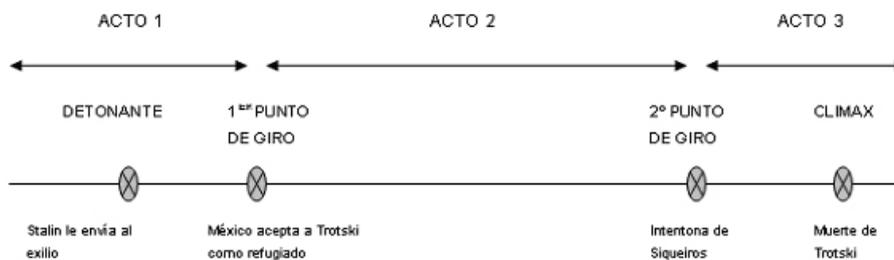
El segundo acto desarrolla la actividad de Caridad en los servicios secretos de la Unión Soviética tras el exilio en París al que se han visto obligados tras la guerra. Caridad comenzará a planear el asesinato del antiguo líder soviético y ahora enemigo de Stalin, León Trotski. Después del asesinato sobreviene el encarcelamiento en México de su hijo y el aparente inmovilismo de la Unión Soviética para tratar de liberarlo. La indignación y el desencanto que estos hechos provocan en Caridad suponen el segundo punto de giro de la acción.

En el tercer acto Caridad Mercader no puede soportar la vida en el “paraíso soviético” y se traslada de nuevo a París donde trabajará en la embajada de Cuba hasta su muerte en 1975. El clímax de esta subtrama lo encontramos en las revelaciones al final de su vida en las que Caridad afirma no servir para construir el socialismo, solo para destruir el capitalismo y haber arruinado la vida de sus hijos, justo antes de su muerte.

#### SUBTRAMA SEGUNDA: LEÓN TROTSKI

La segunda subtrama se centra en el exilio forzoso al que se ha visto sometido a León Trotski después de caer en desgracia en la Unión Soviética a la muerte de Lenin. Esta subtrama es más breve que la trama principal y la subtrama de Caridad ya que comienza con el exilio de Trotski y termina con su muerte. El esquema sería el siguiente:

El primer acto de esta subtrama pone al espectador en situación de las causas por las que el ex-líder soviético cae en desgracia para Stalin



y cómo éste le fuerza a un exilio que lleva a Trotski por diversos países hasta que México finalmente lo acepta como refugiado político.

El segundo acto relata la historia de Trotski en México: es acogido por Diego Rivera y Frida Kahlo; sus escarceos amorosos con ésta; las amenazas de su mujer, Natalia; su traslado a una residencia propia; la creciente obsesión y enclaustramiento por miedo a ser asesinado, hasta llegar al segundo punto de giro que se produce con el primer intento de asesinato protagonizado por el pintor mexicano Siqueiros.

A partir del fracaso de Siqueiros comienza el tercer acto, en el que Trotski se debate entre la obsesión por protegerse y la certidumbre de que no puede vivir en el miedo. Será en este tercer acto cuando su vida se cruce con la de Frank Jackson, novio de Silvia Ageloff, hermana de su secretaria personal. A pesar de la desconfianza que Jackson le inspira, Trotski se lo encontrará a solas en dos ocasiones y será en la segunda cuando lleguemos al clímax de esta historia: Mercader ejecuta su misión y asesina a León Trotski.

#### SUBTRAMA DE CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

Además de estas subtramas el documental nos presenta una serie de relaciones menores, simplemente esbozadas, que nos sirven para establecer los rasgos de carácter y comportamiento de los personajes principales que se ven envueltos en las mismas. Así encontramos la relación entre Ramón Mercader y Silvia Ageloff, entre Caridad y su hijo Luis, o entre Trotski y Frida Kahlo.

Aparte, y alejándonos un poco de los planteamientos de la ficción encontramos una subtrama especial de contextualizaciones históricas. En ella la voz en *off* de la narradora nos va introduciendo en el ámbito histórico en el que se va desarrollando la acción de la trama principal

y las subtramas: Barcelona de principios de siglo, la Guerra Civil española, los niños de la guerra, o la Cuba de Fidel Castro entre otros.

Es especialmente significativa, ya que constituye en relato en sí misma, la contextualización histórica de los niños de la guerra. La familia Mercader se verá afectada también por estos acontecimientos. Luis, el menor de los hermanos, viajará a Rusia con otros niños que huyen de la guerra civil española, pero en condiciones mucho más especiales por ser hijo de Caridad y hermano de Ramón. Sin embargo Luis, como tantos otros niños se verá después como “prisionero de la Unión Soviética”.

El documental dedica diez minutos a esta contextualización en un tono muy emotivo y dramático. La evocadora voz en *off* de Charo López junto con los testimonios de aquellos niños que viajaron a Rusia para quedarse allí para siempre, se entremezclan con imágenes de archivo que muestran el dolor de unas familias que quedaron divididas por la guerra y el sentimiento de desarraigo de los que aún viven en Rusia, ya que como afirma Anselmo Setién: “En España siempre iba a ser ruso y en Rusia, español”.

### **0.2.3 Los Personajes: Arcos de Transformación**

Los personajes son el motor en la escritura de una historia de ficción. Toda acción sucede por y para ellos. Cuando los conflictos entre los personajes son los conflictos de la película la historia funciona y todas las abstracciones teóricas se convierten en una consecuencia lógica del hecho de contar. Según Field “un buen personaje es el corazón, el alma y el sistema nervioso de un guión. Los espectadores experimentan las emociones a través de los personajes, se sienten conmovidos a través de ellos. La creación de un buen personaje resulta esencial para el éxito de un guión; sin personaje no hay acción; sin acción no hay conflicto; sin conflicto no hay historia”<sup>12</sup>; Y sin historia no hay relato.

En este punto se encuentran dos elementos muy importantes a la hora de tratar el dramatismo de un guión, ya sea de ficción o documental: los personajes y los conflictos entre personajes. En el documental *Asaltar los Cielos* la acción dramática se desarrolla en función de las

---

<sup>12</sup> *op. cit.* Field, p. 49.

relaciones entre personajes y sus arcos de transformación. La historia está guiada por las experiencias de los personajes y cómo éstas les van transformando en su interior. Los personajes del relato y su psicología al principio y al final del mismo se convierten en los elementos más importantes de una historia guiada por el personaje (*character driven*).<sup>13</sup>

Una vez más fueron los autores clásicos los primeros en abordar la psicología de los personajes de un relato y en establecer una tipología cerrada de temperamentos. Hipócrates distingue cuatro temperamentos fundamentales como pilares básicos de la personalidad según el predominio de un humor determinado en el cuerpo humano: sanguíneo, flemático, colérico y melancólico.<sup>14</sup> Cada uno de estos temperamentos se asocia a dos tendencias del comportamiento: la extraversión y la estabilidad (y sus respectivos antagónicos la introversión y la inestabilidad). “Los personajes extravertidos (sanguíneos y coléricos) tienden a comportarse y adaptar su carácter a la realidad exterior. [...] los sucesos y las relaciones personales estimulan sus reacciones hacia el mundo exterior [...] los tipos introvertidos (flemáticos y melancólicos) hacen de su propia intimidad el ámbito principal de sus vivencias”.<sup>15</sup>

La estabilidad y la inestabilidad vienen determinadas por la sensibilidad hacia sus propias emociones y sentimientos. Por ello los coléricos y melancólicos tienden a ser personajes inestables y los sanguíneos y flemáticos, por el contrario, personajes estables.

Atendiendo a esta clasificación de los temperamentos de los personajes de un relato podemos abordar la personalidad de los tres personajes principales de la historia de *Asaltar los Cielos*: Ramón Mercader, Caridad del Río y León Trotski. En muchas ocasiones su personalidad será caracterizada por los testimonios presentes en el documental, pero

<sup>13</sup> Las historias *character driven* se definen por oposición a las *plot driven*. En las primeras el hilo conductor de los acontecimientos se centra en la evolución de un personaje que se observa en sus acciones, en su personalidad. Por el contrario las *plot driven* se desarrollan centrándose en los acontecimientos que motivan la acción del relato. Sánchez-Escalonilla, *Estrategias de Guión Cinematográfico*, Barcelona: Ariel, 2001, p. 130.

<sup>14</sup> Para una explicación detallada de cada uno de estos tipos temperamentales consultar. Sánchez-Escalonilla, *Estrategias de Guión Cinematográfico*, Barcelona: Ariel, 2001, p. 279.

<sup>15</sup> Sánchez-Escalonilla, *Estrategias de Guión Cinematográfico*, Barcelona: Ariel, 2001, p.278.

también podemos esbozar sus temperamentos a través de las reacciones y sus comportamientos durante la narración de la acción.

La personalidad y el temperamento de Ramón Mercader que presenta la película es el más complejo de los tres personajes ya que por exigencias de su misión debe adoptar diversas personalidades que lo distancian de su identidad real. Por ello el arco de transformación que sufre Mercader a lo largo del relato es mucho más complicado que el de su madre o el de León Trotski. Ésto no significa que el de estos personajes tuviera menos matices en la realidad, pero aquí solo se tiene en cuenta su presentación en la película que se analiza. De este modo vamos a abordar la personalidad de Ramón Mercader en cuatro puntos de la historia. En primer lugar se atenderá a la personalidad de Mercader bajo su verdadera identidad, en los años de la Guerra Civil y los primeros momentos de su exilio en París. En segundo lugar observaremos los cambios de temperamento que tienen lugar cuando Ramón adopta la personalidad del rico playboy belga Jacques Mornard y el ingeniero canadiense Frank Jackson. En tercer lugar veremos cómo durante los 20 años que estuvo en la cárcel Mercader se desenvuelve entre dos comportamientos: uno frente a las autoridades y otro frente al resto de los presos. Finalmente la personalidad de Ramón Mercader da un giro importante, en lo que se llama un arco de transformación traumático, a la vuelta de Mercader a la Unión Soviética.

El Ramón Mercader que presenta la primera parte del documental es un tipo sanguíneo, de temperamento extravertido y estable. Las primeras referencias que tenemos de él nos hablan de que pertenece a un grupo de militantes que colabora con órganos soviéticos. Es deportista, amante del espíritu militar y comunista convencido. Es hijo de buena familia, con cultura, de maneras elegantísimas. La actividad de Ramón en la Guerra Civil le vale un ascenso rápido en los escalafones soviéticos. Tras la contienda Ramón ya es comandante y miembro de los servicios especiales de la URSS. Los tipos sanguíneos se caracterizan por ser personajes equilibrados y simpáticos, buenos comunicadores, sociales y emprendedores. Afrontan los reveses de la vida con calma. No ocultan sus emociones, ni las reprimen con dureza. Inician relaciones con facilidad, son afables y dicen lo que piensan. Son individuos seguros de sí mismos.

Según los ocho arquetipos psicológicos del suizo Carl Jung existen cuatro funciones fundamentales en el comportamiento humano: la inteligencia, la sensibilidad, la percepción y la intuición. Según predomine uno u otro de estos comportamientos se configura el carácter de las personas. En esta primera etapa Ramón Mercader se caracterizan por ser un tipo reflexivo extravertido, es decir, es un personaje que busca la objetividad, es racional, eficaz, de conducta rígida y principios rectos.

Cuando Ramón Mercader adopta identidades falsas desarrolla una conducta compatible con su propio carácter aunque no coincidente. Pasa de ser un tipo sanguíneo a tener un carácter flemático e introvertido, pero sin perder la estabilidad. Los personajes flemáticos son reflexivos, silenciosos, imperturbables y en ocasiones irritantemente prudentes. Miden siempre sus palabras, piensan lo que dicen, dominan sus pasiones y sobre todo saben guardar secretos. En la segunda parte del documental cuando asistimos a los testimonios de personajes como María Craipeau, se nos dice de Ramón: *“su francés era impecable. Su inglés era perfecto [...] nunca dijo una palabra en español, nunca. Nunca se permitió ser él mismo delante de nosotras, nunca. Y nunca mencionó nada de España”*. Ramón es ahora un tipo sensible e introvertido ya que por su pura complejidad interior, su intimidad es un misterio para los que le rodean. Manifiesta poco y explosivamente sus sentimientos, pudiendo llegar a obsesionarse hasta extremos irracionales. Asistimos a tal manifestación de los sentimientos de forma explosiva en tres ocasiones. La primera, cuando Silvia Ageloff y María Craipeau hablan de Picasso. *“De pronto tuvo ganas de decir algo que no podía decir, y eso le puso muy nervioso. Hubo un momento en el que hubiera querido, como toda persona, ser él mismo. Pero eso pasó rápidamente.”* Más adelante cuando Ramón viaja a Nueva York y al despedirse de sus amigos en París les confiesa: *“¡si supieras lo que voy a hacer...!”* Y finalmente cuando fracasado el intento de asesinato de Siqueiros Ramón entiende que le toca a él llevar a cabo la misión de acabar con la vida de Trotski. María Craipeau afirma: *“la reacción de Ramón tras el atentado de Siqueiros fue tan extraña que ella [Silvia] cogió su propios documentos políticos y los tiró por el váter... esta reacción violenta de su compañero la había sorprendido: ‘¿Por qué?’ y después ella lo entendió. Ramón se había dado cuenta de que ahora le tocaba a él.”*

Cuando Ramón es apresado y encarcelado en Lecumberri atisbamos una “doble personalidad”. Su comportamiento no es el mismo en los momentos en que trata con otros presos que cuando trata con las autoridades que intentan sonsacarle su identidad. Con los primeros será un tipo amable, simpático. Será como el primer Mercader pero sin revelar nunca su identidad. Con los segundos seguirá jugando su papel de Mornard-Jackson.

Pero la personalidad de Ramón Mercader da un giro de 180 grados cuando después de 20 años guardando silencio, fiel a la causa, regresa al “paraíso soviético” y poco a poco se da cuenta de que le han engañado y de que aquello por lo que había asesinado a Trotski no valía la pena. Ramón se convierte en un tipo solitario, decepcionado, descreído de sus ideales. Ramón no se siente orgulloso de lo que ha hecho, es más, siente profundos remordimientos. La tipología del personaje de Ramón Mercader es ahora melancólica, introvertida e inestable. Según Antonio Sánchez Escalonilla los personajes melancólicos tienden a ser tímidos, sensibles, fáciles de herir. Mienten con frecuencia para ocultar sus sentimientos y disfrazan sus depresiones de ánimo. Dudan y sienten remordimientos de conciencia. Laura Mercader habla de su padre en la última etapa de su vida en los siguientes términos: “*Tenía muchísimas pesadillas. Él se sintió siempre, probablemente, culpable.*” Santiago Carrillo afirma también: “*El Mercader que me impresiona es el Mercader que encuentro después de todas esas peripecias en Moscú: solitario, arrepentido, aunque él nunca pronunciara la palabra, de haberse visto en las condiciones en que se vio en aquellos tiempos.*” Y su mejor amigo David Zatoploski comenta en el mismo sentido: “me ha dicho sólo una vez que ‘*muchas veces yo oigo ese grito horroroso de mi víctima después del golpe mío*’ y así puso, así... cerrando los ojos con la mano”. Su abogado, Eduardo Ceniceros recuerda: “*el último día que estuve con él me dijo continuamente: “estoy escuchando ese grito”.*”

Se podría decir que el arco de transformación del personaje de Ramón Mercader viene dado por exigencias de la misión. Ramón tiene su propia personalidad. Pero debe ocultarla para adoptar diversas identidades que lo alejen de su personalidad real. Sin embargo Ramón experimenta una transformación radical, lo que se llama un arco de transformación traumático cuando al final de su vida comprende que todo su sacrificio ha sido en vano. Ésa transformación de un tipo sanguíneo a

un tipo melancólico, que es totalmente su opuesto, contribuye a emocionar a la audiencia, a crear un drama en la película y a provocar un sentimiento de compasión hacia un asesino que de otra manera no se entendería.

Caridad Mercader, la madre de Ramón es, como León Trotski, un personaje mucho menos complejo. Asistimos a un arco de transformación plano ya que los cambios que experimenta Caridad Mercader a lo largo de la película son prácticamente nulos. Su personalidad, su carácter y sus actitudes se mantienen prácticamente invariables a lo largo de toda la trama. Desde que es una joven frustrada por el mundo encorsetado que le toca vivir, hasta su muerte en París porque es incapaz de vivir en el “paraíso soviético”; pasando por sus rebeliones juveniles contra su familia o su comportamiento temperamental tras el encarcelamiento de su hijo con las autoridades soviéticas, Caridad Mercader desarrollará un perfil colérico extrovertido e inestable. Por lo general actúa llevada por el impulso y son frecuentes sus estados de euforia. En sus decisiones y acciones es una mujer precipitada y espontánea, incapaz de ocultar opiniones y sentimientos, que suelen brotar en sus explosiones de ira. Su inestabilidad contribuyó a provocar rechazo entre las autoridades soviéticas que la condenaron a trabajar siempre en las cloacas de la revolución.

Luis Mercader habla de su madre tras el encarcelamiento de Ramón en los siguientes términos: *“mi madre continuamente hasta el 44 que salió de la URSS, estará siempre nerviosa y furiosa porque no se hacía nada por Ramón, y ella no dejaba tranquilo a nadie en la URSS, hasta al propio a Stalin no le dejaba tranquilo”*. La precipitación en sus decisiones y acciones que le acarrearán para siempre el enojo de Ramón, se refleja en las declaraciones de Luis Mercader cuando afirma que *“ella se fue a liberar a Ramón de la cárcel. Llegó a México, armó un escándalo terrible, estropeó todo lo que se estaba haciendo para liberar a Ramón. [...] (Ramón) me dijo: ‘nunca le perdonaré a mi madre que yo podría haber salido el cuarto año de estar en la cárcel y por culpa de ella tuve que pasar 16 años más en la cárcel’.”*

Esta actitud de Caridad Mercader provoca un sentimiento de rechazo a las jerarquías comunistas que le impiden, como hubiese sido su sueño, formar parte de la dirección de la revolución comunista a la luz del día como hiciese Dolores Ibárruri. Los testimonios nos dicen que

la vida en Moscú era demasiado dura para el carácter libre de Caridad. Al no poder soportarlo vuelve a París donde acabará reconociendo su fracaso como madre y como comunista: *“yo tengo la culpa de todo lo que ha pasado, yo he destruido a la familia [...] yo sólo sirvo para destruir el capitalismo, no para construir el socialismo”*.

León Trotski es también un personaje que con algunos altibajos se mantiene estable durante todo el desarrollo de su trama. El antiguo líder soviético es un personaje de carácter sanguíneo, extrovertido, estable y reflexivo. Bastante afín al personaje inicial de Ramón Mercader. Trotski es considerado el líder intelectual del socialismo soviético y por tanto, a la muerte de Lenin, supone una amenaza para Stalin. Obligado por éste a exiliarse de la Unión Soviética, Trotski acaba fijando su residencia en México acogido por Diego Rivera y Frida Kahlo. Sus escarceos amorosos con la pintora será uno de los momentos en que Trotski se aleja de las pautas de comportamiento lógicas para un personaje de sus características. Uno de sus guardaespaldas americano afirma: *“estaba fascinado por ella. Tuvieron una relación amorosa”*. Pero Trotski vuelve enseguida a su comportamiento de tipo sanguíneo y fija su residencia en otra parte. Se sabe perseguido y teme por su vida, pero esto no hace que pierda los estribos. Domina la situación y trata de establecer soluciones según van apareciendo los problemas. *“Trotski, aislado de casi todos, rodeado por unos cuantos fieles, no quiere vivir una existencia paranoica. Se siente perseguido, sabe que su isla de seguridad puede ser asaltada desde todas las orillas. Su exilio no era suficiente. Stalin quería su desaparición.”* (voz en off) *“Tarde o temprano me van a matar... ¿cómo yo sólo, podría oponerme a los designios de todo un estado?”* (Trotski en palabras de Mark Sharon).

A pesar de que se nos dice al principio de la trama que Trotski llega a México como un demonio doble, el personaje que nos describe el documental no trata de infundir en la audiencia un sentimiento de rechazo hacia Trotski. Por el contrario se nos esboza a un hombre inteligente, familiar, afable, fiel con los que le son fieles: *“el viejo era tan vigoroso que muchos de los guardias no podían seguir su ritmo. Era un hombre muy amable, excepcionalmente elocuente, cálido... y un trabajador infatigable.”* Su nieto Esteban Volcov hablará de su sentido del humor cuando recuerda que en los momentos más críticos su abuelo dijo *“pues estos periodistas están a punto de cambiar la pluma por la ametralladora...”*

También se nos retratará a un Trotski, asesino del zar y creador del ejército rojo, muy humano cuando se niega a creer en la tradición de uno de sus guardaespaldas: "*Trotski creyó siempre en su lealtad. Hizo colocar en la puerta que él vigilaba una placa recordando su memoria.*"

Como se puede observar, los temperamentos de los tres personajes principales se compensan entre sí para ofrecer un cuadro psicológico colectivo más contrastado. El conflicto entre el temperamento colérico de Caridad Mercader frente al sanguíneo del líder soviético o al flemático y finalmente melancólico de Ramón Mercader es una fuente constante de contrastes. Los contrastes contribuyen a crear conflictos y los conflictos son la esencia del drama.

#### **0.2.4 La Banda Sonora de un Drama**

La banda sonora de una película, las canciones y la música de un producto audiovisual, tanto de ficción como de no ficción, han contribuido desde el inicio del cine sonoro, a enfatizar y crear situaciones dramáticas en los relatos cinematográficos.<sup>16</sup> Si eliminamos la banda sonora de cualquier película, ésta perderá automáticamente uno de los elementos principales que la conectan emotivamente con la audiencia. Una canción, una melodía pueden suscitar en el espectador cualquier tipo de sentimiento, desde la más suave dulzura hasta un terror espeluznante.

Pero la música no sólo conecta con la audiencia provocando sentimientos, sino evocando recuerdos y memorias de tiempos pasados. La música habla de la gente, se compone por y para la gente de una determinada época. El cantante americano Woody Guthrie afirmaba que se conoce mejor a las personas por las canciones que cantan que por las palabras que pronuncian. La música se convierte de este modo en memoria histórica. Los propios autores de *Asaltar los Cielos* afirman en la memoria del proyecto que "la vida de los Mercader, como todas las

---

<sup>16</sup> Además la música estaba presente también en las películas mudas. Las mejores salas de cine contaban con una orquesta que interpretaba los temas musicales que acompañaban la acción de las películas mientras que en salas más modestas había sextetos o cuartetos y en las humildes un órgano o piano. Pero en todas ellas estaba siempre presente la figura del narrador. Algunas películas se estrenaron incluso con una Banda Sonora Original propia que interpreto una orquesta el día de su estreno, como es el caso de *El Nacimiento de una Nación* (1915), de David W. Griffith.

vidas, está llena de las músicas de las canciones que los acompañaron”.<sup>17</sup>

La música es en efecto en *Asaltar los Cielos* un elemento narrativo fundamental en dos sentidos: por un lado acompaña la narración cronológica de los acontecimientos, ajustándose a las épocas y lugares por los que transcurre el relato. Por otro se convierte en una figura dramática que enfatiza los momentos de especial tensión del documental.

El relato abre con la melodía de *La Santa Espina*, una de las sardanas más emblemáticas que constituyó todo un himno patriótico para los catalanes asociados a movimientos republicanos y comunistas. Por tal motivo fue una canción prohibida en los regímenes dictatoriales de Primo de Rivera y Francisco Franco. La música en este punto nos marca la tendencia ideológica que será causa y origen del drama que se plantea en el documental.

Acto seguido la música es la responsable de enfrentar a la audiencia con una ruptura brusca. Tal vez la misma ruptura a la que se enfrentó Ramón Mercader entre la URSS que soñaba y el “paraíso soviético” al que regresó tras 20 años de presidio. Los tiempos cambian con el paso de los años y las ideologías caen. Los Rolling Stones en concierto en España dan cuenta del proceso de cambio que experimenta un país. Son esos cambios profundos los que anularán por completo la existencia de Ramón Mercader. El sentido simbólico de esta canción sólo es perceptible al final, una vez conocemos todos los sucesos de la vida del protagonista. Por ello podríamos decir que la presencia de los Rolling, lejos de ser arbitraria y casual tiene una función de prolepsis, puesto que establece una relación, aunque metafórica, con acontecimientos futuros, captando además desde un primer momento la atención del espectador.

En estos dos casos la música es un instrumento que actúa como símbolo o metáfora y como un recurso narrativo más dentro de la retórica documental. Sin embargo la música puede llevar implícita una carga dramática importante en determinados momentos del documental.

Cerca del minuto once, Teresa Palau afirma tajantemente de Caridad Mercader, casi la acusa, de ser la responsable directa de que su hijo entre en contacto con los órganos soviéticos. Previamente se nos

---

<sup>17</sup>Rioyo; Lopez Linares, ‘Asaltar los Cielos’ in *Revista Veridiana*, n.17 Septiembre de 1997.

ha perfilado a Caridad como una figura poderosa e influyente dentro de la KGB. En este punto una fotografía de Caridad en plano cerrado sobre su expresión desafiante, acompañado de una melodía turbadora, crea en la audiencia una sensación de tensión, de suspense. Sabemos ahora que nos encontramos ante un personaje peligroso. Como en el cine de ficción, la música anticipa eventos y caracteriza personajes.

Pero la tensión se rompe con el bucle hacia una melodía más folklórica acompañada de imágenes de archivo del comienzo de la guerra civil. Es la melodía de *España Cañí*, un pasodoble muy castizo que sirve de fondo musical para las imágenes de la resistencia de Madrid. La contienda fue un drama muy español y la resistencia de Madrid un episodio heroico. En esta secuencia cobran especial importancia además de la música, los efectos sonoros. Al tiempo que visualiza imágenes de los horrores de la guerra, el espectador escucha el sonido de los bombardeos, de las ametralladoras, de los fusiles. Pero de nada más aparte de la melodía de *España Cañí*. Estos efectos buscan provocar en la audiencia el sentimiento de ser testigos de primera mano de la mayor tragedia de la Historia de España.

Otro tema que cobra especial importancia en el documental es la canción infantil *Baga, Biga, Higa*. Se trata de un "conjuro" vasco que se utilizaba tradicionalmente en las noches de brujas, sobre todo entre los niños. Las traducciones al castellano resultan muy forzadas y además anulan la intencionalidad de la misma. Para un público no vasco la letra de la canción carece aparentemente de sentido, podría incluso confundirse con una canción dadaísta de rebelión. Sólo hay tres palabras clave que el espectador reconoce: "arma, tiro, pum". En un contexto visual donde los niños de la guerra se despiden de sus familias en el puerto antes de partir solos hacia la URSS, con imágenes ralentizadas que captan las más angustiosas caras de dolor, en una secuencia especialmente dura y larga, el espectador se ve sometido a escuchar algo que no entiende, que no tiene sentido (metáfora de la guerra), hasta que escucha "arma, tiro, pum", frase que sin duda lo devuelve drásticamente la realidad. La música, el documental en general, tiene una voluntad clara de conmover, de conectar de forma directa con los sentimientos de la audiencia. El tema de Mikel Laboa está presente en dos momentos del documental. En primer lugar esta canción vasca nos introduce en el segmento temático de los niños de la guerra que emigran a Rusia

escapando de la guerra civil española. Y muchos de ellos no regresaron nunca. Tras la secuencia que ya hemos comentado, la canción vuelve a sonar de fondo, en un plano general al final del segmento, de muchos de estos niños, ahora ya ancianos, que no pudieron regresar. Otra vez el sin sentido, otra vez la causa fatal de su exilio: “arma, tiro, pum”.

Pero al igual que la música es un elemento muy importante a la hora de crear dramatismo, también lo es la ausencia de ella, de todo efecto sonoro. No es un recurso habitual ya que, al igual que el fundido en negro, el silencio prolongado crea un efecto dramático muy acentuado. Tanto uno como otro se utilizan sólo una vez en todo el documental.

El único silencio acentuado que encontramos aparece en el segmento del intento de asesinato de Trotski por parte de Siqueiros. Es tal vez el único personaje que se asocia nítidamente como un villano. Al hablar de él por primera vez, la voz en *off* de Charo López da paso a unas imágenes del pintor en su estudio, con gesto sombrío y movimientos lentos utilizando una pistola de pintura. El silencio incomoda, crea en el espectador un sentimiento de rechazo hacia el personaje. La finalidad: es un símbolo de su ataque furtivo en plena noche a la fortaleza de Trotski.

Finalmente otra de las melodías que tiene una clara finalidad dramática es el *Gran Corrido a León Trotski*, canción que se hizo muy popular en México a la muerte del ex líder soviético. La canción narra en la voz quebrada de una mujer la trágica muerte de Trotski, mientras se suceden imágenes de los funerales y los tributos que tuvieron lugar por todo el país. Es como una elegía a un personaje de una personalidad fuerte y de gran carisma. Esto viene a confirmar, como expusimos al hablar del personaje de Trotski, que a pesar de su condición de doble demonio, no se le perfila como un villano, sino como un líder.

El resto de la música del documental tiene una función de simple acompañamiento, aunque sin descuidar los detalles: ritmos cubanos para el paso y exilio en La Habana, jazz en Nueva York, rancheras en México... Cada melodía tiene su sitio y su significado. Como ejemplo de esta música de acompañamiento, la melodía de una nana catalana que Ramón Mercader recordaba de su infancia y que en numerosas ocasiones tarareaba en la cárcel en sueños. Esta nana será una constante durante todo el documental. La melodía se escucha de fondo en aquellos momentos de especial trascendencia en la vida de los Merca-

der, no sólo de Ramón, sino también de su madre, Caridad (la infancia de Caridad, el apresamiento de Ramón o la muerte de ambos). Cuando el espectador oye esta melodía, en alguna de las dos versiones instrumentales que incluye la película, enseguida se ve transportado emocionalmente al drama personal de la familia Mercader. La nana catalana de Ramón contribuye así a crear un vínculo emocional entre el espectador y el protagonista.

### 0.2.5 Imágenes

Recordemos que sin conflicto no hay drama, y sin drama no hay historia. Las imágenes utilizadas en *Asaltar los Cielos* atienden a cinco objetivos fundamentales: el de corroborar la palabra hablada, identificar a los personajes, simbolizar algún hecho o concepto, establecer un contraste o contradicción bien con la narración o bien con imágenes precedentes, o ubicar la acción en un determinado lugar.

Por un lado las imágenes de archivo, las grabaciones domésticas, las fotografías de álbumes personales, contribuyen a afianzar, como es habitual en los documentales, los testimonios y la voz en *off* que hablan a la audiencia de determinados sucesos, de determinados personajes que van apareciendo en imágenes corroborando la palabra hablada.

Este tipo de secuencias son las que más abundan por norma general ya que el público espera por experiencias previas que el documental diga la verdad sobre algo. La verosimilitud de la no-ficción se asienta, entre otros elementos, en las pruebas visuales que pueden demostrar fehacientemente que lo que se narra fue así en realidad y no de otra manera. Las imágenes de archivo, ya sean grabaciones o fotografías son, teóricamente, el arma más poderosa de un documental en este sentido. La dificultad para el realizador estriba en poder contar precisamente con esas imágenes en concreto. A continuación se exponen dos ejemplos de imágenes que corroboran la palabra hablada en *Asaltar los Cielos* aunque se podrían señalar muchos más casos.

En el minuto doce Santiago Carrillo afirma taxativamente que en España se produjo una revolución de las clases obreras durante la guerra civil. Dice: “*durante la guerra sí hubo una revolución, hombre. Tan hubo una revolución que los capitalistas desaparecieron, los banqueros desaparecieron, la aristocracia terrateniente desapareció y el pueblo, en*

*muchos casos los obreros directamente, se hicieron cargo de la propiedad y de la dirección de las fábricas, del campo.”* Acto seguido un noticiario cinematográfico republicano narra lo siguiente, acompañado de imágenes de salones burgueses vacíos, ocupados luego por clases trabajadoras, corroborando así las palabras de Carrillo: *“los amplios comedores que antes ocupaban maquilladas y frívolas damiselas, grandes financieros, magnates de la industria, aristócratas ociosos y aventureros internacionales de toda laya, ahora están abarrotados de hombres y mujeres humildes que siguen el ritmo de la sociedad que se está creando.”*

Otra de las muchas secuencias que nos ofrecen imágenes que corroboran la información de la palabra hablada es por ejemplo la depresión y el intento de suicidio de Silvia Ageloff tras el asesinato de Trotski a manos de su pareja. Uno de los guardaespaldas de Trotski, Mark Sharon, afirma: *“Silvia no sabía que las intenciones de Mercader eran de asesinar a Trotski. Era completamente leal a Trotski, se sintió traicionada por lo sucedido. De hecho trató de suicidarse.”* Mientras se oyen sus comentarios se suceden fotografías de Silvia en shock en el hospital tras el asesinato, recortes de periódico que la desvinculan de la trama del asesinato, o fotografías que la muestran demacrada en otro hospital tras el intento de suicidio.

Por otro lado se pueden encontrar ejemplos en los que las imágenes que aparecen ante el espectador no son una prueba fehaciente que confirma sin lugar a dudas que lo que narran los testimonios y la voz en *off* es cierto. Sin embargo, estas imágenes sí que sirven para que el espectador tenga una referencia visual de lo que está escuchando. En definitiva las imágenes que ve no prueban hecho concreto alguno pero cumplen la función de ilustrar el tema que se está tratando.

Un ejemplo se puede encontrar cuando Luis Mercader habla de la juventud desgraciada de su madre junto a Pablo Mercader y explica que su padre, para animarla al acto sexual, la llevaba a burdeles donde veía cómo otros tenían relaciones sexuales. Esta experiencia marcó la personalidad de Caridad. Mientras se escuchan estas declaraciones se presentan imágenes de un burdel de principios de siglo y en ellas se puede ver lo que Caridad vio en su día. Se da por sentado que no es *lo mismo* que vio Caridad, ni las imágenes prueban que lo viera, pero

sirven para ilustrar ante el espectador e incluso ponerle en la misma situación incomoda por la que pasó ella.

Y así, una tras otra se suceden imágenes de archivo reafirmando o ilustrando el comentario de la voz en *off* y de los testimonios. Este es también el caso de todas las contextualizaciones, salvo una, que sirve de contraste y se comentará más adelante.

Otra de las funciones principales de la imagen, eminentemente las de archivo, es la de identificación del personaje y la familiarización de la audiencia con éste. Cuando la narración incorpora un personaje nuevo a la trama, a la hora de esbozar su perfil, por mínimo que éste sea, se nos ofrece una imagen del personaje en cuestión. Así, el principio vemos a una joven Caridad Mercader, luego a su marido, a la familia entera, a Ramón, a Silvia Ageloff, a Trotski, Diego Rivera, Frida Kahlo, Siqueiros, Sheldon Hart, Roquelia, etc. Además, en el caso de los tres personajes principales, asistimos a una evolución constante en su aspecto y su expresión a medida que avanza la historia.

Por ejemplo, comenzamos con una Caridad del Río, de niña en La Habana. Se la verá evolucionar hacia una joven adolescente de mirada inteligente. Su matrimonio con Pablo Mercader revela a una Caridad apagada, distante. Su colaboración con órganos comunistas muestran a una Caridad fuerte, de gesto severo, que será el que predomine hasta que al final de su vida se la vea anciana y delicada pero de gesto igualmente adusto.

Ramón evoluciona de semejante manera, aunque con contrastes más marcados. El espectador le ve por primera vez como un joven apuesto, con una mirada llena de magnetismo. Después, vestido de comandante según asciende en la jerarquía soviética. Más adelante como Mornard en París acompañado de Silvia. Las fotografías de Ramón no son muy abundantes hasta pasado el asesinato de Trotski. Entonces el documental muestra a un Ramón abatido, herido, acabado. Esas imágenes de Mercader desvalido, conectan a la audiencia emocionalmente con el personaje. Más que sentir rechazo hacia un asesino, las imágenes provocan un sentimiento de compasión. Luego se verá a Ramón en la cárcel, envejeciendo hasta que en 1960 regresa a Moscú. En éste punto se muestra al espectador la cara y la cruz de un mismo hombre en el momento más crítico de su existencia. Primero a Ramón radiante, vestido de blanco con su medalla de *Héroe de la Unión Soviética*. Tras

su descreimiento en el régimen al descubrir que todo ha sido en vano, se muestra a un Ramón sombrío, sin vida en la expresión, vestido de oscuro. Esta última fotografía de Ramón intercalada con antiguas imágenes de actividades soviéticas ofrecen con este montaje una idea de causa-efecto que se comentará más adelante: la falsa idea del paraíso soviético es la causa de una vida arruinada: la de Ramón Mercader.

Finalmente encontramos las imágenes que hacen referencia a Trotski desde su época de líder carismático del comunismo junto a Lenin, hasta sus funerales en la Ciudad de México. El perfil de Trotski se mantiene inalterable, como se ha descrito anteriormente, a lo largo de su trama. Es por eso que las imágenes que vemos de Trotski no ofrecen demasiado contraste. Siempre le vemos como una especie de “abuelo bonachón” que infunde respeto. Desde los mítines en la URSS hasta la última salida de picnic le vemos en actitud afable, charlando con otros personajes, cuidando sus conejos, trabajando, saliendo de excursión con sus allegados. Hasta su muerte la audiencia percibe a través de numerosos vídeos domésticos a un Trotski familiar, casi simpático. Igual que no se trataba de crear rechazo hacia Mercader como un asesino, tampoco hacia Trotski como ejecutor del Zar y fundador del ejército rojo. Veremos por otro lado muchas imágenes de la agonía y los funerales del ex líder soviético en una secuencia que da la sensación de ser un tributo a este personaje por su especial lirismo, que intercala imágenes de los funerales con otras de la vida en México de Trotski.

Una tercera finalidad de las imágenes de *Asaltar los Cielos* es la de simbolizar y aludir metafóricamente a determinados aspectos. Encontramos cinco de especial relevancia en el documental.

En primer lugar el espectador asiste al testimonio de Luis Mercader y la voz en *off* de la narradora que hablan de la reclusión de Caridad en un sanatorio mental por parte de su propia familia. Caridad es liberada por sus compañeros de ideología y huye a París. Esta huida se representa simbólicamente en imágenes a través de una cámara subjetiva en un automóvil que circula por una carretera sinuosa a gran velocidad. Sobreimpresa en esta imagen está la fotografía de aquella Caridad apagada y distante de la que se ha hablado anteriormente.

Otro ejemplo lo encontramos en el fragmento de una película anarquista, *Nosotros somos así* (Valentín R. González, 1936). Ese tipo de imágenes simbólicas se repite en tres de las seis veces que las en-

contramos en *Asaltar los Cielos*. Es un nexo más entre el documental y el cine de ficción. En este primer ejemplo cinematográfico un niño interroga a una niña:

NIÑOS DE LA CNT.—

NIÑO.—¿Quién eres?

NIÑA.—Soy popular. Me llaman la Pasionaria.

Estos niños representan un diálogo entre líderes de izquierdas. El niño, que figura ser un mando superior interroga con desprecio a la niña. Antes, el testimonio de Vázquez Montalbán ha prevenido al espectador de una cierta rivalidad entre Caridad, líder de la KGB y Dolores Ibárruri, líder popular de la revolución. La primera actúa en la sombra mientras la otra se lleva la admiración y los aplausos.

El segundo ejemplo cinematográfico, con imágenes de la misma película ya citada, lo protagonizan niños también. Estos niños y los anteriores adelantan el que será el tema del segmento siguiente: los niños de la guerra. Pero en este segundo ejemplo los niños tienen además otro cometido. Plantear en clave de humor los efectos de vivir una guerra tan de cerca, la presencia del miedo, la muerte y la destrucción que nos han relatado previamente, en primera línea. Aunque planteada en tono cómico tiene por objeto simbolizar la causa por la que muchos republicanos decidieron enviar a sus hijos a la URSS, para alejarlos de *los tiros y las barricadas*.

NIÑOS DE LA CNT.

NIÑO 1.—¿Has pasado mucho miedo estos días?

NIÑO 2.—Mucho, cuántos tiros...

NIÑO 3.—En mi calle hasta hubo barricadas.

El cuarto ejemplo lo encontramos en unas simpáticas imágenes de archivo que simbolizan las declaraciones de un antiguo niño de la guerra que habla de su fracaso, el de los españoles, a la hora de intentar asimilar el comunismo. Este "niño" declara: "*hemos llegado aquí, hemos querido ser buenos, hemos querido ser soviéticos, hemos querido ser bolcheviques, comunistas; hemos fallado pero no porque lo hemos inventado nosotros, lo inventado ellos. ¡Hemos fallado! [con tono de incredulidad] ¡Por favor...!*" El símbolo se encuentra en las imágenes de archivo de un joven español que intenta decir unas frases en ruso de forma muy poco natural. De pronto, se detiene, baja la cabeza y empieza a decir con mucho *salero español*: "no puedo, no puedo..."mientras

se escuchan risas de fondo. El muchacho de las imágenes de archivo, al igual que los niños que llegaron a Rusia durante la guerra civil española, intenta ser ruso, hablar como ellos, pero fracasa. Los niños españoles en la URSS intentaron ser soviéticos, comunistas, pero fracasaron porque allí siempre serían españoles.

Cerca del final se encuentran dos imágenes de Ramón a su vuelta a la Unión Soviética. Como ya se ha comentado, la imagen de Ramón sombrío, descreído, se intercala a modo de causa–efecto con imágenes del antiguo poder soviético. Simboliza la ruina de una vida por una causa que finalmente se revela inútil. Por último encontramos la metáfora más amarga de todo el documental. El mejor amigo de Ramón, David Zatoploski dice: “[Ramón] *siempre decía ‘si yo hubiera regresado a España una vez, quisiera vivir en tal paraíso que está en la Costa Brava, ¿cómo se llama? Sant Feliu de Guixols’*. Así ha dicho Ramón a mí.” Acto seguido el espectador descubre tal paraíso: un lugar cutre, una playa pequeña, masificada y desagradable. Ramón Mercader se equivocó de paraíso en Sant Feliu... y en el que debió dar sentido a su vida.

En último lugar se encuentran las imágenes cuya finalidad es la de establecer un contraste, una contradicción o un contrapunto entre lo dicho y lo visto. Estos contrapuntos son fundamentales a la hora de crear conflictos en la historia y en la audiencia. Comentamos a continuación tres de los más importantes. El primer contraste entre imágenes lo encontramos al comienzo del documental. *Asaltar los Cielos* arranca con unas imágenes de archivo de la Barcelona de principios de siglo. Tras unas primeras declaraciones muy fugaces de testimonios que nos sitúan en el tema del relato, unas imágenes del primer concierto de los Rolling Stones en España provocan un contraste que despierta el interés de la audiencia. Aparentemente inconexas, las imágenes del concierto desconciertan en un principio al espectador hasta que se establece una conexión entre unas imágenes y otras. Ambas constituyen los dos extremos, el comienzo y el final de una historia: la historia de los Mercader. Caridad nace a principios de siglo y Ramón muere en 1975.

El segundo conflicto entre imágenes llega poco después cuando se presenta la juventud frustrada de Caridad Mercader. Justo después de las imágenes familiares y retratos de la joven Caridad, el espectador debe cambiar bruscamente de registro cuando se le presentan imáge-

nes muy explícitas de un burdel de la época. Es una secuencia muy chocante de por sí pero sorprende mucho más si se tiene en cuenta la época. Las imágenes del burdel incomodan y provocan un sentimiento de rechazo hacia la familia Mercader que tanto odiará Caridad. Con ella, y gracias a estas imágenes, la audiencia se solidariza.

Por otro lado encontramos secuencias de contraste que sirven para distender situaciones muy dramáticas y provocar una sonrisa en el espectador. Es por ejemplo el caso del segmento de la guerra civil, donde las imágenes de lucha en el frente, especialmente crueles en algunos puntos, se intercalan con otras de soldados jugando, cantando, bailando, cocinando, en definitiva divirtiéndose en los momentos de calma en la batalla.

Llegamos así al segmento de los niños de la guerra. Aquí las imágenes ofrecen un contrapunto constituyendo una contradicción entre lo que narra la voz en *off* de Charo López y las imágenes que ve el espectador: *“la URSS, el más poderoso aliado de la España republicana se ofrece como país de acogida de los niños que están sufriendo los desastres de la guerra. Los llamados ‘niños de la guerra’ se embarcan para la URSS. Sus padres desean salvarlos del horror y de la muerte”*. Las imágenes sin embargo no muestran muerte, ni miedo, ni desolación, ni el más leve peligro. Al contrario, vemos niños y niñas que juegan alegremente y sin preocupaciones. ¿Por qué se eligieron estas imágenes y no otras? Tal vez el documental lanza un mensaje implícito a la audiencia; tal vez mandar aquellos niños a la URSS para, en muchos casos no regresar nunca, no fue una buena elección. Es la voz del autor la que descubrimos en esta secuencia

Por último, otro de los contrastes entre palabra e imágenes se encuentra en la última frase y secuencia de la película. Como ya se ha aludido, el amigo de Ramón afirma con orgullo y decisión que de haber regresado a España a Ramón le hubiese gustado ir al paraíso de la Costa Brava llamado Sant Feliu de Guixols. Después de su declaración aparece en la imagen un cartel de población que indica que se va a mostrar dicho lugar, el paraíso de Ramón Mercader en la Costa Brava. Plano cerrado sobre el cartel, sonido del mar, expectación y finalmente decepción, al comprender que Mercader, Mornard, Jackson, el hombre que sacrificó su vida por el espejismo de un paraíso soviético, descreído al final de su vida, puso sus esperanzas en otro paraíso: Sant Feliu. El

espectador comprende la realidad de un personaje que vivió engañado toda su vida. Javier Rioyo dijo sobre este chocante final: "*la historia traiciona a todos... es que la realidad es una irrealidad y es que... el sueño de un paraíso, al final, es algo así tan cutre: una señora como un queso [del tamaño de un queso] al borde de la playa...*"<sup>18</sup>

## **0.2.6 Testimonios y Voz en Off**

En los documentales que no recurren a las dramatizaciones con actores, la única manera de transmitir sentimientos y emociones es explotando las condiciones innatas de los personajes reales que son entrevistados. Muchos personajes no funcionan bien ante las cámaras, no transmiten más que palabras, no son capaces de conectar emotivamente con la audiencia y desequilibran el relato. Como ya se ha dicho el drama y los sentimientos son imprescindibles para estos fines.

Sin embargo hay otros personajes con una "elocuencia cinematográfica" superior. Ante las cámaras recuerdan y evocan la historia que se quiere contar pero además la reviven, la escenifican y dan rienda suelta a sus sentimientos de entonces y los mezclan con los de ahora. Es sobre este tipo de personajes sobre los que recae el peso de liderar la historia porque transmiten emociones y conmueven con sus gestos, expresiones y palabras a la audiencia.

*Asaltar los Cielos* cuenta con seis pilares imprescindibles a la hora de conmover a la audiencia. Yuri Paparov, Bartomeu Costa Amic, Teresa Palau, David Zatoplovski, Laura Mercader y Esteban Volcov; Sin estos seis testimonios el relato del documental perdería su dimensión dramática y se convertiría en un producto más cercano al reportaje periodístico. Veamos algunas de sus características más destacadas.

Yuri Paparov es un antiguo militante trotskista que se encargará de reconstruir y casi escenificar él sólo el asesinato de León Trotski. Sobre él recae el peso de dirigir uno de los momentos de mayor tensión emocional del documental: el asesinato de Trotski. Paparov no se limita a repetir los hechos tal como ocurrieron, sino que los escenifica. Sentado en el que fuera su estudio, representa el papel de Trotski, imita las

<sup>18</sup> Fonseca; Rioyo; Rodrigues; Suárez, "Sobre el Documental" in *Revista Veridiana*, n.17 Septiembre de 1997, p. 122.

que debieron ser sus acciones, revive con intensidad la lucha desesperada que tuvo lugar con Mercader hasta que llegan sus guardias y el ex-líder soviético cae. Yuri Paparov se mueve por todo el escenario del crimen explicando sentidamente los sucesos, gesticulando, en definitiva creando acción mientras se desplaza por el interior del relato. Paparov es además uno de los testimonios que se aventura a hacer un juicio de valor sobre los actos de Mercader. Al final del documental afirma: “*Viendo lo que hoy día está pasando en la URSS, todo eso fue en vano. Fue inútil para la causa a la cual ha servido este hombre.*”

Bartomeu Costa Amic aparece en varias ocasiones para relatar el proceso por el que se consiguió que se concediese asilo político para Trotski en México. Aunque breve, su testimonio es sentido porque expresa con claridad sus emociones. Además en sus testimonios revive conversaciones que tuvieron lugar en el tiempo del relato, nos traslada a las expresiones y el comportamiento de personajes como Diego Rivera, Caridad Mercader, Ramón y él mismo.

Teresa Palau por otro lado es una ancianita de aspecto entrañable que ofrece el único testimonio de amistad desde los inicios soviéticos de Ramón. Como amiga le conocía bien y nos perfila la personalidad de Ramón Mercader a lo largo de los años. A pesar de ser muy mayor tiene mucha expresividad en sus gestos y declaraciones. Por ejemplo es relevante el momento en el que Ramón regresa a la URSS después de estar encarcelado y Palau se lo encuentra con la medalla de *Héroe de la Unión Soviética*. Teresa Palau, no dice nada, solo mira a cámara con gesto de resignación y da una palmada. Su gesto parece decir al espectador que todo por lo que había pasado Ramón se resumía en una medallita en la solapa, veinte años después. Teresa Palau no duda en establecer conflictos entre lo que ella piensa y lo que opinan otros, como el mejor amigo de Ramón en los últimos años, David Zatoploski, o el propio Santiago Carrillo con quien en otro momento vuelve a mostrarse resignada: “*¡Ay!... yo conozco bien a Santiago... ¡En fin! ¡Qué le vamos a hacer!*” Resulta especialmente significativa su disputa que mantiene con Zatoploski sobre la responsabilidad de la madre de Ramón en su entrada en organismos soviéticos. En definitiva Teresa Palau es un personaje que induce al conflicto entre personajes pero además contribuye a distender algunos momentos provocando una sonrisa en el espectador por sus declaraciones y su forma de expresarse.

David Zatoploski es un amigo de los últimos años de Ramón Mercader. Su testimonio es crucial porque conoce de primera mano los sentimientos de decepción y remordimiento de Ramón en su etapa final. Zatoploski además de entrar en conflicto con Teresa Palau es el paradigma del mejor amigo. Con Ramón siente su decepción y desilusión y es capaz de transmitirla al espectador. En este sentido es relevante el momento en el que se le saltan las lágrimas por la emoción al recordar el injusto entierro de un "héroe verdadero" de la Unión Soviética bajo una falsa identidad y sin los honores que merecía. Un personaje que se emociona al revivir un acontecimiento, emociona a su vez al espectador.

Laura Mercader y Esteban Volkov son relevantes en cuanto que son testigos directos de determinados acontecimientos. Ella de la decepción y el descreimiento de su padre en el paraíso soviético y él del exilio y asesinato de Trotski a través de los ojos de un niño. Ambos, hija y nieto, han vivido una existencia marcada por los acontecimientos que relata la historia. Por ello sus testimonios son más sentidos, nada distantes, acercando al espectador a la dimensión humana de Ramón Mercader y León Trotski. Así el espectador no percibe a estos personajes como meros caracteres de una historia sino como individuos reales cuyas vidas y acciones afectaron directamente a aquellos que les están hablando. El relato adquiere interés humano a través de estos testimonios.

Mención aparte merece la voz en *off* de la narradora, Charo López. Según la clasificación de tradicional de tipos de narradores en un relato, se pueden establecer cuatro categorías de narración: el narrador extra-heterodiegético, que narra desde fuera una historia en la que no está presente; el narrador intra-heterodiegético que narra como personaje de la historia otro relato en el que no está presente; el extra-homodiegético que narra desde fuera una historia en la que es personaje y su contrario, el narrador intra-homodiegético como aquel narrador que es personaje de la historia y participa en ella.

Atendiendo a estas categorías la voz en *off* de Charo López es un narrador extra-heterodiegético ya que ni se involucra, ni es un personaje que toma parte en la acción. Tiene además un carácter omnisciente que le permite llevar a cabo su función de constituirse en hilo conductor de la historia encargándose de contextualizar los acontecimientos: por ejemplo la guerra civil, los niños de la guerra, etcétera.

Pero las narraciones en *off* de *Asaltar los Cielos* no se limitan a contextualizar hechos y acontecimientos históricos sino que son además portavoz de las ideas que intenta transmitir el documental. Basta observar el lirismo de los textos del narrador en *off* para comprender que no pretende ser imparcial, sino que trata de evocar sentimientos en la audiencia; no busca indiferencia en el espectador sino conmoverle. La voz del narrador en este caso se convierte en la portavoz principal del autor implícito (autores en este caso) de *Asaltar los Cielos*.

Por ello la elección de Charo López como narradora no parece arbitraria. Su tono de voz grave y envolvente conecta de inmediato con la fibra sensible del espectador. Su teatralidad conmueve impulsada por un guión muy lírico a la hora de extraer conclusiones sobre la historia. Javier Rioyo, director del documental, habla de la elección de Charo López como narradora en los siguientes términos: “le pedimos [a Charo López] que nos pusiera la voz en *off*, que tiene esa bondad natural de generosa progresía”.

El narrador se convierte en un elemento más para crear drama, conflicto, suspense... todos ellos elementos imprescindibles en una historia de ficción que vemos reflejados en un nuevo estilo de hacer documentales que cristalizó con *Asaltar los Cielos*. “[En nuestra historia cinematográfica] lo que no tuvimos nunca es la voluntad minoritaria, ni didáctica, ni que fuera para eruditos seguidores de la historia, ni que fuera para progres, ni que fuera para antiestalinistas, ni para trotskistas, ni para nada de eso... lo que queríamos es que funcionasen una serie de cosas que nos había transmitido durante muchas horas una gente que nos había contado cosas. Nosotros habíamos ido tirando de cuerdas distintas, habíamos visto mucho material, seleccionado unos, y habíamos ido peleándonos en el montaje y armando una historia que queríamos que se acercara... no sé cómo decírtelo... como se acerca del melodrama, el drama, que está lleno de luces y de sombras y en el que hay un punto de ironía, de humor... y de pelea.”<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Fonseca; Rioyo; Rodrigues; Suárez, “Sobre el Documental” in *Revista Veridiana*, n.17 Septiembre de 1997, p. 121.

### **0.3 Conclusiones**

A la hora de abordar esta investigación sobre el documental histórico en España se tomó como punto de partida un documental que había constituido en 1996 una revolución en el género. *Asaltar los Cielos*, de Javier Rioyo y José Luis López Linares se había enfrentado a la forma de hacer documentales en España, por entonces un género muy minoritario y que a duras penas se consideraba cine.

Sin embargo al estreno de *Asaltar los Cielos* le siguieron muchos otros en lo que se puede considerar una segunda edad dorada del cine documental en España. Pese a todo, son pocos los estudios teóricos de origen español realizados sobre este género si se comparan con la ingente producción académica que se realiza fuera de España.

En la última década, los realizadores de documentales tanto televisivos como cinematográficos, parecen haber aceptado el reto de fidelizar a la audiencia con el género y se han lanzado a la utilización de nuevos formatos audiovisuales y técnicas narrativas.

En este sentido *Asaltar los Cielos*, como documental pionero en abordar nuevas técnicas narrativas, puso ante el espectador un film que se acercaba más a una estructura dramática de ficción que a un documental histórico tradicional.

La estructura de la película se divide en tramas y subtramas de acción en las que a su vez se pueden identificar claramente las divisiones clásicas en tres actos: planteamiento, nudo y desenlace. El documental por tanto se ordena siguiendo los esquemas estructurales de una película de ficción en la que el relato se centra en la evolución vital del personaje principal (relato *character driven*), Ramón Mercader, asesino de Trotski. Tanto en la trama principal como en las subtramas se pueden señalar los puntos de giro y detonantes de acción que crean el ritmo en un relato cinematográfico de ficción.

En los personajes principales de *Asaltar los Cielos*, Ramón Mercader, Caridad Mercader y León Trotski se aprecia una evolución en su personalidad a lo largo del desarrollo del documental. Dicha evolución es equiparable a los arcos de transformación que trazan los personajes de una película de ficción a lo largo del relato. En ellas, como en *Asaltar los Cielos*, unos arcos de transformación bien definidos contribuyen a que se generen conflictos entre personajes y con ellos, drama.

Los testimonios que aparecen en el documental se asemejan a los personajes secundarios de una película. Su presencia aporta no sólo dramatismo a la trama, sino también suspense y conflicto. Las relaciones de estos secundarios entre sí y con los personajes principales son una fuente continua de conflictos que sirven para mantener la tensión dramática del documental.

El drama y la emotividad están presentes a lo largo de todo el documental. La banda sonora contribuye de manera especial a enfatizar y crear situaciones dramáticas que vinculan emocionalmente al espectador con el relato y sus personajes. Además, las canciones de este documental constituyen un elemento fundamental en el relato desde el punto de vista documental ya que apelan a la memoria histórica de la audiencia.

En resumen se puede concluir que al igual que el drama y el conflicto son dos elementos que conforman la base de todo relato de ficción, sin los cuales no puede funcionar una historia, estos dos elementos están presentes a lo largo de los noventa minutos de *Asaltar los Cielos* en los personajes principales, en la voz en *off*, en los testimonios, en la estructura, las imágenes, la banda sonora. Ningún elemento se ha dejado al azar. Todo en *Asaltar los Cielos* es conflicto y drama.

Este formato dramático, tan novedoso en los años noventa, junto con una exposición despolitizada del relato, fue la clave del éxito de *Asaltar los Cielos*. Pero además es un claro ejemplo de que el documental de divulgación histórica había emprendido un proceso de cambio. Su finalidad primordial ya no es tanto la didáctica sino la de entretener y emocionar a la audiencia para estimular de forma sutil su interés por un determinado tema. En este sentido se puede concluir que *Asaltar los Cielos* logra transmitir a la audiencia los extremos a los que puede llevar una fe ciega en movimientos revolucionarios cuando se aparta de cualquier forma de democracia interna y se convierten en fundamentalismos ideológicos.

## Referencias Bibliográficas

ARISTÓTELES, *Poética* (Edición bilingüe de Aníbal González), Madrid: Taurus Universitaria, 1991.

- BARNOUW, E., *Documentary: a History of the Non-fiction Film*, Nueva York: Oxford University Press, 1983.
- BARSAM, R.M., *Non-fiction Film: a Critical History*, Londres: George Allen & Unwin Ltd, 1974.
- ELLIS, J.C.; MCLANE, B. A., *A New History of Documentary Film*, Nueva York: Continuum International Publishing Group, 2005.
- FIELD, S., *El Manual del Guionista*, Madrid: Plot Ediciones, 2005.
- FONSECA, M.; RIOYO, J.; RODRIGUEZ, A.; SUÁREZ, G., 'Sobre el Documental' in *Revista Viridiana*, n.17 Septiembre de 1997.
- GUZMÁN, P., 'El Guión en el Cine Documental' in *Revista Viridiana*, n.17 Septiembre de 1997.
- HARDY, F. (ed), *Grierson on Documentary*, Londres: Faber & Faber, 1979.
- HERNÁNDEZ, S., *La Serie de Televisión Española La Transición como Documental de Divulgación Histórica*, Pamplona: Universidad de Navarra, Tesis inédita, 2004.
- LEÓN, B., *El Documental de Divulgación Científica*, Barcelona: Paidós, 1999.
- NICHOLS, B., *La Representación de la Realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*, Barcelona: Paidós, 1997.
- PAZ, M. A.; MONTERO, J., *El Cine Informativo: 1895-1945. Creando la Realidad*, Barcelona: Ariel, 2002.
- RIOYO, J.; LOPEZ LINARES, J. L., 'Asaltar los Cielos' in *Revista Viridiana*, n.17 Septiembre de 1997.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A., *Estrategias de Guión Cinematográfico*, Barcelona: Ariel, 2001.
- SEGER, L., *Cómo Convertir un Buen Guión en un Guión Excelente*, Madrid: Rialp, 1991.

---

## *Cabra Marcado para Morrer* - cinema contando História por meio de histórias (e memórias)

Verônica Ferreira Dias

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

veronicadias@uol.com.br

**Resumo:** O texto apresenta a análise histórica do filme *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, e a “leitura cinematográfica da história” por meio dos depoimentos dos personagens e das sequências do filme apresentadas pelo cineasta. Também, verifica-se a razão pela qual Coutinho pode ser identificado como um documentarista que adota procedimentos que nos permitem aproximá-lo ao campo da História Oral, uma vez que em seu método de trabalho é possível destacar pontos de interface como a transparência de propósitos; a utilização de pré-entrevistas; a metalinguagem como forma e o depoimento com *status* de auto-suficiência.

Palavras-chave: Eduardo Coutinho; Documentário Brasileiro; Cinema - verdade; História; História Oral; Representação.

**Resumen:** El texto presenta el análisis histórico de *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, y la “lectura cinematográfica de la historia” a través de las declaraciones de los personajes y de las secuencias de la película presentadas por el cineasta. También, se comprueba la razón por la que Coutinho puede identificarse como un documentalista que adopta procedimientos que nos permiten acercarlo al campo de la Historia Oral, ya que en su método de trabajo es posible encontrar puntos de interfaz tales como la transparencia de intenciones, el uso de pre-entrevistas, el metalenguaje como forma, y las declaraciones con estatus de autosuficiencia.

Palabras clave: Eduardo Coutinho; Documental brasileño; Cine-vérité; Historia; Historia Oral; Representación.

**Abstract:** The text presents the historical analysis of the *Cabra Marcado para Morrer*, by Eduardo Coutinho, and the “cinematographic reading of history” by means of statements of the characters and sequences

of the film presented by the filmmaker. Also, it is investigated the reason why Coutinho can be identified as a documentarist who adopts procedures that allow us to relate him with the field of Oral History, since in his working method it is possible to find interface points such as the transparency of intentions, the use of pre-interviews, metalanguage as form, and statements with self-sufficiency status.

Keywords: Eduardo Coutinho; Brazilian documentary; Cinema-vérité; History; Oral history; Representation.

**Résumé:** Le texte présente l'analyse historique du *Cabra Marcado Para Morrer*, par Eduardo Coutinho, et "la lecture cinématographique de l'histoire" au moyen de rapports des personnages et des sequences du film présenté par le réalisateur. En outre, on vérifie la raison pourquoi Coutinho peut être identifié comme un documentarist qui adopte les procédures qui nous permettent de l'approcher au champ de l'histoire orale, parce que dans son méthode de travail il est possible de trouver des points d'interface tels que le transparent des intentions, l'utilisation pre-interviewe, le métalangage comme forme, et les rapports comme statut d'auto-apvisionnement.

Mots-clés: Eduardo Coutinho; Documentaire brésilien; Cinéma-vérité; Histoire; Histoire orale; Représentation.

**A** Ilusória idéia de que o cinema, por sua técnica de representação e por seu efeito de movimento, possui a capacidade de imprimir a verdade e a presentificação atribuiu, principalmente no cinema documentário, desde seus primórdios, a sua caracterização como o "espelho do real" e não de "transformador do real" pela intervenção de seu realizador. A propósito de discussões dessa natureza, Xavier aponta: "O cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora." (1984, p. 10). Nesse sentido, é importante se ter clareza de que todo e qualquer filme se trata de um discurso e, por esse motivo, está carregado de posicionamentos pessoais que impedem a condição de "objetividade" e de "verdade absoluta". Esse princípio é válido, também, para historiadores que tratam o cinema como uma fonte

de informações históricas, embora, como observa Rosenstone: “(...) é muito comum que historiadores que desprezam os filmes de argumento considerem que os documentários apresentam o passado de uma forma válida, como se as imagens não tivessem sido mediatizadas. O documentário nunca é um reflexo direto da realidade, é um trabalho no qual as imagens – sejam do passado ou do presente – dão forma a um discurso narrativo com um significado determinado. (...) a verdade de um documentário é fruto da recriação e não de sua capacidade de refletir a realidade.”(1998, p. 110).

Na medida em que a História é uma criação discursiva, podemos aproximar cineastas e historiadores em seu labor de construir as suas narrativas. Assim como o cineasta escolhe e manipula as imagens, o historiador também faz suas seleções, já que a “escolha de seus documentos, sua reunião, a ordenação de seus argumentos têm igualmente uma montagem, um truque, uma falsificação” (Marc Ferro, 1976, p. 202). É um viés de reflexão considerar “a história como uma área privilegiada de manifestação do real, entrevendo o cinema como campo de sua deturpação. Entre outras coisas, este tipo de crítica ignora o quanto há de construção dentro da própria história” (Morettin, 1997, p. 252).

O filme *Cabra Marcado para Morrer*, dirigido por Eduardo Coutinho é singular em sua estrutura mista. A obra é composta por registros de estilo jornalístico de acontecimentos, por encenações e por entrevistas. Por sua temática e procedimentos método-lógicos, cabe sobre esse filme o que Nova aponta como possibilidades de leitura de filmes, ou seja: “(...) a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história. A primeira corresponde à leitura do filme à luz do período em que foi produzido, ou seja, o filme lido através da história, e a segunda à leitura do filme enquanto discurso sobre o passado, isto é, a história lida através do cinema e, em particular, dos filmes históricos. (Nova, 1997, p. 218).

### ***Cabra Marcado para Morrer***

O filme teve início em 1962, quando Coutinho integrava, como diretor de filmagens, a UNE Volante, uma caravana da União Nacional dos Estudantes que, acompanhada de integrantes do Centro Popular de Cultura

(CPC), viajava pelo Brasil discutindo a reforma universitária e propondo uma comunicação direta com as classes populares por meio da arte, da troca entre culturas diferentes, visando a transformação da sociedade.

Quando a caravana chegou ao interior da Paraíba, estava ocorrendo uma passeata em protesto contra a morte do líder camponês João Pedro Teixeira. Coutinho registrou o acontecimento e teve a idéia de realizar um filme de ficção sobre o líder assassinado. O filme iria se chamar *Cabra Marcado para Morrer*. O roteiro foi feito por Coutinho em “duas noites”, segundo ele, e continha “personagens muito tipificados: o cara exaltado, o covarde, o cara de bom senso”. Além disso, “o diálogo era banal e o roteiro era quase todo baseado nas informações de Elizabeth sobre a vida de João Pedro Teixeira”<sup>1</sup>. Nesse filme, os próprios camponeses interpretariam seus papéis, e seriam filmados nas locações originais dos acontecimentos. No entanto, Coutinho reescreveu uma série de diálogos contidos no roteiro após o encontro com os personagens, possivelmente porque o texto não correspondia à realidade linguística dos camponeses. Conforme Coutinho disse: “a única cena do filme original que eu dublei era a única cena que talvez indicasse o melhor caminho de se fazer um filme. Nela, os diálogos foram feitos pelos próprios camponeses. Não digo a estrutura, mas os diálogos. E eles disseram coisas que um roteirista jamais poderia escrever”.

Em 1964, com o apoio do Movimento de Cultura Popular (MCP) e do Governo de Pernambuco, Coutinho e sua equipe foram a Sapé, na Paraíba, para iniciar as filmagens. Porém, a locação teve de ser transferida para Galiléia, em Pernambuco, após a equipe enfrentar problemas com a polícia de Sapé. Para esse novo local, apenas Elizabeth (a esposa do líder camponês João Pedro Teixeira) seguiu com a equipe. No filme é dito: “Do projeto original de filmar com os personagens reais da história, só restou a participação de Elizabeth Teixeira fazendo seu próprio papel. Ela veio conosco da Paraíba para Pernambuco”. Observa-se, assim, que Coutinho inicialmente procurou aqueles camponeses que de alguma forma tivessem ligação com a história do filme e, não obtendo êxito devido aos obstáculos encontrados em Sapé, procurou fornecer aos espectadores dados que lhes permitissem distinguir entre realidade

---

<sup>1</sup> in *O real sem aspas – uma conversa do cineasta com Ana Maria Galano*, Aspásia Camargo (socióloga), Zuenir Ventura (editor de Isto É) e Cláudio Bujunga. *Filme Cultura* n° 44, Abril/Agosto 1984, pp. 37-48.

e ficção. Na nova locação, após terem sido rodados 40 % das cenas planejadas no roteiro, as filmagens foram interrompidas pelo golpe militar. A equipe precisou fugir e o material filmado foi apreendido pela polícia.

Em 1981, Coutinho decidiu retomar o contato com seus antigos personagens camponeses e retornou ao nordeste. Com o diretor seguiu uma nova equipe com câmeras 16mm, filme em cores, equipamento de gravação de som direto e projetor.

Neste retorno ao nordeste, o diretor já não levava nenhum roteiro. A intenção era encontrar Elizabeth, seus filhos e os camponeses que participaram das filmagens. O ponto de contato com o passado foi o filho mais velho de Elizabeth, Abraão. Segundo Coutinho: "... em uma semana estive em Galiléia e encontrei todas as pessoas. Fui numa região próxima e encontrei mais três que tinham mudado de cidade. Só encontrei dona Elizabeth, mas tinha acertado um negócio com o filho, muito penosamente, mas enfim, preparei tudo para filmar". (*apud* Vianny 1999, p. 413).

Sem um roteiro convencional e por meio de entrevistas, as filmagens girariam em torno do encontro do cineasta com os atores que faziam os personagens da antiga ficção. Em sua bagagem, Coutinho levou um trecho do filme e algumas fotografias de cena feitos em 1964 e salvos do confisco por estarem no laboratório de revelação no Rio de Janeiro quando da invasão da polícia no set de filmagem. Os camponeses que haviam atuado no filme foram localizados e projetou-se para eles o filme inacabado. Assim, estabeleceu-se uma ponte com o passado, o que facilitou a realização das entrevistas.

As circunstâncias não possibilitavam a etapa de pesquisa e preparação das filmagens. No filme, Coutinho diz: "Elizabeth não esperava minha chegada. Comecei nossa conversa mostrando as oito fotografias que sobraram da filmagem" e Elizabeth, já no final do filme, revela a surpresa do encontro: "Fiquei 16 anos, o Carlos nunca tinha..., o Abraão nunca tinha vindo aqui, nunca houve oportunidade dele vir... E vocês..., eu fiquei muito emocionada com a chegada, né? Eu não esperava uma coisa assim. Ele telefonou e disse que viajaria para cá. A menina ouviu o telefone, falou pra mim que vinha ele, outro irmão e o Carlos. Vinha os três irmãos. Aí, quando chegou aqui, disse: não..., vem já! Carlos chegou! Não, mamãe, quem vem é o Coutinho aí com os meninos do

repórter. Ih! Eu digo: Nossa Senhora, o que está acontecendo? Fiquei assim... emocionada...”.

Também se percebe o esforço de Coutinho no sentido de preservar o ineditismo do que irá ocorrer diante da câmera. Um exemplo eloquente me foi dado por Coutinho em entrevista. Um camponês, ao reencontrar o diretor, começara a lhe contar que havia guardado os livros deixados pela equipe em 1964. Coutinho, porém, pediu-lhe que interrompesse momentaneamente o que contava e esperasse o resto da equipe chegar com a câmera, para que tudo fosse filmado, preservando-se, assim, o valor de revelação do relato. Ou seja, o relato é tão novo para Coutinho como o será para o espectador. Em ocasiões como essa, percebe-se Coutinho apostando na força do que ele julga ser um momento único.

Se no Nordeste não houve pesquisa, o mesmo não pode ser dito com relação às entrevistas feitas no Rio de Janeiro com os filhos de Elizabeth. No filme, parece ficar evidente pela fala dos personagens o conhecimento prévio do encontro, e Coutinho também revela possuir algumas informações sobre os personagens. Um exemplo: quando chega ao local de trabalho do personagem José Eudis, pergunta para um homem que os recebe: “Ele é vigia aqui?”, referindo-se a Eudis e revelando um certo conhecimento. Com relação ao conhecimento prévio que os personagens tinham sobre as filmagens, pode-se citar dois momentos do filme: 1. quando Coutinho e sua equipe chegam, José Eudis pergunta: “Quem é o senhor Coutinho, por favor?”. 2. Coutinho, ao entrar num bar, pergunta a uma mulher: “Dona Marta está?”. Ela responde: “Sou eu”. Então Coutinho diz: “Eu sou muito amigo...” e é interrompido por Marta que diz: “De minha mãe”. Coutinho então pergunta: “A senhora já sabe?” e ela responde: “Mais ou menos”. Por esses exemplos pode-se concluir que, como ocorrerá em seus filmes feitos posteriormente, foi realizada uma pesquisa para as cenas filmadas no Rio de Janeiro com os filhos de Elizabeth, e, ao que parece, sem a participação de Coutinho, que, como em seus outros filmes, só toma conhecimento das informações da pesquisa por meio da equipe; é esta que informa os personagens sobre o que será o filme.

Coutinho não é historiador, mas um cineasta que adota procedimentos que nos permitem aproximá-lo ao campo da História Oral, uma vez que em seu método de trabalho é possível destacar pontos de interface

como: a transparência de propósitos; a utilização de pré-entrevistas; a metalinguagem como forma e o depoimento com *status* de auto-suficiência.

Assim como o cineasta preserva em seus filmes a presença da equipe em cena para mostrar as condições de sua produção, na História Oral também “os resultados dos questionários devem, quase sempre, manter as perguntas, pois estas refletem a construção do encontro” (Meihy, 2000, p. 70). Além disso, Meihy aponta que “o que deve vir a público é um texto trabalhado em que a interferência do autor seja clara” (p. 89).

No cinema de Coutinho, as pesquisas de busca de personagens realizadas durante a fase de pré-produção norteiam a interatividade entre os interlocutores. Funcionalmente, na perspectiva do entrevistado, faz as vezes de uma prévia da filmagem com Coutinho. Na perspectiva do entrevistador, como uma bússola, fornece subsídios ao diretor para que ele se oriente na interação e na interlocução. Por outro lado, como os documentários de Coutinho são frutos dos encontros entre uma equipe de cinema e personagens, cujo registro é produzido uma única vez, seu método de buscar o ineditismo e seu objetivo de revelar o mecanismo de reprodução do real são alcançados.

Para a História Oral, “pré-entrevista corresponde às etapas de preparação do encontro em que se dará a gravação. É importante que haja, sempre que possível, um entendimento preparatório para que as pessoas a serem entrevistadas tenham conhecimento do projeto e do âmbito de sua participação”. (*idem*, p. 86).

Segundo Meihy, a “história oral de vida é o retrato oficial de depoente. Desse modo, a verdade está na versão oferecida pelo narrador, que é soberano para revelar ou ocultar casos, situações e pessoas”. (*idem*, p. 63).

Do mesmo modo, no cinema de Coutinho não há um locutor ou “voz do saber”, conceito desenvolvido por Jean-Claude Bernardet (1985) para designar as informações “técnicas”, “oficiais”, dadas por especialistas ou locutores, que se opõem à “voz da experiência”, cujas informações são relativas à vivência, à experiência do documentado. Dessa forma, no cinema de Coutinho há a legitimação da voz dos personagens também pela não presença de locutores com o domínio total da verdade.

Outro aspecto comum entre Coutinho e a História Oral, diz respeito às questões éticas quanto ao estatuto do depoimento do entrevistado que, além de ter valor por si só, também deve ter seu ponto de vista respeitado e não confrontado com vistas a “testar verdades”.

## **Um atar de pontas**

Em *Cabra Marcado para Morrer*, a certa altura, ouvimos a voz over de Coutinho, que diz: *Fevereiro de 1981 – 17 anos depois, voltei a Galiléia para completar o filme do modo que fosse possível. Não havia um roteiro prévio, mas apenas a idéia de reencontrar os camponeses que tinham trabalhado em Cabra marcado para morrer. Queria retomar nosso contato através de depoimentos sobre o passado. Incluindo os fatos ligados à experiência da filmagem interrompida, a história real da vida de João Pedro, a luta de Sapé, a luta de Galiléia e, também, a trajetória de cada um dos participantes do filme, daquela época até hoje.*

Informa-se, portanto, a intenção de “completar o filme”. Cabe perguntar: qual filme? A ficção sobre João Pedro, interrompida há 17 anos? O roteiro daquele filme de 17 anos atrás, inacabado, é agora parte de/e *leitmotiv* para um outro filme – este, sem roteiro – sobre a história daquele primeiro filme e de seus participantes, entre eles, o próprio Coutinho.

Tal como na proposta inicial de *Cabra*, em que os participantes representavam-se a si próprios, Coutinho interpreta a si mesmo, num “roteiro” traçado por sua memória e movido por sua curiosidade. Atam-se pontas. Onde estaria todo mundo, depois da apreensão do material de filmagem, da fuga da equipe, da fuga de Elizabeth? Que história de vida cada um teria para contar? Para Xavier (2001, p. 123): “Atando as duas pontas de um processo de vinte anos, a intervenção do cinema na vida do oprimido é aqui radical, e a história do filme se mescla à história das pessoas com quem o cineasta dialoga”.

Fica, assim, evidente a presença de duas intenções diversas: acabar um filme e encerrar uma história. Coutinho retorna à Galiléia e, inscrito na história, refaz a trajetória como um “cabra” tido com subversivo, instrutor de guerrilha e pró-Cuba, que também fora “marcado para morrer” na época da primeira filmagem.

Como já disse, não há agora um roteiro tradicional, previamente elaborado, mas uma proposta que é revelada no próprio filme: reencontrar os camponeses e, por meio de depoimentos sobre o passado, registrar a experiência da filmagem, a história da vida de João Pedro, a luta de Sapé e Galiléia e o destino de cada um dos participantes.

Tendo em vista os propósitos de nossas reflexões, vale apontar a ação do imaginário nos filmes documentário e histórico segundo o pensamento de Marc Ferro que, a esse respeito, observa que: (...) os filmes documentário e histórico se inserem também nos domínios do imaginário, pois admitem a intervenção ficcional e criadora do autor, que recria o real pela montagem e a exposição de imagens. Mas tais filmes guardam uma relação de proximidade, digamos, mais íntima, com o “acontecido”. No caso do filme documentário, as tomadas de cenas “ao vivo”, no filme histórico, personagens e fatos “reais” que um dia existiram (1976, p. 221).

## Re-significando o roteiro

O filme *Cabra Marcado para Morrer* mostra Coutinho coletando informações por meio de entrevistas e estabelecendo com seus interlocutores uma situação de conversação em que estes dominam a cena. Sendo a interação assimétrica, cabe a Coutinho algumas intervenções episódicas no sentido de conduzir o assunto.

Embora não exista um roteiro tradicional, evidentemente existe uma pauta, um planejamento em forma de tópicos a serem abordados, dependendo da interação efetivamente estabelecida. Coutinho costuma dizer: “Não faço roteiro. Tenho hipótese, roteiro de pessoas, de filmagem. Tenho algumas perguntas, mas tudo depende do clima”.<sup>2</sup>

Vejamos o diálogo abaixo, reproduzido do filme:

Elizabeth: *Ei, Coutinho, ontem à noite eu me deitei... fiquei imaginando... na entrevista eu falei muito mal. Ontem eu fiquei muito emocionada... Porque eu devia ter começado direitinho a vida como você queria, de início, né? Quando nós começamos o namoro, depois case-*

---

<sup>2</sup> Em entrevista à autora em 2002, durante o desenvolvimento da dissertação *O Espaço do Real: A Metalinguagem nos Documentários de Eduardo Coutinho*, defendida na PUC-SP em 2003.

*mos, fomos morar em Jabotão, né? Eu tinha me expressado melhor se você tinha deixado para hoje... eu tinha me expressado melhor.*

*Coutinho: A gente continua hoje. Tem quintal aí?*

Ao preservar esta cena, o diretor explicita sua atuação no sentido de conduzir o depoimento de Elizabeth segundo suas intenções. Elizabeth, por sua vez, revela a preocupação em manter sua imagem pública. Ela se declara insatisfeita com seu relato que fora dominado pela emoção. Na cena seguinte, no quintal da casa, temos Elizabeth refazendo o relato.

A cena analisada permite falar de um grau mínimo de planejamento prévio do tópico da conversação. Além disso, a permanência da conversa na montagem final do filme é exemplar do caráter auto-reflexivo do método de Coutinho.

O filme é composto pela união de cenas gravadas em preto e branco com outras coloridas. Temos em preto e branco as imagens produzidas em 1962 e 64, e em cores as de 1981. *Cabra* começa colorido, portanto com um registro de 81. A primeira cena é a preparação para a projeção das imagens realizadas na década de 60. Essa cena é muito bem descrita e interpretada por Jean-Claude Bernardet, assim como sua aguda atribuição de sentido: "(...)uma paisagem num fim de tarde, morros ao fundo, a parte inferior da imagem escura contrastando com a luz natural acima dos morros; acendem-se as luzes – artificiais – e esta paisagem transforma-se inesperadamente numa imensa sala de cinema do tamanho da natureza: o espetáculo vai começar, e será ele que, até o final, guiará todo o trabalho de resgate de história. A história revive, adquire coerência e significação graças ao espetáculo". (1985, p. 5).

E essa cena pode ser tratada como o prólogo do filme que, também, pode ser dividido em cinco blocos e um epílogo.

O primeiro bloco refere-se às cenas registradas em 1962 e 1964 e inicia-se com o corte da cena acima descrita para uma outra, em preto e branco, onde as imagens de casebres rodeados por água, porco e pessoas, ocupando o mesmo espaço, são acompanhadas pela música, hino da UNE, que diz: "é um país subdesenvolvido" e que logo é substituída por uma outra sobre a colonização, cantada com sotaque português, revelando que se tratava de um filme político. Nesse sentido, é importante observar que Eduardo Coutinho iniciou sua carreira no cinema em 1962 e integrou a primeira geração cinemanovista, que propunha

a transformação política e social por meio do encontro de cineastas e espectadores com a realidade brasileira. Essa geração, apresentando temas, locações e personagens das mazelas nacionais, visará à promoção de um cinema político, crítico e realista, mas acabou por obter, de acordo com Ismail Xavier, no artigo “Cinema e Descolonização”, uma produção de “inclinação populista”, que apresentava um discurso preconcebido em obras fechadas. Segundo Coutinho, em entrevista à Alex Viany: “Na década de 1960, a gente fazia um cinema muito político, com uma visão assim... uma visão um pouco autoritária, mais autoritária do que se pode aceitar hoje, entende? Não é bem autoritária, é onipotente, entende? A gente, no fundo, julgava o povo, sabe? A gente julgava o povo e, ao mesmo tempo, onipotente, achava que entendia o povo. Acho que isso acabou, isso aí mudou”(1999, p. 423).

Essas considerações acima demonstram que ao se analisar um filme deve-se observar o contexto de sua realização tal como afirma Marc Ferro ao explicitar que: “ A crítica não se limita somente ao filme, integra-o no mundo que o rodeia e com a qual se comunica necessariamente (...) É necessário (...) analisar no filme principalmente a narrativa, o cenário, o texto, as relações de filme com o que não é o filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime. Pode-se assim esperar compreender não somente a obra como também a realidade que representa.” (1976, p. 203).

As cenas filmadas em 62 são exemplos do que podemos chamar de documentário tradicional, registrando a passeata em protesto pela morte de João Teixeira e, de maneira didática, via locução *off*, faz o histórico das Ligas Camponesas. No momento seguinte, com cenas de 64, Coutinho realiza um “docudrama”, onde os personagens representam-se a si próprios, ocorrendo uma ficcionalização da história de João Teixeira.

No primeiro bloco são exibidas imagens de arquivos de diversas procedências, como material de imprensa escrita e reportagem cinematográfica, cenas registradas em 1962 por Coutinho mixadas com narração em *off*. Este bloco apresenta a idéia do filme, narrando todo o processo desde a primeira filmagem em 1962, que provocou a realização de um roteiro de ficção cujas filmagens se iniciaram em 1964 e foram interrompidas bruscamente. Neste bloco, além de ser contado o processo de

realização do filme, também nos é informada a história da Liga camponesa a partir da narrativa do personagem João Virgílio.

O segundo bloco começa com a projeção das cenas filmadas em 1962 e 1964 para os camponeses que participaram das filmagens e outros moradores de Galiléia. Esta cena nos remete à primeira imagem do filme. Esclarece-se, então, onde estava aquele projetor e que sua função será motivar as entrevistas que se seguirão, como a dos personagens Zé Daniel e Brás que, enquanto dão seus depoimentos à Coutinho, têm intercaladas suas cenas filmadas em 1964.

No terceiro bloco, Coutinho exhibe as fotografias de cena do filme de 1964 para Elizabeth, Abraão e outros participantes numa sala. Na cena seguinte, mais uma vez vemos a projeção das imagens de 1964 e as pessoas que estão assistindo às cenas. O mecanismo de montagem adotado neste bloco é o mesmo do anterior: são alternadas imagens do presente com as filmadas no passado. Neste momento, Elizabeth e Manuel Justino, outro personagem, contam sobre suas vidas e a experiência da filmagem. João Mariano, que viveu o papel de João Pedro, é mostrado assistindo a sua atuação e em seguida sendo entrevistado por Coutinho. Seguem-se um novo depoimento de Elizabeth e demais personagens falando sobre o Golpe Militar e as suas conseqüências. São mostradas cenas de 1964 e notícias de jornal sobre o assunto.

O quarto bloco é dedicado aos filhos de Elizabeth. Primeiro com a mãe falando sobre eles e depois com Coutinho entrevistando todos eles. Para os filhos de Elizabeth não é projetado o filme de 1964, mas são exibidas fotografias feitas num momento recente.

No quinto e último bloco, os conhecidos de Elizabeth da cidade de São Rafael contam como ela, ao mudar-se para essa cidade, assumiu outra identidade, sendo a verdadeira apenas revelada com a chegada de Coutinho e sua equipe. Este bloco termina com a despedida e um breve e inesperado depoimento de Elizabeth para Coutinho, que já está no carro para partir. Como epílogo, temos a informação de que o personagem João Virgílio havia morrido.

Nesse processo metalingüístico do filme, vemos o reencontro pessoal de Coutinho com seus personagens e dos personagens com eles mesmos: Elizabeth deixa de ser Marta para voltar a ser Elizabeth em 1981.

O filme, lançado em 1984, tem, portanto, três fases: de 62, 64 e 81. *Cabra Marcado para Morrer*, agora, é o filme-dentro-do-filme, o filme sobre o filme, o realizador-personagem, o documentário gerando a ficção e retornando para o documentário. Assim, é um trabalho que se estrutura numa “construção em abismo”, uma vez que é uma narrativa incrustada numa outra narrativa e que “supõe um efeito de espelho atuando sobre a própria estrutura do filme”, conforme Aumont e Marie definiram o termo (2003, p. 49).

Numa outra perspectiva, valendo-nos da teoria de Bill Nichols<sup>3</sup>, podemos dizer que o *Cabra* de 62 poderia se enquadrar na categoria *Observação*, pois era apenas o registro de um acontecimento e, muito provavelmente, teria características da categoria *Expositiva*, com a narração em *off* do realizador do filme sobre aquelas imagens. Já o *Cabra* na versão final de 84 revela as categorias *Interativa*, pelas entrevistas e a relação estabelecida entre entrevistador e entrevistado que notamos no filme e, também, *Reflexiva*, uma vez que é mostrado todo processo de realização do filme (por meio de locuções, letreiros, recortes de jornal, recibo de laboratório, a mistura dos vários estilos, como gravação da passeata, dramatização, entrevistas, dos registros nos três momentos, 62, 64 e 81) para que fique clara a criação discursiva, a representação.

Segundo Bernardet: “O autor expondo-se em primeiro plano, com tanta importância quanto seu personagem, era impensável na época do *Cabra/64*. O autor existia, sim, mas sempre oculto, transparente veículo da realidade e das mensagens. O autor torna-se a mediação explícita entre o real e o espectador, o autor expor-se com sua própria temática de realizador de cinema, isto indica uma personalização do espetáculo e das relações com o público que contradiz a postura ideológica e estética do *Cabra/64*.” (1985, p. 6).

Conforme escreveu Xavier: “O primeiro encontro cineasta-viúva se desdobra no filme de ficção cujos fragmentos indicam um estilo de cinema didático, mescla de neo-realismo do tipo *Sal da terra* (1954) (filme

---

<sup>3</sup> Sobre o cinema documentário, Bill Nichols (1991) o classificou em quatro categorias: *Expositiva* – em que as informações são reveladas por meio de comentários do tipo “voz de Deus”, que tudo sabe; *Observação* – cuja presença do realizador é muito pequena e limita-se ao presente, gravando ocultamente a ação das pessoas; *Interativa* – em que a perspectiva do diretor é evidente, com entrevistas e intervenções do realizador; *Reflexiva* – em que a atenção do espectador é voltada para a forma do próprio filme.

norte-americano ligado à militância sindical) e idealização da imagem do oprimido no estilo CPC. O segundo encontro é já resgate de uma experiência comum e, dada a nova conjuntura do cinema na era da TV e a experiência acumulada no documentário brasileiro, a linguagem é outra e o filme se organiza não apenas como *discurso sobre* estados de consciência e evolução de destinos. Ele internaliza na sua montagem o próprio processo de reencontro, de recuperação de identidades; é ágil na articulação do documentário político mais tradicional – a voz *off* do locutor explicando as imagens –, com as técnicas mais modernas do cinema direto – nas quais é óbvia a incidência do profissional de TV, Eduardo Coutinho, da série *Globo Repórter*, sua equipe se movimenta e se mostra na tela de modo a tornar mais contundente o nosso contato com a atualidade do filme se fazendo sob nosso olhar. É reportagem, resgate histórico, metacinema, traz a voz do outro, a intertextualidade” (2001, p. 124).

Em *Cabra Marcado para Morrer*, conforme já foi dito, por momentos as imagens de 64 projetadas na tela diegética invadem todo campo, fazendo com que no plano seguinte o espaço transforme o tempo, de modo que de 81 voltamos para 64; quanto ao som, Elizabeth canta, a pedido de Coutinho, durante uma entrevista, e a canção continua sobre as imagens filmadas no passado, funcionando como um fio condutor na narrativa. Num outro momento, Coutinho pergunta para um personagem se ele se lembrava da fala que deveria ser dita por ele no filme de 64. Ele diz: “o charque está muito caro. Como é que nos vamos poder viver?” No plano seguinte, ouvimos essa mesma frase mixada na imagem de 64, que na época havia sido filmada muda, como foi mostrada para os camponeses. Esse recurso estético – narrativo da montagem visa a um tempo dramático e, portanto, diferente do “real”.

Mas Coutinho não procura fazer do filme um acontecimento ilusoriamente presente. Ele deixa clara a existência da manipulação, e da seleção das imagens após as filmagens. Desta forma, revela, por meio da montagem e na locução, que era “o segundo dia de filmagem com Elizabeth Teixeira”. Mas que, “no total, foram três dias”. Observe-se a situação: No segundo encontro entre Coutinho e Elizabeth (ele é quem revela ser o segundo) ele e sua equipe caminham em direção à casa de Elizabeth. Ouvimos de Coutinho: *Essa é a nossa chegada para o segundo dia de filmagem com Elizabeth Teixeira. No total foram 3*

*dias. No primeiro a presença de Abraão influenciou no clima da entrevista, principalmente no início. Nos outros dias ele não apareceu. Elizabeth contou sua vida e a de João Pedro nessas duas circunstâncias: com a presença e sem a presença de Abraão. Na sala e no quintal.*

A intenção, pontual e constante, de desmistificar a produção do documentário leva Coutinho a registrar os elementos circunstanciais da filmagem, fazendo constar na cena do filme uma reclamação dele sobre o vento que atrapalhava o registro do áudio e, também, a consequência desta interrupção: o personagem (que era o único que não havia se envolvido de fato com as Ligas Camponesas) pára de falar, causando um olhar atônito de Coutinho em direção à sua equipe. Num filme ilusionista não veríamos esta cena, que revela as condições de produção da representação. Numa montagem tradicional, este plano seria eliminado.

O procedimento metalingüístico de Coutinho nos permite compreender a interface Cinema/História enquanto processo de construção de um discurso que revela, em seu tecido enunciativo, a presença da subjetividade dos agentes enunciadores. O cinema, enquanto arte, se permite idealizar a história mas, nem por isso, lhe é subtraído o valor de documento para o historiador.

Tendo por referência Nora (1993), observamos que *Cabra Marcado para Morrer é memória* uma vez que é constituído por narrativas individuais, afetivas, resultadas da lembrança e do esquecimento de seus narradores; e, é *história*, na medida em que o filme foi manipulado, a partir de uma operação intelectual de Eduardo Coutinho sobre depoimentos que trazem à tona o passado, e isso lhe dá um caráter universal. Sendo assim, a sincronia alimenta a *memória* e, a diacronia, mantém a *história* pelo que nela há de seqüencialidade no tempo.

## Referências Bibliográficas

AUMONT, Jaques e MARIE, Michel, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. São Paulo: Papyrus. 2003.

BERNARDET, Jean-Claude, *Cineastas e Imagens do Povo*, São Paulo: Brasiliense. 1985.

\_\_\_\_ “Vitória sobre a lata de lixo da História”, *Folha de S.Paulo*, 24/03/1985, Folhetim, pp.4-7.

DIAS, Verônica Ferreira, *O Espaço do Real: A Metalinguagem nos Documentários de Eduardo Coutinho*, Dissertação de Mestrado defendida na PUC-SP, 2003.

FERRO, Marc, “O filme – Uma contra-análise da sociedade?” in *História: Novos Objetos*, Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1976, pp. 199-215.

LIMA JÚNIOR, Walter, “*Cabra Marcado para Morrer* - ‘o cinema cúmplice da vida’ de Eduardo Coutinho” in *Filme Cultura* nº 44, 1984, pp. 33-36.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom, *Manual de História Oral*, São Paulo: Loyola. 2000.

MORETTIN, Eduardo Victorio, “A representação da História no Cinema Brasileiro (1907 – 1949)” in *Anais do Museu Paulista* nº 5, 1997, pp. 249-271.

NICHOLS, Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1991.

NORA, Pierre, “Entre memória e história – a problemática dos lugares”, in *Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História*, nº 10, São Paulo: Educ. 1993, pp. 07-28.

NOVA, Cristiane, “O cinema e o conhecimento da história” in *Olho da História, Revista de História Contemporânea*, nº 3, Bahia: Oficina Cinema – História, 1997, pp. 217-233.

ROSENSTONE, Robert, “História em imagens. História em palavras – reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens” in *Olho da História, Revista de História Contemporânea*, nº 5, 1998, pp.105-114.

VIANY, Alex, *O Processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail, *O Discurso Cinematográfico – a Opacidade e a Transparência*, Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1984.

\_\_\_\_ “Cinema e descolonização” in *Filme Cultura* nº 40, 1982, pp. 23-27.

\_\_\_\_ *O Cinema Brasileiro Moderno*, São Paulo: Paz e Terra, 2001.

---

## Panorama do documentário no Brasil

Gustavo Soranz Gonçalves

*Centro Universitário do Norte – Uninorte/Amazonas*

soranz@yahoo.com

**Resumo:** Este texto traça o panorama histórico da realização de documentários no Brasil, desde a chegada do cinema ao país, passando pelas fases mais significativas da sua produção, sua evolução estética e seu fortalecimento enquanto gênero. Apresenta-se uma relação dos principais nomes da produção documental brasileira e de obras de referência do gênero.

Palavras-chave: documentários; Brasil; História.

**Resumen:** Este texto traza el panorama histórico de la realización de documentales en Brasil, desde la llegada del cine al país, pasando por las fases más significativas de su producción, su evolución estética y su consolidación como género. Asimismo, el texto presenta los principales nombres de la producción documental brasileña y de las obras de referencia del género.

Palabras clave: documentales; Brasil; Historia.

**Abstract:** This text presents an historical view of documentary filmmaking in Brazil, from the arrival of cinema in the country, through the most significant phases of its production, its aesthetic evolution and its strengthening as a genre. Also, this text presents the main names in Brazilian documentary production and its main films.

Keywords: Documentaries; Brazil; History.

**Résumé:** Ce texte présente une vue historique de la production documentaire au Brésil, depuis l'apparition du cinéma dans ce pays, en passant pour les phases les plus significatives de sa production, son évolution esthétique et son renforcement comme genre. Ce texte présente également les auteurs les plus importants de la production documentaire brésilienne et ses films les plus représentatifs.

Mots-clés: Documentaire; Brésil; histoire du cinéma; cinéma brésilien.

O cinema chega ao Brasil no ano de 1896, inicialmente com exibições no Rio de Janeiro e, depois, em São Paulo, seguindo para outras cidades importantes. A novidade veio integrar espetáculos de teatro de variedades e dos cafés-concertos. A primeira sala fixa de exibição encontrava-se no Rio de Janeiro e tinha como principal dono um imigrante italiano chamado Pascoal Segreto. A exibição de imagens em movimento fazia muito sucesso e em busca de renovar o repertório e qualificar tecnicamente as salas exibidoras realizavam viagens constantes para Paris ou Nova Iorque. Numa dessas viagens, Afonso Segreto, irmão de Pascoal, realizou a primeira imagem do cinema brasileiro, filmando a Baía da Guanabara, no Rio de Janeiro, a bordo do navio “Brésil”, que retornava de Paris. Essas tomadas documentais eram conhecidas como “tomadas de vista” e prevaleceram até o ano de 1908. Essas pequenas produções eram realizadas por todo o país com temáticas regionalistas, mostrando as belezas, costumes e tradições das diferentes regiões. A maioria dos realizadores no início do século XX era de estrangeiros, principalmente europeus, geralmente fotógrafos que se converteram em cinegrafistas.

Devido à falta de infra-estruturas nas cidades brasileiras, durante as décadas de 10 e 20, predominou a produção de um cinema natural, com a produção de documentários e cine-jornais a fim de levantar recursos para a produção de filmes ficcionais.

Logo, as câmeras cinematográficas foram incorporadas ao material de trabalho de antropólogos que viajavam pelo país para registrar e documentar populações indígenas. Assim, os filmes etnográficos levavam ao Brasil urbano imagens de um país imenso e desconhecido, divulgando as ações oficiais de integração nacional e a imagem idealizada de um índio ainda selvagem. Destaca-se neste contexto a Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas, conhecida como Comissão Rondon, que realizou uma série de filmes com registros oriundos das suas expedições. Os filmes contavam quase sempre com direção do major Luiz Thomaz Reis, que operava a câmera, revelava e montava os filmes. Além da grande noção de narrativa ci-

nematográfica evidenciada nestes trabalhos, destacam-se as soluções originais no processo de revelação dos negativos em plena floresta. O filme *Rituais e Festas Bororo*, de 1917, é considerado pela crítica cinematográfica como uma das primeiras experiências de sucesso na montagem cinematográfica do cinema brasileiro, além de um dos primeiros filmes antropológicos do mundo.

Além do registro expedicionário, o cinema de propaganda também se mostrou eficaz em mostrar as belezas naturais do Brasil para um público estrangeiro interessado em suas imagens exóticas. Podemos destacar a produção de Silvino Santos no Estado do Amazonas, que vivia a fase próspera de exportação de borracha para o mercado mundial. Patrocinado por um poderoso empresário local, Silvino Santos filmou entre 1920 e 1935 mais de 10 filmes de curta-metragem exibidos comercialmente, além de 2 longas, sendo o filme *No Paiz das Amazonas*, produção de 1922, seu trabalho mais importante. Com o passar dos anos e a contínua produção cinematográfica no período áureo da economia local, os filmes de Silvino aprofundam um olhar sobre a região amazônica, superando os limites dos filmes de propaganda para constituírem-se em importantes registros antropológicos da região.

Dentre os clássicos do período mudo, o filme *São Paulo, a Sinfonia da Metrópole*, longa-metragem dirigido, em 1929, por Rudolf Rex Lustig e Adalberto Kemeny, retrata um dia na cidade de São Paulo e sua crescente urbanização, nitidamente inspirado pelo filme de 1927, *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole*, de Walther Ruttmann; e o média-metragem *Lampião, Rei do Cangaço*, dirigido, em 1936, pelo fotógrafo Benjamim Abrahão, cujas imagens remanescentes estão presentes em muitos filmes com temática nordestina e são referência fundamental para a formação imagética do gênero cangaço.

Em 1936, o governo federal cria o Instituto Nacional do Cinema Educativo, conhecido como INCE, inspirado em experiências semelhantes surgidas no mesmo período em países como Alemanha, Itália, França e URSS. Fruto do esforço do antropólogo Edgar Roquette-Pinto, que teve papel fundamental também na iniciação do rádio no Brasil. O Instituto pretendia mostrar uma imagem positivista do Brasil, com intenção de democratizar o conhecimento partindo das classes intelectualizadas para as desfavorecidas. Por 30 anos, a direção do INCE ficou a cargo do cineasta Humberto Mauro, que já tinha uma história importante no

cinema ficcional na cidade de Cataguases/MG, sendo referência para um cinema essencialmente brasileiro.

Mauro realizou 354 filmes educativos curtos no período e, apesar da natureza oficial e didática do material produzido, conseguiu imprimir uma estética pessoal à maioria de seus trabalhos, além de tornar o INCE num fértil centro de produção de curtas e médias-metragens.

São produzidas séries de documentários rurais, de fauna e flora, de instituições e de cerimônias oficiais, mas predominam os filmes científicos. Em 1945, Mauro inicia a série de documentários denominada *Brasilianas*, com sete filmes de curta-metragem, que registram canções tradicionais do folclore brasileiro.

A produção do INCE entre as décadas de 30 e 60 não se restringe a Humberto Mauro. a partir dos anos 50, vários diretores têm seus filmes financiados pelo Instituto, como é o caso de Jurandyr Passos Noronha, que filma intensamente durante as décadas de 30 e 70, com destaque para o longa-metragem *Panorama do Cinema Brasileiro*, de 1968. Outros órgãos públicos federais também se destacaram na produção de documentários, entre eles o DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda e o Serviço de Informação do Ministério da Agricultura, ainda que estes órgãos estivessem muito comprometidos com a visão oficial do governo que dirigia o país naquele período.

No moderno documentário brasileiro surgido nos anos 60, a temática exótica das florestas e seus povos dá lugar a uma temática que busca refletir sobre o subdesenvolvimento do país e a desigualdade social. Surgem alguns filmes que irão antecipar questões estéticas caras à formação do movimento do cinema novo. Paulo César Saraceni dirige, em conjunto com Mário Carneiro, o pioneiro *Arraial do Cabo*, de 1959. No ano seguinte, Linduarte Noronha dirige *Aruanda*, um marco do cinema documental brasileiro.

A conjuntura política do Brasil no período motiva a realização de inúmeros filmes, que voltam o olhar para o interior do país, na busca da valorização das questões regionais, com temas voltados às manifestações da cultura, economia e religiosidade popular. O documentário se fortalece como gênero influenciado pela linguagem do cinema verdade/direto, distanciando-se da abordagem educativa-cientificista.

A partir da realização de um seminário pela UNESCO (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*) e Divisão de

Assuntos Culturais do Itamaraty em 1962, que levou ao Rio de Janeiro o documentarista sueco Arne Sucksdorff, as técnicas do cinema-verdade se difundiriam na prática cinematográfica. Estiveram presentes ao evento alguns jovens que teriam papel de destaque no desenvolvimento do cinema brasileiro, como Arnaldo Jabor, Eduardo Escorel, Dib Lutfi, Antônio Carlos Fontoura, Luiz Carlos Saldanha, Vladimir Herzog, Alberto Sabá, Domingos de Oliveira, Oswaldo Caldeira, David Neves e Gustavo Dahl, entre outros. Sucksdorff leva consigo dois gravadores Nagra e surgem, então, os filmes que passam a explorar o som direto na narrativa. *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman, 1964, *Integração Racial*, de Paulo César Saraceni, 1964, e *O Circo*, 1965, de Arnaldo Jabor, destacam-se como filmes realizados segundo técnicas do cinema-direto.

Em São Paulo, surge também um grupo de documentaristas que, além do já citado Vladimir Herzog, conta com João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, Sérgio Muniz e Renato Tapajós. Esse grupo manteve contato com a escola Argentina de documentários, por meio de Fernando Birri, criador do Instituto de Cinematografia da Universidade do Litoral, em Santa Fé, Argentina.

Entre 1964 e 1965, o produtor Thomas Farkas produz quatro médias-metragens: *Viramundo*, de Geraldo Sarno; *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares; *Nossa Escola de Samba*, do argentino Manuel Horácio Gimenez e *Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capovilla.

A partir dessa experiência, o produtor desenvolve o que ficou conhecido como Caravana Farkas, um grupo formado por cineastas que se revezavam nas diferentes funções da realização cinematográfica e percorriam o interior do país, documentando suas manifestações mais populares, num esquema sistemático e coletivo de produção. A Caravana produz dezenove documentários de curtas-metragens, entre 1969 e 1971, numa série denominada *A Condição Brasileira*, predominantemente no estilo direto. A maioria dos filmes fica a cargo de Paulo Gil Soares e Geraldo Sarno.

Nesse período, a universidade teve papel fundamental na produção e difusão dos filmes. Apoiados pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), os documentaristas lançavam um olhar crítico sobre a crescente urbanização e industrialização do país, ao mesmo tempo, que valorizavam a cultura popular.

Nesse período, muitos diretores foram perseguidos pelo regime ditatorial e tiveram seus filmes censurados. Eduardo Coutinho inicia, em 1964, as filmagens de *Cabra Marcado para Morrer*, filme interrompido pelo governo militar, que só seria concluído 20 anos depois, tornando-se um marco do documentarismo brasileiro. Em 1966, João Batista de Andrade realiza *Liberdade de Imprensa*, filme apreendido pelo Exército, em 1968, após duas exibições. Tornou-se conhecido praticamente vinte anos depois. Vladimir Carvalho, que tinha participado da produção de *Aruanda*, em 1960, inicia a produção do longa-metragem *O País de São Saruê*, realizado em três etapas: a primeira, em 1966, interrompida pela chuva; a segunda, em 1967, finalizando a fase anterior e, a terceira, em 1970, ano de conclusão do filme. Em 1971, o documentário é vetado sem sugestão de cortes. Ficaria censurado até 1979.

Na tentativa de repercutir os movimentos sociais, ou simplesmente mostrar o povo, surgem filmes como *A Opinião Pública*, 1966, de Arnaldo Jabor e *Nelson Cavaquinho*, 1969, de Leon Hirszman.

No final dos anos 60, a TV se firmava como importante veículo de massas no Brasil. Surgem experiências significativas na busca por formatos de documentários televisivos ou jornalismo investigativo. Em 1972, por iniciativa dos jornalistas Vladimir Herzog e Fernando Pacheco Jordão, é criado o telejornal *A Hora da Notícia*, na TV Cultura de São Paulo, a fim de mostrar o Brasil real, contraposto à imagem oficial criada pelo governo militar e seus filmes institucionais. O cineasta João Batista de Andrade foi chamado para realizar pequenos documentários diários, questionando e exibindo imagens que a ditadura ocultava. Dessas reportagens, destaca-se *Migrantes*, 1972, recuperado posteriormente como um curta metragem autônomo. Após um período de perseguição política, o programa *A Hora da Notícia* termina em 1974. João Batista de Andrade é convidado por Paulo Gil Soares a integrar o grupo de cineastas que formariam a equipe de reportagens especiais da TV Globo de São Paulo. Desse grupo, também fizeram parte Luiz Carlos Maciel, Eduardo Coutinho, Maurice Capovilla, Hermano Penna e Walter Lima Jr. Neste ínterim, surge o Globo Repórter. Derivado de uma série de dez documentários, chamada *Globo Shell Especial*, o Globo Repórter era desvinculado do departamento de jornalismo, totalmente idealizado pelos cineastas, que buscavam revelar o país desconhecido através de uma linguagem experimental e inovadora. Realizado em pe-

lícula com linguagem cinematográfica e autoral. Dessa vasta produção, destacam-se *Caso Norte*, 1977, e *Wilsinho Galiléia*, 1978, de João Batista de Andrade; *Teodorico, o Imperador do Sertão*, 1978, de Eduardo Coutinho e *O Último Dia de Lampião*, 1975, de Maurice Capovilla. O Globo Repórter segue com essa equipe de produção até 1983, quando o filme de 16mm é substituído pelo vídeo e os cineastas são substituídos pelos repórteres. Apesar do período ser de abertura política, rumo a uma democracia, o programa sofreu, por diversas vezes, com a forte censura interna da emissora exibidora.

Muitos cineastas têm a carreira dividida entre obras de ficção e documental. Os já citados Maurice Capovilla, João Batista de Andrade e Walter Lima Jr. têm larga produção documental para cinema e TV, além de importantes trabalhos de ficção em longa-metragem. Destacam-se também nomes como Glauber Rocha, que realiza alguns documentários em curta-metragem, mantendo seu estilo autoral, mesmo em produções em que atuou contratado, como o filme *Amazonas, Amazonas*, 1965, sua primeira experiência com cor. Em 1977 Glauber realiza *Di*, polêmico registro do velório do pintor Di Cavalcanti, que segue proibido pela família do pintor de ser exibido em território brasileiro, filme em que leva ao paroxismo sua verve poética e sua estética revolucionária.

Com produção documental contínua durante sua carreira, Leon Hirszman passeia por diferentes estilos indo do modelo institucional tradicional de *Ecologia*, 1973, à produção de três episódios de *Imagens do Incosciente*, entre 1983 e 1986, quando trata das obras e vidas de internos de uma instituição terapêutica.

Com carreira essencialmente documental, Vladimir Carvalho tem sua carreira dividida em temas que abrangem o homem nordestino de sua terra natal a Paraíba, presente em várias curtas-metragens como *A Pedra da Riqueza*, 1975, e filmes que abordam temas ligados à cidade de Brasília, onde realiza o longa-metragem *Conterrâneos Velhos de Guerra*, 1990.

Em 1974, Arthur Omar realiza o longa-metragem *Triste trópico*, filme que desenvolve experimentações iniciadas em filmes de curta-metragem produzidos anteriormente, questionando o gênero documental enquanto reprodução do real e utilizando uma linguagem experimental, fragmentada e ambígua.

Em 1975, Jorge Bodansky e Orlando Senna realizam o filme *Iracema, uma Transa Amazônica*, onde exploram os limites entre a ficção e o documentário. Estilo que marcaria a carreira de Bodansky, que desenvolve a maior parte da sua carreira em produções para canais de TV estrangeiros, em especial para TV alemã, em parceria constante com o alemão Wolf Gauer. Assuntos relacionados à Floresta Amazônica e a região Norte do Brasil são recorrentes no trabalho da dupla, entre eles *O Terceiro Milênio*, de 1983, onde acompanham um político populista em campanha pelos rincões do Amazonas.

Com ampla produção dividida entre curtas, médias e longas-metragens, Sylvio Back se utiliza constantemente de material de arquivo para realizar seus filmes. Em *Revolução de 30*, 1980, coleta material de dezenove documentários mudos e filmes de ficção dos anos 20 e 30; em *República Guarani*, 1982, reúne material iconográfico por meio de colagem, animação e trechos de filmes para traçar um panorama da república indígena construída a partir de um projeto da ordem dos jesuítas entre 1610 e 1767. Aborda vários outros temas ligados à região Sul do país e a questões históricas.

Sílvio Tendler é outro cineasta que trabalha com material de arquivo, técnica na qual é especialista. Produziu os longas-metragens *Os Anos JK, uma Trajetória Política*, 1976-1980, trabalho de quatro anos de pesquisa, com excelente resultado de bilheteria nas salas de exibição; *Jango*, 1981-1984, entre outros trabalhos em longa-metragem ligados a personalidades históricas, além de algumas incursões na TV.

Entre o final dos anos 80 e o início dos anos 90, período em que o documentário não possuía muita visibilidade, Octávio Bezerra mantém constante produção em longa-metragem com filmes como *Uma Avenida Chamada Brasil*, 1989, onde denunciava a violência e a convulsão social existente nos arredores da Avenida Brasil do Rio de Janeiro e *A Dívida da Vida*, 1992, filme em que questiona as conseqüências para o Brasil da sua elevada dívida externa, com filmagens em vários Estados do país e presença marcante do sociólogo Herbert de Souza, o Betinho.

Com uma narrativa bastante inventiva contrapondo diversas referências imagéticas e sonoras orientadas por uma enfática locução em *off*, Sérgio Bianchi filma *Mato Eles?*, 1982, filme em que ironiza o discurso oficial indigenista. Jorge Furtado realiza *Ilha das Flores*, 1989, desenvolvendo consistente carreira em curta-metragem, com trabalhos que

questionam o estatuto da representação cinematográfica e da abordagem do real, refletindo sobre os encontros e desencontros do documentário com a ficção. Furtado é ainda um dos nomes mais importantes na modernização da televisão brasileira, atuando com roteirista e diretor de especiais e seriados para a Rede Globo.

No início dos anos 80, o Brasil passava por uma reorganização política da sociedade, momento em que surgem diversos movimentos populares, entre eles a Associação Brasileira de Vídeo Popular, conhecida como ABVP. A entidade congrega produtores de todo o país num modelo que pretende conceber termos de produção, linguagem e participação popular. Um de seus fundadores, Luiz Fernando Santoro foi o primeiro membro do Comitê de Cineastas da América Latina ligado ao vídeo. Santoro sempre lutou para incluir o formato em festivais, defendendo que a história recente da América Latina estava sendo contada muito mais em vídeo do que em cinema.

O suporte de vídeo democratiza o acesso à produção de imagens e a expressão da diversidade nacional brasileira. Exemplo disso é a produção do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), com trabalhos produzidos a partir de longos anos de contato com algumas etnias no Norte do Brasil pela antropóloga belga Dominique Gallois e o diretor Vincent Carelli. O trabalho utiliza a produção de vídeos como forma de discussão e debates para criar uma reflexão sobre a identidade dos povos e seu lugar no mundo, sendo os próprios índios autores e realizadores de alguns dos documentários.

Eduardo Coutinho lança sua versão definitiva de *Cabra Marcado para Morrer* em 1984, e passa a se dedicar à produção de documentários de média duração em vídeo. *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, 1987, e *Boca de Lixo*, 1992, são alguns exemplos, além do longa *O Fio da Memória*, 1991, em 35mm. No final dos anos 90, ele volta ao longa-metragem, trabalhando em vídeo digital, posteriormente ampliado para 35mm, suporte adequado a seu método documental devoto do cinema-verdade, realiza filmes como *Santo Forte*, 1999, e *Edifício Máster*, 2002. É considerado o maior documentarista brasileiro.

Em 1989, surge o programa televisivo *Documento Especial*, produzido e dirigido por Nelson Hoineff, que transitava entre a reportagem e o documentário, buscando levar a realidade das ruas para a TV. Longe da imagem estetizada das grandes emissoras, deu voz aos pobres, ex-

cluídos e marginais, com uma abordagem de cinema-verdade, longe do sensacionalismo barato. Existiu até 1997, com passagens pela Rede Manchete, SBT e Rede Bandeirantes.

É na produção televisiva que Walter Salles inicia sua carreira, realizando os documentários *Japão, uma Viagem no Tempo*, 1986, e *Franz Krajcberg - o Poeta dos Vestígios*, 1987. Produz as séries *China, o Império do Centro*, 1987, e *América*, 1988, que seriam dirigidas por seu irmão João Moreira Salles. Em meados dos anos 90, a TV a cabo se fortalece e surge como parceira em co-produções e exibições. João Moreira Salles co-dirige, com Kátia Lund, o filme *Notícias de uma Guerra Particular*, 1999.

Nelson Pereira dos Santos também realiza filmes para canais pagos. Entre eles, *Casa Grande e Senzala*, 2000, série de 4 episódios com uma abordagem didática sobre a obra de Gilberto Freire.

Com um trabalho voltado a séries documentais para TV, Isa Grispum Ferraz realiza, em 2000, uma série de dez episódios sobre o pensamento de Darcy Ribeiro e a formação da nação brasileira em *O Povo Brasileiro*, 2000, além de outra série de onze programas sobre intelectuais brasileiros, intitulada *Intérpretes do Brasil*, 2001.

Além da produção para TV a cabo, o documentário de longa-metragem chega novamente às salas de exibição no final dos anos 90, com sucesso de público e crítica e apresentando diversidade temática. Aurélio Michilles filma, em 1997, *O Cineasta da Selva*, sobre o trabalho do pioneiro Silvino Santos na Amazônia. Ricardo Dias registra manifestações religiosas pelo Brasil no filme *Fé*, 1999; Paulo Caldas e Marcelo Luna filmam *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas*, 2000, sobre as desigualdades e violências sociais, utilizando elementos ficcionais em sua narrativa.

A proliferação de filmes mostra a vitalidade do formato documental no cinema brasileiro contemporâneo. O documentário se mostra o campo ideal para experimentações de linguagem, como em *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, 2004, de Paulo Sacramento, filme que relata a vida dos detentos do presídio Carandiru, com trechos filmados pelos próprios detentos e *Ônibus 174*, de José Padilha, 2004, filme que se utiliza de imagens de arquivo para analisar o famoso seqüestro de um ônibus ocorrido no Rio de Janeiro, evento que marcado pela onipresença da mídia e ação desastrosa da polícia.

O avanço da tecnologia, aliado ao barateamento dos equipamentos, levou a um aumento significativo no número de documentários produzidos. Profissionais ligados a poéticas eletrônicas e digitais, com trabalhos experimentais em curta duração, começam a se aventurar em longas-metragens. A convergência de linguagens e o hibridismo dos suportes marcam os trabalhos, buscando uma relação mais sensorial com a realidade, indicando novos caminhos ao documentário em obras como *Do Outro Lado do Rio*, 2004, de Lucas Bambozzi e *A Alma do Osso*, 2004, de Cao Guimarães.

A diminuição no tamanho dos equipamentos digitais, a facilidade no transporte e a conseqüente diminuição das equipes, têm proporcionado o surgimento de obras construídas em primeira pessoa, aonde a relação do realizador com a realidade vai muito além de questões sobre a representação do real, ampliando os limites do gênero, caso do filme *Passaporte Húngaro*, 2003, de Sandra Kogut; e *33*, de Kiko Goiffman, realizado em 2003.

No ano de 2003 a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, em convênio firmado com a TV Cultura de São Paulo e a Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC), com o apoio da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), lançou o programa de fomento à produção e teledifusão do documentário brasileiro, intitulado DOCTV. Com o intuito de fomentar a regionalização da produção de documentários, incentivando a parceria da produção independente com as tvs públicas. O programa realizou concursos públicos em 20 estados da federação para selecionar os projetos, numa ação que organizou programas de formação, com oficinas de formatação de projetos e de introdução à história e estética do documentário, com orientação de grandes nomes ligados ao documentário no Brasil. Intitulada *Brasil Imaginário*, essa primeira temporada do programa produziu 26 filmes, exibidos em rede nacional, que ajudaram a movimentar o setor audiovisual fora dos grandes centros econômicos, ao mesmo tempo em que levou às telas da TV aberta a produção realizada fora do eixo Rio/São Paulo, demonstrando toda a diversidade das expressões culturais das diferentes regiões brasileiras.

Em sua segunda edição, no ano de 2004, intitulada *Olhares Imaginando um Brasil*, o programa ampliou suas ações de formação que, além das oficinas de formatação de projetos antecedendo a seleção dos

projetos, contou com uma oficina de desenvolvimento de projetos para os 35 projetos selecionados, sob a supervisão dos documentaristas Geraldo Sarno, Jorge Bodanzky, Joel Pizzini, Maurice Capovilla e Eduardo Coutinho.

O DOCTV mostrou-se fundamental na formação de recursos humanos para a produção documental, especialmente nos estados das regiões mais afastadas dos grandes centros, como os estados do Norte e Nordeste do país, que geralmente não contam com produção estabelecida de conteúdo audiovisual autoral. Essas oficinas foram fundamentais para estabelecer parâmetros para a formatação de projetos, contribuindo para a realização de trabalhos mais elaborados, que passavam a se distanciar de um modelo preponderantemente jornalístico ou institucional.

O modelo de carteira de financiamento do DOCTV originou programas regionais de financiamento nas emissoras públicas de alguns estados, assim como uma iniciativa semelhante lançada pela Associação Brasileira de Produtoras Independentes de Televisão (ABPI-TV) em parceria com o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) e apoiado pelo Ministério da Cultura através da Secretaria do Audiovisual, intitulado Documenta Brasil. Foi lançado, ainda, um programa de co-produção e exibição internacional na Ibero-América, intitulado DOCTV Ibero-América.

Ao final de sua terceira edição, atualmente em fase de produção, o DOCTV contabilizará cerca de 100 filmes realizados em parceria com produtores independentes e exibidos em rede nacional de televisão aberta, fazendo chegar a um público potencial de milhões de pessoas, filmes documentários produzidos nas diferentes regiões brasileiras, numa iniciativa sem precedentes no país.

### Referências Bibliográficas

ANDRADE, Joaquim Batista de, *João Batista de Andrade por Ele Mesmo!*, *Revista de Estudos Avançados da USP*, n. 16, São Paulo: Edusp, 2002.

\_\_\_\_\_. *O Povo Fala*, São Paulo: Senac, 2002.

BATISTA, Mauro, "Documento Especial – entre a Reportagem e o Documentário", *Sinopse, Revista de Cinema*, n. 6, São Paulo: Editora Unesp, 2001.

BERNARDET, Jean-Claude, *Cineastas e Imagens do Povo*, São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_ *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_ *Brasil em Tempo de Cinema – Ensaios sobre o Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

CANNITO, Newton, “Depoimento de Luiz Fernando Santoro” in *Sinopse, Revista de Cinema* n. 7, São Paulo: Editora Unesp, 2001.

CARVALHO, Vladimir, *O País de São Saruê*, Brasília / Distrito Federal: Ed. Universidade de Brasília, 1986.

DOCTV. *Brasil Imaginário – Ano 1*, Catálogo do programa DOCTV, Ministério da Cultura/Secretaria do Audiovisual, 2004.

DOCTV. *Olhares Imaginando um Brasil – Edição II*, Catálogo do programa DOCTV, Ministério da Cultura/Secretaria do Audiovisual, 2005.

FRANCE, Claudine de, *Do Filme Etnográfico à Antropologia Fílmica*, Campinas: Ed. Unicamp, 2000.

GOMES, Paulo Emilio Salles, *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, São Paulo: Paz e Terra, 2001.

LINS, Consuelo, *O Documentário de Eduardo Coutinho – Televisão, Cinema e Vídeo*, São Paulo: Jorge Zahar, 2004.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luis Felipe, *Enciclopédia do Cinema Brasileiro, Verbetes Documentário Mudo e Documentário Sonoro*, São Paulo, Editora Senac, 2000.

SANTORO, Luiz Fernando, *A Imagem nas Mãos – o Vídeo Popular no Brasil*, São Paulo: Summus, 1989.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.), *Documentário no Brasil – Tradição e Transformação*, São Paulo: Summus, 2004.

XAVIER, Ismail, *O Cinema Brasileiro Moderno*, São Paulo: Paz e Terra, 2001.

---

# Reflexiones para una historia del documental en Argentina

Carmen Guarini

*ONICET - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,  
Universidad de Buenos Aires*

carmenguarini@cineojito.com.ar

**Resumen:** El cine documental ha tenido en Argentina un destino incierto que lo ha llevado del protagonismo en algunos períodos a su casi desaparición en otros. Esta última década ha alcanzado niveles de producción y calidad cada vez más interesantes. Es ya un lugar común asociar este crecimiento a la situación social de crisis que en el 2001 desbordó en “acontecimientos filmables”. Sin embargo el documental en Argentina tiene una larga historia que incluye nombres fundamentales dentro de esta construcción.

Palabras clave: Documental; Argentina.

**Resumo:** O cinema documentário tem tido, na Argentina, um destino incerto, que vai desde o protagonismo, em alguns períodos, até ao seu quase desaparecimento, em outros. Nesta última década alcançou níveis de produção e qualidade cada vez mais interessantes. É já um lugar comum associar este crescimento à situação social de crise que desde 2001 transbordou em “acontecimentos filmáveis”. No entanto, na Argentina o documentário possui uma longa história que inclui nomes fundamentais para a sua construção.

Palavras-chave: documentário; Argentina.

**Abstract:** Documentary cinema has had, in Argentina, an uncertain destination, in some periods it was protagonist, and in others almost disappeared. In this last decade it reached levels of interesting production and quality. It is already a common place to associate this growth to the social situation of crisis since 2001 that overflowed in “filmed events”. However, in Argentina documentary possesses a long history that includes fundamental names for its construction.

Keywords: Documentary; Argentina.

**Résumé:** Le cinéma documentaire a suivi, en Argentine, un cheminement incertain : à certaines périodes, il occupait une place majeure, et, à d'autres, il avait presque disparu. Au cours de la dernière décennie, il a atteint des niveaux

de production et de qualité des plus intéressants. C'est maintenant un lieu commun d'associer ce renouveau à la situation sociale issue de la crise de 2001, renouveau qui s'est manifesté dans des "événements filmés". Cependant, en Argentine, le documentaire possède une longue histoire qui comprend, tout au long de celle-ci, des réalisateurs qui font autorité.

Mots-clés: Documentaire; Argentine.

**E**L cine documental ha tenido en Argentina un destino incierto que lo ha llevado del protagonismo en algunos períodos a su casi desaparición en otros. De la mano de la libertad de expresión ganada a fuerza de resistencia y exilio, de muerte y desaparición de casi dos generaciones, el cine argentino, y el documental como una parte de esta expresión, consigue hoy niveles de producción y calidad cada vez más interesantes. Es ya un lugar común asociar este crecimiento a la situación social de crisis que en el 2001 desbordó en acontecimientos filmables. Sin embargo, el documental en Argentina tiene una historia que va mucho más allá de esta fecha y no debemos olvidar nombres fundamentales dentro de esta construcción.

El cinematógrafo llegó tempranamente a la Argentina. El 28 de Julio de 1896 se proyectan las primeras películas en el Teatro Odeón de Buenos Aires. Entre esas primeras imágenes en movimiento vistas por espectadores porteños se encontraba el famoso film de los hermanos Lumière *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat*, y tan sólo un año más tarde el fotógrafo Eugenio Py filma la que será considerada la primera película argentina *La Bandera Argentina*. Diecisiete metros de celuloide donde aparece la insignia nacional flameando en el mástil de la Plaza de Mayo. Hacia 1898, el cirujano Alejandro Posadas filma un breve documental científico, registrando una extirpación de un quiste mediante una técnica quirúrgica desarrollada por él mismo. Tres años más tarde, el 25 de Octubre de 1900, Py registra el primer noticiero argentino *Viaje del Doctor Campos Salles a Buenos Aires*. Allí se ve el desembarco del presidente de Brasil Manoel Ferraz de Campos Salles quien se abraza con el presidente argentino Julio Argentino Roca, apareciendo también el ex-presidente Bartolomé Mitre.

En 1901, Eugenio Cardini, un aficionado de holgada posición económica adquiere en Francia una cámara Lumière con la que filmará lo

que el historiador y crítico M. Couselo denominó una película de "pretensión documental ciudadana": *El Regimiento Ciclista*. No se tendrán noticias de otros documentos de estas características hasta el año 1915 en que aparece el italiano Federico Valle como el continuador de una línea documental y de noticieros, a la que le surgirá inmediatamente la competencia de la famosa "Casa Lepage" y de su operador Max Glucksmann. Por su parte Federico Valle "se consagró principalmente a la realización de documentales que reconstruían bastante bien la realidad del país, situándolo en el marco de un panorama culturalmente influenciado por numerosos intelectuales que muy a menudo subestimaban la realidad bajo todas sus formas".<sup>1</sup> Su producción fue asombrosa: realizó 500 ejemplares de su "Film Revista Valle" durante el auge del radicalismo de Yrigoyen. Salvo estos noticieros no encontramos registros de otros títulos de carácter documental hasta 1918 en que Alcides Greca realizó *El Último Malón*. Único film de este escritor, abogado y político radical que según Couselo "se habría adelantado al cine verdad [sic] reconstruyendo la última rebelión indígena que fue la de los mocovíes de San Javier, al norte de Santa Fé en 1904."<sup>2</sup>

No vamos a discutir aquí lo que nos parece una errónea interpretación de este movimiento (el *cinéma-verité*), pero tal afirmación nos permite inferir algunos elementos curiosos sobre el naciente del género documental argentino, que tuvo en nuestro país una producción muy discontinua. El documental histórico reconstruido de Greca, nos muestra por primera vez aborígenes argentinos y además lo hace introduciendo un conflicto amoroso entre dos hermanos mocovíes que luchan por la misma mujer, en el contexto de un período de persecuciones a las que además estaban siendo sometidos los mocovíes en ese momento. Y Greca no sólo filma en el lugar de los hechos sino que utiliza inclusive, algunos personajes reales.

Se conoce la existencia de otro film documental realizado entre los años 1923/24 *Tribus Salvajes* filmado en el Chaco por el camarógrafo italiano Emilio Peruzzi pero no existen mayores precisiones sobre su contenido. Hay una mayor presencia de imágenes de carácter urbano,

<sup>1</sup> O. Gettino en: Guy Hennebelle; Alfonso Gumucio-Dragon, *Les Cinémas de l'Amérique Latine*, Ed. Lherminier, París, 1981, p. 27.

<sup>2</sup> Jorge Miguel Couselo, *Historia del Cine Argentino*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1984, p. 29.

a través de las “Actualidades” (Valle y Glucksman) que denotan la existencia de una población joven y urbana de origen europeo deseosos de plasmar sobre todo, los comienzos de su historia en una nación joven a la que recién llegaban. Esta interpretación, aunque apresurada, nos permite señalar algunas tendencias que marcaron desde los inicios las imágenes documentales en nuestro país.

El cine documental vuelve a ser mencionado en las historias del cine argentino recién a comienzos de la década del 50. En ese momento surge un movimiento conocido como Nuevo Cine Argentino<sup>3</sup> representado por una generación de jóvenes cineastas que comienzan debutando en el cortometraje. Sin embargo estos films aún cuando tocaban temáticas que expresan la realidad social y política del país, no se planteaban como un género a profundizar sino como el resultado de las limitaciones económicas, producto de la crisis que afectaba a toda la industria cinematográfica en ese momento.

Este género no se planteará como una alternativa consciente y buscada de expresión artística, social y política sino recién hacia finales de esa década con la creación en 1956 de la Escuela de Cine Documental de Santa Fe (EDSF) por Fernando Birri quien regresa al país luego de pasar un período de estudios de cinematografía en Italia. Birri particularmente influenciado por la escuela Neorealista italiana de posguerra, planteará desde los comienzos la necesidad de realizar un “cine nacional, realista y crítico”.<sup>4</sup>

La obra prima de esta Escuela, *Tire Dié*, realizada por el mismo Birri y un grupo de alumnos entre los años 1956/58 fue considerada la primera “encuesta social filmada” en América Latina y abrió una línea dentro del cine documental como recurso estético-político en nuestro país que influenció a cineastas de gran parte de América Latina. Esta Escuela inició una línea de producción y reflexión sobre un tipo de cine que focalizaba por primera vez historias sobre la realidad social, cultural y política de nuestro país. La metodología de trabajo enseñada en la EDSF reúne así en forma pionera (al menos en nuestro país) la práctica

<sup>3</sup> Se lo denominará así por contraste y oposición con el cine de “telefono blanco e historias rosas” que dio vida durante casi dos décadas a un cine argentino de gran repercusión comercial en toda América Latina.

<sup>4</sup> Fernando Birri, *La Escuela Documental de Santa Fe*, Ediciones de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1964.

académica y el registro fílmico de la realidad. Birri promueve un método de acercamiento dialéctico a los conflictos sociales.

En los años 60 y 70 (y como parte de procesos políticos que abarcan a toda América Latina) se inicia una línea de cine documental heredero de aquella escuela que tendrá un carácter de acompañamiento para la concientización ideológica que llevaban adelante algunas organizaciones políticas. Este "cine militante", formó parte de un movimiento llamado Nuevo Cine Latinoamericano. Entre las mayores obras de esta etapa están los films: *La Hora de los Hornos*, de Fernando Solanas y Octavio Getino y *México, la Revolución Congelada*, de Raymundo Gleyzer. Pero también los nombres de Humberto Ríos, Gerardo Vallejos, Enrique Juárez, o Jorge Denti se unen para dar forma a uno de los períodos más intensos de búsqueda de una función política y cultural para el cine en su ambición de transformación de la sociedad y el hombre.

En una línea más testimonial encontramos a Jorge Prelorán que a partir de los 60 comenzó una importante y solitaria obra que lo llevó a la realización de sus conocidas "etnobiografías". En una búsqueda casi artesanal de hombres y mundos Prelorán filmará *Hermógenes Cayo* (1969); *Cochengo Miranda* (1974); *Araucanos de Ruca Choroy* (1971); *Los Hijos de Zerda* (1978); entre muchos otros temas. En esta misma línea de trabajo se destaca la tarea de Ana Montes de González, quien dedicó gran parte de su vida al relevamiento de coplas e historias de vida con las cuales organizó guiones para algunos films que luego realizó con la participación en la dirección de Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán: *Ocurrido en Hualfín* (1966) y *Quilino* (1967). Ella misma dirigió años después junto a la antropóloga francesa Anne Chapman el documental *Los Onas; Vida y Muerte en Tierra del Fuego* (1973) y personalmente dirigió *Tejedoras de Nandutí* (1988).

Llegamos a los 80 donde resurge hacia fines de la dictadura el documental como cine testimonial y de denuncia, un cine que podríamos considerar la continuación del cine militante de los 70. Entre los representantes más destacados de este período encontramos a Marcelo Céspedes *Los Totos* (1982) y *Por una Tierra Nuestra* (1985); Alberto Giúdice *Causachum Cuzco* (1982); Tristán Bauer y Silvia Chanvillard *Martín Choque, un Telar en San Isidro* (1982) y *Ni tan Blancos ni tan Indios* (1984). Las temáticas que plantearon estos directores nucleados

en lo que llamaron Grupo Cine Testimonio, abarcaron dos ejes: la identidad de los pueblos originarios de América y la marginalidad urbana.

Ya a mediados de los años 80 algunos realizadores trabajando bajo formas de producción cooperativas algunos, en forma individual otros, fueron logrando lentamente en el contexto de la cinematografía nacional, un espacio para el documental. En este grupo podemos mencionar nombres como los de Carmen Guarini, Marcelo Céspedes (*Hospital Borda; La Noche Eterna; Jaime de Nevares Último Viaje*, entre otras), Alejandro Moujan (*Las Palmas, Chaco*), Tristan Bauer (*Cortazar*), David Blaustein (*Cazadores de Utopías, Botín de Guerra*), Carlos Echeverría (*Juan como si Nada Hubiera Sucedido*).

Sin embargo, el cine documental comenzará a tener mayor visibilidad recién hacia fines de los 90. En esta década nombres como Andrés Di Tella (*Montoneros, una Historia; Prohibido*), Pablo Reyero (*Darsena Sur*), Cristian Pauls (*Por la Vuelta*), Federico Urioste (*Hundan al Belgrano*), le darán a la solitaria producción de los 80.

Los temas abordados, preferentemente de carácter social o político, harán especial hincapié en historias relativas a nuestra historia reciente (dictadura, guerra de Malvinas, crisis social). No obstante, en cuanto a la forma, comienzan a filmarse otras temáticas que irán incorporando progresivamente en la narrativa documental lo que Nichols denominará a partir del 2001 la "modalidad performativa". Esto es, la introducción del narrador como eje del relato, entrando en temas que abarcaran desde el tango hasta la historia de la televisión en la Argentina.

El relato en primera persona, la "new subjectivity", tendrá su auge sobre todo a partir de los 90. Muchos directores comenzarán a animarse a relatos cada vez más subjetivos, en donde tanto la voz como la imagen misma del director señalarán no solo la conciencia de otros modos de intervención en la realidad sino de la manera en que ella no es sino el resultado de encuentros personales entre el que filma y lo que filma. Algunos títulos que responden a esta modalidad son: *Jaime de Nevares, Último Viaje* (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes); *Yo No Se Que Me Han Hecho Tus Ojos* (Sergio Wolf y Lorena Muñoz); *La Televisión y Yo* (Andrés Di Tella), *Por la Vuelta* (Cristian Pauls); *Los Rubios* (Albertina Carri). Pero también *Bonanza* (Ulises Rosell), *Ciudad de María* (Enrique Bellande), *Grissinopoli* (Dario Doria), *Rerum Novarum* (Nicolas Battle), *Bialet Masse, un Siglo Después* (Sergio Iglesias), *Tre-*

*lew* (Mariana Arruti), fueron ejemplos de un cine documental donde ficción y realidad se confunden, sin por eso renunciar al relato de problemáticas de gran actualidad. Estas “nuevas miradas documentales” (nuevas solo aquí en este rincón del sur del planeta) emergen revelando una creatividad distinta, y construyendo un espectador diferente. Surgen numerosos nuevos realizadores, algunos de los cuales sólo entran al documental a modo de ensayo para seguir luego con sus historias en la ficción, otros sólo lo harán por única vez, y a la espera de otras oportunidades.

Algunas productoras como el caso de Cine Ojo, sientan las bases de un cine documental dinamizando nuevas tendencias narrativas, apoyando a muchos directores con proyectos variados, pero manteniendo siempre un excelente nivel de escritura cinematográfica. Surgirán al calor de este crecimiento e interés, otras nuevas productoras, sentando las bases de un movimiento que aún no define rumbos pero se abre paso lentamente en la cinematografía local. No hemos logrado aún para el documental el mismo reconocimiento que tiene en la Argentina el cine de ficción, pero estamos en ese camino. Después de muchos años en que este cine navegara por estas tierras entre el testimonio y el panfleto, entre la militancia y la mirada complaciente hacia los más desposeídos, nuevas narrativas se atreven a desafiar los viejos paradigmas.

Numerosos jóvenes se van sumando cada día al proyecto documental con obras desafiantes, originales y creativas. La producción crece año a año; incluso algunos cineastas “históricos” retornan desde la ficción, y se internan en este cine vigoroso y todavía joven que es y seguirá siendo el cine documental. Quizás lo que mejor pueda definir el carácter de los filmes del último período es la ambigüedad entre realidad y ficción que expresan muchas de estas obras. Superando el dogmatismo que consideraba al documental como cine de cierta “pureza” o “transparencia” hacia lo real, estos films se sinceran. La búsqueda del relato cinematográfico es anterior a cualquier búsqueda de verdad. La verdad es el cine mismo. Reafirmación de que la crisis del mundo puede ser leída en variadas notas, el cine documental argentino busca sus espacios, su forma y su destino. Aún no lo alcanza, pero hacia allá vamos.

---

# Documentarismo Português na Televisão: O discurso nos documentários com expressão no programa *Docs* da RTP2

Cláudia Silvestre

*Mestranda em Post Production – Editing, Bournemouth University, UK*

claudiasvsilvestre@gmail.com

**Resumo:** O presente texto é um resumo da tese de final de curso em Jornalismo, do Instituto Politécnico de Lisboa. Os documentários portugueses exibidos no programa de televisão *Docs* da RTP2 são analisados com o intuito de compreender, num sentido mais restrito, que tipo de documentários foram privilegiados nesse programa e, num sentido mais lato, as tendências do documentário português actual.

Palavras-chave: novo documentarismo português; programa *Docs* da RTP2.

**Resumen:** Este texto es un resumen de la tesis de fin de carrera en Periodismo en el Instituto Politécnico de Lisboa. Los documentales portugueses exhibidos en *Docs*, un programa de televisión de la RTP2, se analizan con la intención de entender, en un sentido más restringido, qué tipo de documentales fueron seleccionados para exhibición, y en un sentido más amplio, las tendencias actuales de los documentales portugueses.

Palabras claves: nuevo documentalismo portugués; programa *Docs* de RTP2.

**Abstract:** This text is a summary of a thesis written to obtain the BA degree in Journalism at the Instituto Politécnico de Lisboa. The Portuguese documentaries shown in *Docs*, a television program of RTP2 channel, are analyzed with the intention of understanding, in a restricted approach, what type of documentaries were selected to be exhibited, and on a broader approach, the current trends in Portuguese documentaries.

Keywords: new Portuguese documentarism; programme *Docs* from RTP2.

**Résumé:** Ce texte est le résumé d'une thèse qui conclue le cours de Journalisme de l'Institut Politécnico de Lisbonne. Les documentaires portugais montrés dans *Docs*, une émission télévisée de la chaîne RTP2, sont analysés pour comprendre, dans une approche d'abord restreinte, quels types de documentaires ont été choisis pour être diffusés, puis, dans une approche plus large, les tendances actuelles du documentaire portugais.

Mots-clés: nouveau documentaire portugais; programme *Docs* de la RTP2.

**A**o longo dos últimos anos, o documentário português tem vindo a crescer com grande força. De facto, o interesse pela produção é cada vez mais evidente, assim como a necessidade de debater o estado do documentarismo português actual. Com este intuito, vários festivais e encontros têm sido realizados; locais onde se promovem ciclos e, também, debates, que permitem, claro está, uma maior expansão da prática a todos os níveis. Apesar do esforço, não se pode, ainda, afirmar a existência de métodos de divulgação totalmente eficazes. De alguma forma, o documentário português continua a ser algo marginal nos circuitos comerciais. A nível televisivo, por exemplo, somente a RTP2 [segundo canal de televisão pública] tem vindo a incidir a sua atenção sobre alguns destes trabalhos. O problema é que, muitas vezes, segundo a opinião da maioria dos realizadores portugueses, apenas os exhibe a horas tardias, ou, então, privilegia claramente os documentários mais formatados, que têm como temáticas centrais: viagens, assuntos históricos ou actualidades. Na maioria dos casos, o olhar televisivo acaba por não se centrar sobre o quotidiano, sobre as pessoas, algo que é considerado central para muitos realizadores actuais.

Em 2003, surgiu o programa *Docs* da RTP2, para preencher, de alguma forma, a lacuna da falta de divulgação. Este programa semanal era exclusivamente dedicado ao documentarismo nacional. Pela, primeira vez, os documentários portugueses actuais ganhavam visibilidade a horas regulares: todos os domingos às 20 horas. Mas será que

o Docs continuou também a incidir a sua atenção sobre documentários mais formatados? Será que o documentarismo que ganhou expressão neste programa reflectia, de verdade, o “novo documentarismo português”? Ou será que privilegiava, o documentário mais jornalístico, o documentário mais próximo da grande reportagem?

Para tentar responder a estas perguntas, analisei 11 documentários que foram exibidos, no segundo trimestre de 2003, na rubrica Docs. A selecção do período de análise (Abril, Maio e Junho) foi feita de forma maioritariamente aleatória, mas também se prendeu com uma maior ou menor possibilidade de adquirir os documentários para o estudo:

6 de Abril - *Retornados ou Restos do Império*, de Leandro Ferreira, 2001;

13 de Abril - *Processo Crime 141/53 – Enfermeiras no Estado Novo*, de Susana Sousa Dias, 2000;

20 de Abril - *Com Quase Nada*, de Carlos Barroco e Margarida Cardoso, 2000;

27 de Abril - *Outro País*, de Sérgio Tréfaut, 2000;

4 de Maio - *Mais Alma*, de Catarina Alves Costa, 2001;

11 de Maio - *Ouvir Ver Macau*, de António Escudeiro, 2001;

18 de Maio - *Filhos do Vento*, de Pedro Celestino da Costa, 2002;

8 de Junho - *Outubro*, de Graça Castanheira, 2001;

15 de Junho - *Cães Sem Coleira*, de Rosa Coutinho Cabral, 1997;

22 de Junho: *Porto da Minha Infância*, de Manoel de Oliveira, 2001;

19 de Junho - *Kuxa Kanema – O Nascimento do Cinema*, de Margarida Cardoso, 2003.

O conjunto de categorias que criei para analisar estes documentários pode ser dividido em quatro grupos distintos: estrutura, elementos discursivos, informação e estilo e técnica. A estrutura foi criada com o objectivo de tentar perceber se o documentário é ou não coerentemente organizado, ou seja, se tem um início, um desenvolvimento e um final perfeitamente estabelecidos. Permite, ainda, verificar de que forma é que a informação nos é fornecida (por exemplo, de uma forma mais distribuída ou concentrada). Os elementos discursivos, por sua vez, permitem constatar até que ponto é que o documentário se preocupa em apresentar diferentes elementos acerca do assunto, sendo que será igualmente de extrema relevância tentar perceber a valorização que é dada a cada um desses diferentes elementos, ou, então, a função que lhes é atribuída. Seguidamente, encontra-se o grupo da informação: se o documentário é mais informativo (responde ao *lead*, enquadra-se em algum valor-notícia ou é objectivo) ou mais observacional. Por último, estabeleci algumas categorias gerais para o estilo e técnica.

As conclusões a que cheguei são, obviamente, limitadas, porque só a partir de uma maior análise se poderia, de facto, compreender a existência ou não de tendências reais. De qualquer forma, no que diz respeito à estrutura, foi possível verificar uma maior existência da narrativa. A inclusão de um início, desenvolvimento e final explícitos é mesmo evidente, algo que aproxima, claramente, o documentário do conceito de “estória” jornalística apresentado por Elizabeth Bird e Robert W. Dardenne<sup>1</sup>, sendo que também lhe incute um sentido mais ficcional. A maioria dos documentários possui, então, uma organização geral bem definida e, grande parte das vezes, privilegia-se o início personalizado e o final dramático, mas também se verifica com igual importância a presença de um final aberto. A tendência para a personalização é evidente, hoje em dia, em diversas peças jornalísticas, como Mar de Fontcuberta<sup>2</sup> refere, portanto, esta característica também pode ser aplicada à reportagem. No que respeita ao final, parece ser, em todos os sentidos, algo mais próximo da ficção, pois uma reportagem evita sempre a drama-

<sup>1</sup> S. Elizabeth Bird e Robert W. Dardenne (1988), “Mito, Registo e ‘Estórias’: explorando as qualidades narrativas das notícias”, in Nelson Traquina (org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”*, Lisboa, pp. 263-277.

<sup>2</sup> Mar de Fontcuberta, *A Notícia: Pistas para Compreender o Mundo*, Colecção Media & Sociedade, Lisboa, Notícias Editorial, 1999.

tização, assim como a total liberdade de interpretação, isto porque se procura um final mais factual e imparcial.

Nos documentários analisados, constata-se, também, uma maior tendência para o particular, no que diz respeito à articulação da informação. Aqui, o documentário afasta-se, em grande medida, da reportagem. De facto, a reportagem, segundo Jean-Jacques Jespers<sup>3</sup>, apenas recorre a casos particulares com o intuito de dar a conhecer um fenómeno mais geral. O objectivo passa mesmo por prender o espectador à mensagem real, de forma a transportá-lo para o local do acontecimento. Por este motivo, a escolha das personagens a incluir deve ser muito pensada, pois, de alguma forma, terá que favorecer a identificação com esse fenómeno mais geral. No documentário isto já não sucede. Aliás, muitas vezes, o documentário centra apenas a sua atenção numa pessoa. Por exemplo, isso acontece no *Cães Sem Coleira*, da Rosa Coutinho Cabral, já que o único interesse deste documentário é mesmo a vida de António Feliciano e não um qualquer aspecto geral do cinema. A exposição da informação, por seu turno, volta a aproximar os dois campos fílmicos, pois constata-se uma maior presença da exposição atrasada e distribuída, algo que também é evidente na reportagem, que tem como objectivo fazer passar a informação de forma clara e compreensível. Para tal, terá sempre que distribuir a informação e não sobrecarregar nenhum momento específico da 'estória'.

No grupo referente aos elementos discursivos, verificou-se, na maioria dos documentários, uma grande presença e valorização de entrevistas (representam entre 21 a 30 minutos), sendo que não se concedeu, em grande parte dos casos, a mesma importância aos diferentes entrevistados. Ora, a entrevista é também um elemento evidente na reportagem, embora se tente sempre procurar o equilíbrio. As imagens só com som ambiente, por seu turno, caso tivessem uma grande presença, poderiam afastar o documentário da reportagem, pois este trabalho jornalístico privilegia claramente os restantes elementos discursivos, sendo que a imagem aparece sempre em função da *voz off*. Mas isto acaba por não suceder. Pelo menos não de forma evidente, ou seja, não se verifica uma grande presença da imagem só com som ambiente (repre-

<sup>3</sup> Jean-Jacques Jespers, *Jornalismo Televisivo*, Coleção Comunicação, Coimbra, Minerva, 1998.

senta apenas menos de 10 minutos em alguns documentários, mas na maioria das vezes nem sequer está presente). Quando se verifica, é curioso constatar a presença em igual percentagem do estilo mais minimalista do que trabalhado, assim como do estilo meramente trabalhado. Nos casos em que é mais minimalista, o documentário afasta-se, por completo, da reportagem; nos casos em que é trabalhado, o documentário está mais próximo do estilo da reportagem, embora, em grande medida, se evite a utilização deste tipo de imagens neste trabalhos.

Os documentários analisados recorrem também muito a imagens de arquivo, mas, normalmente, não atribuem uma grande valorização a este elemento discursivo (representa, em geral, menos de 10 minutos). As imagens de arquivo não são muito utilizadas nas reportagens, mas também não são excluídas à partida, ou seja, esta característica pode, de alguma forma, ser comum às duas práticas fílmicas. Nos documentários analisados, a música esteve, ao contrário das imagens de arquivo, muito presente, mas, na maioria das vezes, não teve mesmo uma grande valorização (representa menos de 10 minutos) e quase sempre funcionou ou como som principal, ou como som mais principal do que secundário. A música, geralmente, é excluída pela reportagem, como explica Carl Plantinga<sup>4</sup>, por expressar e evocar emoções, ou seja, por oferecer um carácter experiencial, em vez de fornecer informações factuais ou de afirmar proposições conceptuais como a *voz off* faz. A reconstrução, por seu turno apenas esteve presente numa pequena parcela dos documentários (*Cães Sem Coleira* e *Porto da Minha Infância*), sendo que obteve nesses casos uma razoável valorização (sempre entre 11 e 30 minutos). Tal como acontece com a música, a reconstrução também é evitada na reportagem porque, embora se baseie em factos reais, nunca deixa de ser uma encenação, uma construção a partir de elementos não reais. Neste sentido, a reportagem e o documentário afastam-se, muito embora isso suceda mais em relação à música do que à reconstrução, que esteve muito pouco presente.

Para além das entrevistas, das imagens de arquivo, das imagens só com som ambiente, da música e das reconstruções, existe ainda a *voz off*. Foi possível verificar que em grande parte dos documentários não está presente, mas a margem de diferenças entre o sim e o não é muito

---

<sup>4</sup> Carl R. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, New York, Cambridge University, Press, 1997.

reduzida, ou seja, em muitos documentários (45 por cento) este recurso foi, de facto, utilizado. Na maioria das vezes em que se recorreu à *voz off*, constatou-se uma pequena valorização (representa em todos os casos menos de 20 minutos), assim como um estilo complexo e literário, um tom intimista e uma função de complemento, explicação e experiência pessoal. Em que medida é que esta *voz off* é semelhante à *voz off* da reportagem? Na reportagem, a *voz off* assume um papel primordial, ou seja, é muito mais valorizada e tenta, em geral, evitar o estilo complexo e literário, o tom intimista e ainda a função opinativa, isto porque tem sempre como propósito alcançar a objectividade. A *voz off* da reportagem é, como tal, mais explicativa, autoritária e onisciente do que aquela que se verificou nos documentários analisados.

A análise do terceiro grupo, informação, também trouxe indicadores interessantes. Na maioria das vezes, é mesmo possível identificar o *lead* e a tendência é para: quem (grupo anónimo, mas testemunha de um acontecimento), o quê (evento específico), quando (passado histórico), onde (Portugal), como (contextualização explícita) e porquê (causas explícitas). Os documentários são, como tal, em grande medida, informativos, sendo que prevalecem fenómenos mais gerais (evento específico), ou seja, o documentário acaba por estar bastante próximo da reportagem, que tenta concentrar a sua atenção numa situação, num fenómeno ou num acontecimento específicos. No documentário, tal como na reportagem, é também o documentarista/narrador que fornece, na maioria das vezes, a temática (é mais evidente nos documentários com *voz off*), a contextualização e até as causas, quando isso não se verifica, cabe aos entrevistados fornecer esta informação, algo que sucede mais nos documentários que não possuem, à partida, *voz off*.

Relativamente aos valores-notícia, foi possível verificar também uma certa equivalência com a reportagem. Na maior parte dos casos, está presente a proximidade e a proximidade/conflito/consequência, ou seja, no documentário também se prevalecem temas que possam corresponder mais às expectativas do público, sendo que, obviamente se dá um maior destaque à proximidade, que, segundo Mar de Fontcuberta, diz respeito não só a uma questão geográfica, mas também a uma ligação humana. De facto, as pessoas sentem-se ligadas a certas realidades quotidianas que lhes são familiares. Nos casos em que o quotidiano representado difere drasticamente do vivido devido às diferenças cultu-

rais, subsiste ainda o sentido de curiosidade. Podemos, então, concluir que o documentário, tal como Manuela Penafria<sup>5</sup> prevê, não se prende tanto com valores de actualidade e de interesse imediato, embora retrate realidades que interessam ao público.

Como seria igualmente de esperar, a objectividade não esteve muito presente nos documentários analisados, isso é evidente se pensarmos na quase total ausência de possibilidades conflituais, apenas no *Retornados ou Restos do Império* foi possível verificar a sua existência (neste caso, observou-se um maior equilíbrio do que desequilíbrio). Isto prova que o documentário não se limita a tentar passar o máximo de aspectos possíveis acerca de um assunto, o mesmo será dizer que não se prende à ideia de apresentar os dois lados da questão; ideia esta que é fundamental, segundo Gaye Tuchman<sup>6</sup>, para garantir a objectividade. No documentário, o que é, de facto, mais importante é a imagem, que não se limita a ilustrar, ou seja, que não tem apenas uma função denotativa. O mesmo será dizer que a abordagem ao tema, tal como Manuela Penafria prevê, não se cinge ao discurso jornalístico, porque o documentário, em grande medida, admite a sua subjectividade ao apresentar um claro ponto de vista sobre o assunto.

No que diz respeito ao estilo e técnica, verificou-se, na maioria dos casos, a presença de uma edição mais proposicional e de um ritmo mais rápido, ou seja, os documentários estão mesmo mais adaptados à formatação televisiva e, como tal, mais próximos do conceito de reportagem. Muitas das técnicas de edição adoptadas são, obviamente, semelhantes às ficcionais (por exemplo, o *slow motion* que é utilizado em alguns dos documentários). Por último, convém, ainda, realçar que se constatou uma maior presença de um documentarista participante não visível, algo que entra, igualmente, em sintonia com o papel do jornalista, já que a participação do jornalista é sempre óbvia (interpreta e relata os factos em *voz off*) e, na maioria das vezes, este também não é visível. Nalguns casos, o jornalista pode, de facto, estar presente, mas isso apenas é possível quando são realizados “vivos”, ou seja, quando o

---

<sup>5</sup> Manuela Penafria, *O Filme Documentário. História, Identidade, Tecnologia*. Ed. Cosmos, 1999.

<sup>6</sup> Gaye Tuchman (1993) “A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas”, in Nelson Traquina (org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”*, Lisboa, pp. 74-90.

jornalista se dirige directamente para a câmara, algo que nunca sucede nos documentários.

Dizer que o documentário partilha determinadas características tanto com a reportagem como com a ficção, não implica afirmar a total contaminação deste género fílmico. É preciso, mais uma vez, realçar que a voz do documentário é mesmo transmitida, em grande medida, segundo Bill Nichols<sup>7</sup>, a partir de uma lógica informativa, logo é natural que tenha alguns aspectos em comum com a reportagem. Mas é preciso também não esquecer que o documentário dá relevância a alguns aspectos que são marginalizados pela reportagem, ou seja, a transmissão da voz do documentário nunca se baseia exclusivamente na palavra, mas sim em todos os meios que tem ao seu dispor. A voz do documentário partilha, de facto, qualidades com outras vozes, assim como utiliza convenções de outros géneros fílmicos. Mas isso não afasta, de forma alguma, o documentário do seu propósito. Muito pelo contrário, este cruzamento que se dá enriquece, em grande medida, segundo Manuela Penafria, o trabalho documental, que tem mesmo que ser visto como um conjunto de elementos dispersos. No seu todo, estes elementos têm a capacidade de transmitir uma voz única, que não é mais do que o resultado do encontro que se dá entre o documentarista e os diferentes actores naturais. E é isto que, de verdade, torna o documentário único: a voz.

Para o estudo da estrutura, dos elementos discursivos e do estilo e técnica, baseei-me, em grande medida, em Carl R. Plantinga<sup>8</sup>. A partir destas concepções foi, de facto, possível perceber a importância que os diferentes elementos assumem no documentário. Plantinga foi, também, muito útil para o estudo da voz. Segundo o autor existem três categorias distintas: a formal (voz epistemicamente para explicar uma certa porção do mundo ao espectador, é, portanto, uma voz mais autoritária, onisciente, explicativa, educativa e até reflexiva), a aberta (voz epistemicamente hesitante, que explora e observa o que nos rodeia sem, no entanto, apresentar respostas, apresenta sim hipóteses e propõe a reflexão) e a poética (voz mais centrada na procura da representação em si mesma através da estética).

---

<sup>7</sup> Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2001.

<sup>8</sup> *Op.cit.*

O que se verificou, a partir da análise, foi a presença maioritária da voz formal (*Retornados ou Restos do Império, Enfermeiras no Estado Novo, Filhos do Vento, Porto da Minha Infância e Kuxa Kanema*), ou seja, os documentários que passaram na RTP2, durante o período mencionado, são, em geral, documentários mais formatados e adaptados ao estilo televisivo. Não posso, no entanto, deixar de mencionar a presença de outros tipos de documentários, ou seja, a maioria é formal, mas o programa também deu visibilidade a documentários com voz aberta (*Com Quase Nada e Mais Alma*), voz mais formal do que aberta (*Outro País e Outubro*), voz mais aberta do que formal (*Cães Sem Coleira*) e até voz poética (*Ouvir Ver Macau*).

O conceito de voz segundo Plantinga é muito útil para perceber até que ponto é que está presente uma maior ou menor formatação no documentário. De qualquer forma, acaba por ser um pouco limitado, pois os documentários com voz formal não são, de forma alguma, semelhantes. Plantinga foi, então, muito útil para perceber a importância dos elementos e a tendência da voz, mas pouco nos diz acerca do significado de tudo isso. Para perceber, de facto, a importância da maior presença de uma voz formal, recorro, por último, aos modos de Bill Nichols, que não são mais do que sub-géneros do documentário, ou seja, representam diferentes formas de práticas documentais. O autor definiu seis modos distintos: modo poético (restabelece os fragmentos do mundo de forma poética), modo de exposição (pretende apenas transmitir, de forma objectiva, os assuntos em destaque no mundo histórico), modo de observação (rejeita o comentário e a reconstrução, limitando-se a observar os acontecimentos à medida em que estes se desenrolam), modo de participação (pressupõe a interacção com os actores sociais ou então a entrevista, também recorre, muitas vezes, a imagens de arquivo com o intuito de contextualizar o acontecimento), modo reflexivo (acima de tudo questiona a forma documental e desliga-se dos outros modos), ou modo performativo (destaca os aspectos subjectivos de um discurso classicamente objectivo, algo que faz com que perca a ênfase na objectividade).

É, de facto, curioso, constatar a presença óbvia dos modos nos diferentes documentários. Começamos pelo de exposição, que apenas esteve presente num dos documentários: *Filhos do Vento*. Segundo a análise, no modo de exposição é sempre evidente a estrutura narra-

tiva, ora, um dos objectivos deste modo passa exactamente por propor uma dada perspectiva ou argumento ao espectador e, para fazê-lo eficazmente, o documentário terá sempre que adoptar uma estrutura mais fixa e compreensível, ou seja, terá sempre que tentar adaptar o conceito de “estória” ao documentário. Para além de possuir sempre uma estrutura narrativa, os documentários do modo de exposição também têm sempre *voz off* e entrevistas. Este dado também é óbvio na definição de Bill Nichols. Segundo o autor, a *voz off* está quase sempre presente, pois permite alcançar um certo grau de objectividade e onisciência. A *voz off* garante, ainda, uma maior possibilidade de compreensão do assunto pois é sintética e sucinta, assim como evita desafiar o senso comum, apostando antes na generalização do que é aceite pela maioria. Os gráficos permitem, também, perceber que a edição é sempre proposicional, o ritmo rápido e a voz formal, sendo que o documentarista é participante não visível. Nichols refere, de facto, a presença de uma edição de continuidade que coloca a importância na *voz off* e não nas imagens, por isso não é de estranhar a adopção de uma voz mais formal e rápida, voz esta que se rege por uma lógica informativa, neste caso, assente na palavra. Em suma, o modo de exposição, que também associei ao modo jornalístico de Plantinga, pretende apenas transmitir, de forma objectiva, os assuntos em destaque no mundo histórico.

O modo de observação, por seu turno, esteve presente em dois documentários: *Com Quase Nada* e *Mais Alma*. A análise permitiu concluir que todos os documentários com um modo observacional têm uma estrutura categorial, uma edição mais solta, um ritmo equivalente, assim como uma voz aberta. Também foi possível verificar a total ausência de *voz off*, assim como a presença de entrevistas em ambos os documentários. Relativamente ao papel do documentarista, podemos concluir que em metade dos casos é participante não visível enquanto que na outra metade é não participante. Todas estas conclusões estão, de alguma forma, presentes nas definições de Bill Nichols. O modo de observação privilegia, de facto, tudo aquilo que ocorre em frente à câmara tentando sempre evitar qualquer espécie de intervenção directa. Recusa-se, assim, o uso de *voz off* e de todos os artifícios que possam abstrair o espectador. Importante é representar a vida tal e qual como ela ocorre, sendo que, para esse fim, é necessário dar o poder de interpretação ao espectador, ou seja, é necessário não conceder im-

portância ao documentarista, que não pode ser mais do que uma figura apagada no documentário. Para dar a entender tudo isto, é aconselhável quebrar com a ideia de montagem dinâmica, ou seja, é preciso tentar dar o sentido de duração real dos eventos, algo que sucedeu sempre nos documentários observacionais analisados. Acima de tudo, dá-se um compromisso com o imediato, com o íntimo e com o pessoal. É o aqui e o agora.

Nos documentários do modo de exposição e do modo de observação, verificou-se alguma homogeneidade, o mesmo não sucedeu com os documentários inseridos no modo de participação (*Retornados ou Restos do Império, Enfermeiras no Estado Novo, Outro País e Kuxa Kanema*). A nível estrutural constatou-se mesmo uma total dispersão: um deles tem a estrutura retórica, outro a narrativa, outro ainda a mais categorial do que retórica, enquanto o último tem uma estrutura mais categorial do que narrativa. No que se refere aos elementos discursivos, é curioso denotar a presença de *voz off* em metade dos casos e a sua ausência na outra metade. Todos os documentários do modo de participação têm entrevistas, assim como todos possuem uma edição proposicional e um ritmo rápido. A voz, nestes documentários, é, em grande medida, formal e quando isso não sucede é mais formal do que aberta. Também se verifica uma grande dispersão no que diz respeito ao papel do documentarista: na maioria dos casos não participa, enquanto que nos restantes casos, e em igual parcela, participa mas não é visível ou então é participante visível.

Como não se verifica uma grande homogeneidade, é mais difícil comparar com a definição apresentada por Bill Nichols, principalmente no que diz respeito à estrutura e estilo. Agora é preciso também ter em conta que os últimos modos apresentados pelo autor são, em geral, modos mais abertos. De qualquer forma, é possível identificar alguns traços comuns. O modo de participação, segundo Nichols, capta a acção vivida pelos actores naturais, mas não se limita a observar, também nos alerta, enquanto espectadores, para a ideia de mutação do real, ou seja, o documentário é visto como o resultado final da interacção que se dá entre o documentarista e os actores naturais. Se esperamos ver o mundo representado de forma subjectiva, ou seja, o mundo segundo alguém que viveu essa realidade; então não queremos assistir a generalizações. De facto, não é a verdade que se procura, mas sim uma

perspectiva vincada da realidade. Este modo destaca, então, os aspectos subjectivos de um discurso classicamente objectivo e fá-lo sem estabelecer de forma rígida os parâmetros a seguir. Não será, como tal, de estranhar a presença de uma voz formal, que é, em grande medida, muito distinta daquela apresentada no modo de exposição, isto porque a informação não é apresentada de forma autoritária e imparcial. É sempre a visão de alguém que viveu aquela realidade, seja o documentarista, sejam os entrevistados. Esta total liberdade formal faz com que tanto seja possível adoptar *voz off* como não, assim como podem estar presentes entrevistas ou até imagens de arquivo.

No modo reflexivo, também se verifica alguma dispersão. Apenas em metade dos casos se utilizam entrevistas, assim como se constata uma total ausência de *voz off*. A estrutura, por seu turno, não pode, de forma alguma, ser aplicada, sendo que a edição é, em igual percentagem, mais solta do que proposicional ou então poética. Os documentários do modo reflexivo têm, ainda, tendência para ter um ritmo rápido ou mais rápido do que equivalente, sendo que a voz também se reparte entre as variáveis formal ou mais aberta do que formal. Se compararmos estas conclusões com a teoria apresentada por Nichols, facilmente percebemos que existe uma grande liberdade de expressão neste modo, no sentido em que não se pretende provar a autenticidade, mas sim levar o público a reflectir sobre as formas de representação expostas. De facto, incentiva-se o estímulo à reflexão, já que se dá voz ao invisível, ou seja, não se transmite apenas o conhecimento (o que é), mas também o desejo (o que pode vir a ser). É, como tal, um modo mais auto-consciente e auto-interrogador que, acima de tudo, questiona a forma documental da mesma forma que se desliga dos restantes modos. Tudo isto é, de alguma forma, evidente nos documentários *Ouvir Ver Macau* e *Cães Sem Coleira*.

Por último, o modo performativo esteve presente em igualmente dois documentários (*Outubro* e *Porto da Minha Infância*). Verificou-se uma maior presença de uma estrutura narrativa ou mais retórica do que narrativa, a *voz off* esteve sempre presente, enquanto que a entrevista apenas se verificou em metade dos casos. A tendência aponta também para uma edição proposicional ou mais proposicional do que solta, assim como para um ritmo rápido ou mais equivalente do que rápido. O papel do jornalista, por seu turno, é sempre activo, ou seja, participante

não visível. Em último lugar, surge a voz que é ou formal ou mais formal do que aberta. O que se destaca, acima de tudo, neste modo é realmente a relatividade do conhecimento, pois todo o significado passa a ser subjectivo, isto porque tudo depende da experiência pessoal de cada um de nós. Dizer que se explora mais o lado subjectivo dos fenómenos, implica também afirmar uma maior ênfase na perspectiva apresentada. De facto, não se explora apenas o lado factual, explora-se também o lado imaginativo dos acontecimentos e foge-se, em grande medida, ao realismo evidencial, que é fundamental para todo o discurso jornalístico. As atenções passam, desta forma, a estar centradas na emoção e na expressividade, porque o destaque está todo na vivência de um determinado evento, isto é, por exemplo, visível no documentário *Outubro*. Para apresentar as temáticas, os documentários do modo performativo conjugam diferentes técnicas, por exemplo, a junção do geral com o particular, sendo que se verifica uma grande proximidade com o cinema experimental, como é evidente, de alguma forma, no *Porto da Minha Infância*.

Todas estas comparações servem para perceber a real importância dos modos de Bill Nichols. Não são modos, de forma alguma, limitados e prevêem, em grande medida, a presença de diferentes elementos e estilos, logo é perfeitamente justificável a sua aplicação num estudo deste teor. Agora sim posso passar para as conclusões finais. Já tínhamos visto, a partir das concepções de Plantinga, que se privilegia, em grande medida, um documentário mais formatado: estrutura narrativa, edição proposicional, ritmo rápido e voz formal. Há, de facto, uma maior tendência para a formatação, mas é preciso realçar que, em grande parte dos casos, esta é uma formatação diferente da prevista pela reportagem ou por qualquer outro género jornalístico, muito embora os documentários sejam, em geral, bastante informativos. Não podemos, de facto, afirmar a existência clara da objectividade que é fundamental para a reportagem, isto porque, em grande medida, os documentários são mesmo subjectivos. Há um ponto de vista explícito. Não é, como tal, de estranhar que o modo mais visível, embora se verifique alguma dispersão, seja mesmo o modo de participação; modo este que enfatiza a importância da interacção do documentarista com os actores naturais. Neste modo, não é a verdade que se procura, mas sim uma perspectiva vincada da realidade, ou seja, é dado destaque aos aspectos subjecti-

vos de um discurso classicamente objectivo. Por este motivo, o modo de participação também acede a uma voz formal, que é, em grande medida, muito distinta daquela apresentada no modo de exposição, como já foi dito, isto porque a informação em vez de ser apresentada de forma autoritária e imparcial, é antes destacada de forma subjectiva, segundo a visão de alguém que viveu, de facto, aquela realidade.

Antes de concluir, gostava ainda de referir, mais uma vez, a limitação desta tendência (refere-se apenas a 11 documentários), assim como a situação específica em que se insere (não falamos do documentarismo português, mas sim do documentarismo português que teve visibilidade no programa Docs). O que podemos concluir, então, é que, embora tenha privilegiado documentários mais formatados, que se incluem no modo de participação, o programa Docs da RTP2 tentou, de alguma forma, incentivar a transmissão deste género fílmico e não se limitou a exhibir documentários semelhantes, ou seja, também deu visibilidade a alguns documentários menos formatados, assim como trouxe à luz do dia temáticas bem distintas. Apesar de todos os condicionamentos deste programa (por exemplo, privilegiavam-se todos aqueles documentários que tinham protocolo com o ICAM (Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia) ou a RTP (Rádio e Televisão de Portugal), que tinham uma duração aproximadamente entre 40 e 60 minutos ou que eram mais formatados), ou seja, apesar de, muitas vezes, ser visível, uma programação inconsistente e até negligente; é preciso, também, ter em conta a importância que o programa teve para a divulgação deste género em crescimento no nosso país. Nem tudo passava no Docs. É certo. Mas agora que o programa chegou ao seu fim a divulgação ainda é menor. Os documentários portugueses deixaram, quase por completo, de ter expressão na televisão.

### **Referências bibliográficas**

- BIRD, S. Elizabeth; DARDENNE, Robert W. (1988), "Mito, Registo e 'Estórias': explorando as qualidades narrativas das notícias" in Nelson Traquina (org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e "Estórias"*, pp. 263-277.
- FONTCUBERTA, Mar de, *A Notícia: Pistas para Compreender o Mundo*, Coleção Media e Sociedade, Lisboa: Notícias Editorial, 1999.

- JESPERS, Jean-Jacques, *Jornalismo Televisivo*, Coleção Comunicação, Coimbra: Minerva, 1998.
- NICHOLS, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
- PENAFRIA, Manuela, *O Filme Documentário. História, Identidade, Tecnologia*, Lisboa: Ed. Cosmos, 1999.
- PLANTINGA, Carl R., *Rethoric and Representation in Nonfiction Film*, New York: Cambridge University Press, 1997.
- TUCHMAN, Gaye (1993), "A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas" in Nelson Traquina (org.), *Jornalismo: Questões, Teorias e "Estórias"*, pp. 74-90.

---

## O que diz a "Voz de Deus"? - Especificidades do documentário religioso

Luiz Vadico

Universidade Anhembi-Morumbi de São Paulo

vadico@gmail.com

**Resumo:** Neste artigo examino o documentário religioso e as suas especificidades. Utilizo como modelo de análise, os vídeos *Jesus e Sua Época* (1995) e *Quem Foi Jesus?* (1996). Quanto à sua estrutura e forma faço uma vinculação desta produção com a do Movimento Documentarista Britânico, verificando como as instituições religiosas ou as suas representantes se apropriaram deste formato e o adaptaram para seus fins apologéticos e teológicos. Além disso, utilizando dados de levantamento realizado em videolocadoras sobre os diversos tipos de vídeos religiosos existentes no mercado e à disposição do público, comento e categorizo estas produções.

Palavras-chave: Documentário; Religião; Teologia; Grierson; vídeo; Jesus Cristo.

**Resumen:** En este artículo examino el documental religioso y sus especificidades. Utilizo como modelo de análisis las películas *Jesus e Sua Época* (1995) y *Quem Foi Jesus?* (1996). Sobre su estructura y forma hago una conexión entre esta producción y la de lo Movimiento Documental Británico, comprobando cómo las instituciones religiosas o sus representantes se apropiaron de este formato y lo adoptaron a sus fines apologéticos y teológicos. Por otra parte, usando los datos de un escrutinio llevado a cabo en videoclubes sobre los diversos tipos de videos religiosos existentes en el mercado y a disposición del público, comento y clasifico estas producciones.

Palabras clave: Documental; Religión; Teología; Grierson; vídeo; Jesucristo.

**Abstract:** In this article I examine religious documentary. I will analyze *Jesus e Sua Época* (1995), and *Quem Foi Jesus?* (1996).

About their structure and form I make a connection between this production and the one made by British Documentary Film Movement, investigating how religious institutions or its representatives appropriated this format, and adopted it to their apologetic and theological ends. Moreover, using data of a survey carried out on Video Stores on the different types of religious videos in the market and available to the public, I comment and categorize these productions.

Keywords: Documentary; Religion; Theology; Grierson; video; Jesus Christ.

**Résumé:** En cet article j'examine le documentaire religieux. J'analyserai *Jesus e Sua Época* (1995), et *Quem Foi Jesus?* (1996), au sujet de leur structure et forme j'établis un rapport entre cette production et celle fait par le Mouvement Documentaire Britannique, vérifiant comme les établissements religieux ou ses représentants se sont appropriés de ce format, et l'a adopté à leurs buts apologique et théologiques. D'ailleurs, en utilisant des données d'une enquête sur les magasins de vidéo au sujet des différents types de vidéos religieux sur le marché et à la disposition du public, je commente et classe ces productions.

Mots-clés: Documentaire; Religion; Théologie; Grierson; vidéo; Jésus le Christ.

## Introdução

### A Especificidade do Documentário Religioso

Quando se deseja pensar no documentário religioso há quase uma tentação de classificá-lo pura e simplesmente no “gênero documentário” e desta forma fazê-lo participar de toda discussão inerente ao gênero. Dizer também que o documentário religioso obedece uma especificidade toda própria, também não chega a ser verdade.

Este tipo de produção participa de modo indireto dos avanços na discussão do gênero, mas apenas como seu beneficiário. Em outras palavras: a religião não inventou o livro, mas quantos livros ela escreveu. Da mesma forma o documentário, ele é tão somente um instrumento de “propaganda” e neste caso o que aqui estou chamando de propa-

ganda é o quesito específico dos documentários religiosos em geral: a Teologia.

De acordo com Clive Marsh<sup>1</sup>, professor de Teologia e Cultura Religiosa da University College of Ripon and York St John, na Inglaterra, Teologia (Deus-Fala) é simplesmente o falar sobre Deus. Ele a distingue de duas formas: a "fala sobre Deus" e a "Fala de Deus". A "fala sobre Deus" é simplesmente tudo o que se tem dito sobre o assunto. Basta escrever, pensar sobre Deus e, pronto, se está fazendo Teologia. Na outra ponta está a "fala de Deus" que são as infundáveis interpretações dos textos religiosos, sejam eles a Bíblia, a Torá, ou o Al Corão; e que tratam exclusivamente de direcionar a vida dos fiéis no sentido geral de suas religiões. Esta última trata em deixar claro o que "Deus está dizendo" para os homens.

Se se deseja analisar um documentário religioso não se pode perder de vista a Teologia envolvida em sua produção. Isto por que ela define tudo, desde o assunto que será tratado, a forma como será filmado, que atores e atrizes, até o acabamento final do produto.

Marc Ferro, em seu livro *Cinema e História*, quando analisa a interação entre cinema e sociedade, no quesito "cinema enquanto agente da História", diz: " (...) desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço: em relação a isso as diferenças se situam ao nível das ideologias, pois tanto no Ocidente como no Leste, os dirigentes tiveram a mesma atitude".<sup>2</sup>

A Teologia nada mais é do que a ideologia das instituições religiosas. Todas têm um claro intuito político - naquilo que o político tem de estratégico- quando elaboram seus vídeos, musicais, chaveiros, etc. A religião vive para a propaganda da Fé. Logo, as bases de como se articula essa fé só podem ser as mesmas bases de seus produtos.

Cada religião possui sua própria "fala sobre Deus" e sua própria "Fala de Deus", no que nos concerne neste trabalho lidarei apenas com duas vertentes teológicas: a católica e a protestante. Ambas produzem e distribuem vídeos.

<sup>1</sup> Clive Marsh, "Film and Theologies of Culture" in Clive Marsh & Gaye Ortiz, *Explorations in Theology and Film - Movies and Meaning*,. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc., 1997. 2<sup>a</sup> ed., p. 22.

<sup>2</sup> Marc Ferro, *Cinema e História*, S. Paulo: Paz e Terra, 1992. p. 14.

Tendo em vista a capacidade produtiva dessas instituições, considerarei como sendo documentário religioso todo aquele feito às expensas de uma instituição religiosa ou orientado para e por fins religiosos. Isto dá, sem dúvida, margem para uma variedade quase infinita de possibilidades. Se este fosse o único quesito fatalmente este trabalho esbarraria em mais de uma impossibilidade. Uma delas seria a ausência de bibliografia e a outra um volume bastante considerável desta produção.

Por isso, necessitei trabalhar diretamente com os vídeos disponíveis no mercado, para conhecer um pouco melhor do que é ofertado nesta área. Em levantamento realizado nas livrarias especializadas e nas vídeo-locadoras de Campinas, pude observar a existência de gêneros diversos dentro do que poderíamos chamar de documentário religioso. Em sua maioria tratam-se de vídeos focalizando personalidades dentro das esferas católica e protestante, aliados a acontecimentos institucionais, como: encontros religiosos e congressos.

Outros ainda, rendem-se ao *Music Hall* das igrejas e trazem estampadas a face de cantores e cantoras de uma e de outra confissão; uns, novos no cenário musical como o Pe. Marcelo, e outros bem antigos, como o Pe. Zezinho, desde a década de 70. São, no entanto, as diversas confissões evangélicas que têm conseguido dominar o mercado de vídeos musicais; isto não só tendo em vista a sua maior oferta, como também a sua maior diversidade no que diz respeito aos gêneros musicais praticados.

A produção de vídeos religiosos não fica apenas restrita aos documentários propriamente ditos. Há nas vídeo-locadoras uma área, pequena é verdade, onde se pode ter uma idéia desta diversidade da produção e, ao mesmo tempo, uma pálida idéia da procura que este tipo de vídeo tem. Nestas sessões encontram-se normalmente grandes e pequenas produções, onde misturam-se desde filmes hollywoodianos, filmes B, e produções feitas para a televisão, oriundas todas de diversos países. Verifica-se então: vida de santos, filmes bíblicos, filmes épicos com temas religiosos e filmes de Cristo.

O grosso da produção de vídeo-documentários encontrada é recente, datam em sua maioria da década de 90, mas pode-se retroceder os seus inícios ao final da década de 70. Sendo assim, permito-me dizer que as instituições religiosas se beneficiaram da invenção do vídeo-cassete.

Tendo em vista meu interesse pessoal pela construção da imagem de Jesus Cristo no Cinema, neste trabalho me fixarei apenas nos vídeo-documentários que tratam da vida e mensagem de Jesus Cristo.

## **Documentários sobre Jesus Cristo**

Os documentários que tratam, de forma direta ou indireta, da imagem de Jesus Cristo podem ser divididos em duas vertentes:

- Mensagem e Vida de Jesus
- Mensagem de Jesus

Os vídeos que se preocupam mais com a mensagem de Jesus são os que mais fazem Teologia, ao menos, a Teologia óbvia e pragmática. Isto por que trazem sempre a “palavra abalizada”<sup>3</sup> de alguém importante de alguma religião interpretando os textos bíblicos e/ou evangélicos. Esta categoria existe tanto para católicos quanto para protestantes. Ela não será analisada, no momento, por ter uma forte característica apologética, e mais do que isso, destina-se a um público muito específico, como: agentes de pastoral, pastores e cursos realizados em igrejas evangélicas. Lembrem, em grande medida, vídeos de treinamento de trabalho, o que escapa de meu propósito.

Tendo em vista uma melhor percepção de como a imagem de Jesus Cristo é pensada nos vídeo-documentários, tratarei, mais especificamente, dos vídeos que fundem em si a mensagem e a vida de Jesus Cristo. Para tanto não se pode perder de vista o catolicismo e o protestantismo, pois elas influem diretamente na forma como a imagem de Jesus Cristo será tratada.

Desde a Reforma Religiosa, iniciada por Martinho Lutero no século XVI, os protestantes lutaram para que a Bíblia chegasse às mãos das pessoas comuns e que fosse lida e interpretada por elas mesmas. A

---

<sup>3</sup> Ao colocar entre aspas *palavra abalizada* não visio ironizar, mas chamar atenção para o fato de que muitas vezes a “palavra abalizada” de alguém não se trata tão somente de fazer referência à autoridade do conhecimento de alguém, mas muitas vezes à autoridade política e religiosa, situação esta que se traduz em estratégia religiosa e de marketing.

Igreja Católica advogava e advoga até hoje seu direito exclusivo (enquanto instituição) de interpretação das Sagradas Escrituras. Não obstante as concessões que já fez neste quesito, ainda assim a Igreja mantém para seus fiéis a que é chamada Bíblia Pastoral, que é também usada em seus cultos.

A diferença entre as duas Teologias pode ser percebida em questões religiosas específicas, como, por exemplo, em vídeos e filmes, cuja origem seja protestante, não encontraremos (ou encontraremos de forma muito sutil) alusões a qualquer crença católica: o culto à Maria, o primado de Pedro sobre os outros apóstolos, ou uma “face” fixa de quem tenha sido Jesus.

Recentemente foi noticiado na televisão e foi estampado em algumas revistas a possível “verdadeira face de Jesus Cristo” reconstituída a partir de um judeu que vivia em Jerusalém no século I.

Por uma feliz coincidência, quem encomendou essa reconstituição foi a famosa BBC de Londres, que pretende utilizá-la num documentário sobre a vida de Jesus. A repercussão não deve ter existido tão somente no Brasil e chama atenção como em países não muito preocupados com a adoração de imagens (protestantes) essa busca por uma “imagem verdadeira” de Jesus Cristo seja recorrente.

Acredito que o escritor franco-polonês, Ernesto Renan tem muito a ver com isso. A sua *Vida de Jesus Cristo*, publicada na segunda metade do século XIX, revolucionou a forma de se olhar para Jesus Cristo. Se uma boa parte da imagem visual de Jesus Cristo, que conhecemos hoje, quer nas igrejas, quer nos cinemas, foi elaborada no período do Renascimento cultural europeu, a imagem mental que muitos temos de Jesus Cristo como sendo mais homem que Deus, deve-se a Renan.

Jesus Cristo ficou mais humano em seu trabalho, pois este escritor dispensou os milagres e deu preferência para a mensagem do “homem histórico”. Desde o grande sucesso desta obra, Jesus Cristo vem se humanizando cada vez mais, o que acabou nos levando a viver num momento no qual nunca se desejou tanto saber como era a face deste homem quanto agora.

A face do Deus Jesus Cristo, despertava também grande interesse desde o século V, e causou polêmicas seríssimas como a Iconoclastia<sup>4</sup>,

---

<sup>4</sup> **Iconoclasmo:** tirado da palavra grega para o ato de quebrar imagens, este vocábulo refere-se a uma controvérsia que ocorreu em duas etapas e subverteu a Igreja

naquele mesmo século. E o problema, na Igreja, acabou se resolvendo pela percepção Teológica de que representar a imagem de Jesus Cristo não é o mesmo que representar Deus, pois representa-se a face humana de Deus. E que esta face é útil uma vez que permite ao homem encontrar-se a si mesmo ali representado e logo, ser co-partícipe do divino.

A face de Jesus Cristo, muito mais do que uma questão religiosa é uma questão cultural e social. Seu rosto e seu símbolo, a cruz, já foram usados como emblemas das mais diversas reivindicações, desde a Cruz de Fogo da pureza racial, da Ku-Klux-Klan americana, até pela Teologia da Libertação Latinoamericana, fazendo surgir sob a sua influência Jesuses negros, latinos, orientais, etc., com reivindicações sociais e claramente socialistas.

## **O Jesus Histórico**

No entanto, a busca hoje não é tão somente por um Cristo que represente os interesses do homem social no mundo. A busca que ocorre é pelo Jesus Histórico, o Jesus verdadeiro, longe das instituições criadas a partir dele. Esta busca é capitaneada, preferencialmente, pelos protestantes, e também por judeus. Estes últimos sofreram perseguições religiosas durante séculos por serem considerados os causadores da morte de Jesus. Hoje fazem investimento acadêmico para deixar claro que Jesus era judeu, e não apenas judeu mas, também, um Rabino que

---

Oriental por mais de um século. Em 726, o imperador Leão III proibiu o uso de imagens e ordenou que fossem destruídas. No início da década de 780, a imperatriz Irene anulou essa norma e o II Concílio de Nicéia (787) determinou que as imagens eram dignas de veneração e ordenou sua reposição. Em 814 o iconoclasmo manifestou-se outra vez sob o imperador Leão V, mas o movimento cessou definitivamente em 843, sob a regência de Teodora. As origens precisas do iconoclasmo são um tanto obscuras, mas a luta que provocou despertou fortes paixões. A justificação teológica para o iconoclasmo afirmava, em essência, que as imagens eram ídolos e qualquer representação de Cristo em particular separava sua humanidade de sua divindade. Por outro lado, a justificação teológica fundamental para a veneração de imagens que foi bem expressa, por exemplo, na Primeira Apologia contra os que atacam as imagens divinas, de São João Damasceno, era que a encarnação dignificou toda a matéria - incluindo as imagens - e as imagens mereciam representar o que é sagrado e até o que é divino. Essa nota sobre Iconoclasmo é baseada em texto de Thomas Kala. *Meditações Sobre os Ícones*, São Paulo: Ed. Paulus, 1ª Ed., 1995.

fazia parte do início da constituição do moderno judaísmo, ao lado de figuras como Hillel e Shammai.

O Protestantismo tem se destacado nesta busca, possivelmente por uma questão histórica e teológica. No início do movimento protestante, a Igreja Católica detinha o poder sobre a interpretação das sagradas Escrituras, que mantinham-se em latim, não somente a interpretação, não existiam traduções para os idiomas vulgares. Martinho Lutero foi o primeiro a verter a Bíblia para uma língua moderna, o alemão. Os primeiros protestantes acreditavam que todo e qualquer homem deve ter contato com a “palavra de Deus” e que a Bíblia, por ser essa palavra escrita deveria ser lida e interpretada por todos. A questão de como os homens a iriam interpretar era resolvida pela intervenção do “Espírito Santo”, a terceira pessoa da Santíssima Trindade, que inspiraria o devoto a ler da maneira como Deus gostaria que fosse lido.

Essa fundamentação no texto escrito fez que, com o passar do tempo, houvesse uma busca cada vez mais refinada por boas traduções. Afinal, não se deveria perder, de forma alguma, o real significado de cada uma das palavras de Deus. Juntou-se a isso uma maior preocupação com a história santa e até mesmo com a geografia da Terra Santa (Israel).

Não obstante todos esses interessados, quando se trata da vida de Jesus as fontes para a elaboração dos roteiros são ainda os quatro evangelhos canônicos, epístolas de São Paulo, textos apócrifos da antiguidade (com teores diversos) e obras de ficção (por sua vez baseadas nas três primeiras fontes). Mateus, Marcos, Lucas e João são os textos que constituem os evangelhos canônicos.

Os três primeiros são chamados de sinópticos, uma vez que confrontados uns com os outros, guardam semelhanças bastante grandes entre si. O Evangelho de João, por sua vez é o de caráter mais helenizado, possuindo uma Teologia própria mais desenvolvida e refinada.

Nenhum destes textos foi contemporâneo de Jesus Cristo que morreu por volta do ano 30. Marcos, o mais antigo, foi escrito em torno do ano 70 D.C., e João, o último dos quatro, é datado do fim da década de 90 D.C. As epístolas de São Paulo, são mais antigas que os evangelhos, no entanto, não possuem dados significativos sobre Jesus, pois São Paulo não o conheceu. Os Apócrifos, escritos antigos sobre Jesus Cristo não reconhecidos pela igreja, também são fonte para os roteiros.

A diferença entre o tempo da morte de Jesus Cristo e o momento onde começaram a ser escritos e sistematizados os evangelhos é explicado pela **cultura oral** corrente na antiguidade. Só se preocupou com a escrita quando o judaísmo (do qual o cristianismo fazia parte como seita) sofreu um grande abalo com o início da diáspora judaica em 70 D.C., devido à destruição de Jerusalém e seu templo pelos romanos. Escrever o que os companheiros de Jesus Cristo recordavam sobre ele, ou o que outros haviam *ouvido dizer* foi a forma mais eficaz de se salvar aquele conhecimento de desaparecer<sup>5</sup>.

Este conhecimento, no entanto, não significa historicidade. Infelizmente para todos, pastores, padres, rabinos e historiadores, não há provas materiais da existência de Jesus Cristo, não há documentos contemporâneos seus que comprovem sua existência. Os historiadores romanos do século I e II, como Tácito, Suetônio, Flávio Josefo (judeu)<sup>6</sup> e Plínio, o Moço, falam de cristãos, mas nenhum sabe dar qualquer informação válida à respeito de Jesus Cristo. Mesmo com relação a aparência dele não há nenhuma palavra nos textos sagrados.

Toda essa digressão serve para que eu possa falar com mais propriedade à respeito do vídeo *Jesus e Sua Época* feito e distribuído pela Reader's Digest, famosa, no Brasil e no mundo, pelas suas seleções literárias. Este documentário preocupa-se exatamente com a questão da historicidade de Jesus.

---

<sup>5</sup> Os primeiros textos datam do início das perseguições a judeus e cristãos. Na década de 50 D.C. o imperador romano Cláudio já havia decretado uma expulsão dos judeus de Roma, e com eles os cristãos. Posteriormente em 64 D.C. o imperador Nero foi responsável por uma das maiores perseguições ao cristianismo. Diante da perseguição e da morte de muitos líderes, naturalmente os cristãos buscaram preservar a tradição oral escrevendo-a.

<sup>6</sup> Apenas em Flávio Josefo há uma citação a seu respeito, mas já foi discutida e analisada por diversos estudiosos e atualmente nem a Igreja Católica cita-a sem questionar sua validade. O parágrafo que fala de Jesus foi, muito possivelmente, acrescentado por um copista medieval. O estilo, a estrutura e "o respeito" pela pessoa de Jesus desse trecho não poderiam ter sido da lavra de Josefo.

## Documentários Encontrados

No levantamento realizado em busca de vídeo-documentários que tratassem da vida e mensagem de Jesus Cristo encontrei seis produções:

**1. *Jesus e Sua Época*** - Produção Americana: Reader's Digest, 1995. Duração aprox. 3 horas

**2. *Quem foi Jesus?*** - Título original: *The Life and Times of Jesus*. Produção canadense: Ciné-Mundo Inc. Production, associada com a U.S. News & World Report, 1996. Duração: aprox. 55 min.

**3. *A Vida de Cristo*** - Vol. I de 4 vols. Série: *Descobrimo o Novo Testamento*. Aborda: O nascimento de João Batista, O nascimento de Jesus, O Ministério de João Batista. Duração: 60 min. a série toda tem 4 horas.

**4. *A Vida de Jesus Cristo - O Nascimento de Cristo*** - Vol. I - de quatro. Produção americana: Glory Vídeo duração- 53 min<sup>7</sup>.

**5. *O Cristo Vivo*** - Série - vol. 5 *Eu Vi a sua Glória*

**6. *Os Mistérios do Rosário*** Série - 4 vol. duração total 4 horas.

Destes seis pretensos documentários apenas os de número cinco e seis são de origem católica. Digo “pretensos” porque documentários propriamente ditos são apenas os dois primeiros. Os últimos quatro são locados como se fossem documentários. São, no entanto, filmes de produções baratas da vida de Cristo.

As produtoras de vídeo fazem “séries”, nestas dividem um filme em três, quatro, cinco partes, cada uma em uma fita diferente. Se uma pessoa quiser ver a vida de Cristo terá que locar várias fitas. São ofertados como “soberbas reconstituições histórico”, “o mais fiel retrato da vida de Jesus Cristo e sua época”, etc. Assim, a sua única utilidade neste trabalho é novamente, não pelo seu conteúdo, mas por sua pro-

---

<sup>7</sup> Essas produções carecem, além de qualidade estética ou qualquer coisa que as valham, de informações à respeito da produção.

paganda demonstrar como há interesse em se vender uma historicidade de Jesus Cristo. A questão Teológica também é citada nestes vídeos, principalmente em *Os Mistérios do Rosário*, ele é anunciado como o mais correto dentro dos cânones católicos e foi produzido por um bispo católico americano, Pe. Patrick Peyton; então, o fato do vídeo ser “abalizado” de procedência “correta”, também é importante para se atingir um determinado público alvo.

Estes últimos quatro vídeos são em termos de publicação ou lançamento, relativamente recentes. Mas, sem exceção, todos são produções B anteriores à década de 50; a produção da Glory Vídeo realmente supera qualquer tentativa de crítica. Foi feita com pedaços de filmes B anteriores a década de trinta, colorizados e mal editados. Chega até a ser curioso seu completo desconhecimento da montagem paralela. Descartarei estes trabalhos da análise pois tratam-se, quando muito, de exploração da boa fé alheia; sem prejuízo das religiões que representam e sim em detrimento das produtoras de vídeo que avançam sobre um segmento de mercado sem muitos escrúpulos.

Ao descartar os vídeos citados este trabalho ficará falho uma vez que não possuirei nenhum exemplar de vídeo-documentário católico para análise; seria, no entanto, um contra-senso se eu comparasse uma produção da década de quarenta com as novíssimas produções protestantes da década de 90.

## **Características gerais**

Os documentários religiosos trazem em sua maioria uma veia didática e teológica bastante acentuada e todos servem a alguma instituição específica, seja ela uma igreja ou uma produtora contratada. Não tive notícia sobre a existência de documentários religiosos independentes. E, mesmo a assonância independente é estranha quando o assunto é religião. Digo isso por que na história do cinema, a questão da censura feita por instituições religiosas é bastante forte.

A forma assumida pelos documentários *Jesus e Sua Época* e *Quem foi Jesus* pode ser aproximada da forma estabelecida pelo chamado Movimento Documentarista Britânico, ou Escola Griersoniana. Essa Escola surgiu na Grã-Bretanha em finais da década de 20 e ao longo da década de 30, e leva o nome de seu principal expoente, John Grier-

son. Este movimento surgiu num contexto social bastante específico. Àquela altura a Grã-Bretanha ainda era o Império no qual o sol nunca se punha. Apesar deste movimento ter reivindicações sociais, ele sempre esteve ligado ao Estado, como seu principal financiador, e serviu à propaganda do governo. Os documentaristas britânicos foram responsáveis pela divulgação, tanto na Grã-Bretanha quanto nas colônias, do que se poderia chamar de Modo de Vida Britânico.

Essa estreita associação com o Estado não deve ser estranhada, pois as décadas de 20, 30 e 40 foram as do auge da propaganda estatal em vários países: Alemanha, Grã-Bretanha, Itália, Brasil, Rússia, etc. Os governos destes países entenderam desde cedo a importância do cinema e da propaganda veiculada por este. A propaganda política passou a ser uma forma importante para a manutenção destes governos, não apenas a propaganda como também a censura sobre o que seria divulgado ou não.

Os temas do Movimento Documentarista Britânico eram necessariamente sociais, haja vista seu financiador, e tinham como objetivo principal: a educação da cidadania, dar ao indivíduo a idéia do que é ser um cidadão britânico. Eles também primavam pela objetividade, e buscavam, quanto possível, criar na tela uma espacialidade o mais próxima possível da realidade; devedores, neste sentido da narrativa clássica Hollywoodiana. Neste caso uma relação inversa, pois em Hollywood este recurso era realizado para criar uma realidade ficcional perfeitamente plausível, e os ingleses utilizavam o mesmo recurso para demonstrar a *mais perfeita realidade* do que era documentado.

Como os documentários têm preocupação de educar, eles possuem uma didática exemplar. Não há surpresas nos roteiros e nem na forma como as câmeras serão utilizadas. A utilização do som, quando ele surgiu, também foi uma preocupação dos ingleses, deveria ser também utilizado de forma precisa a acompanhar, amparar o processo educativo, ou até mesmo vir também a informar o espectador.

Em socorro deste processo surgiu desde o início o recurso da narração, a chamada voz *off*. A voz do narrador é responsável por informar tudo o que ocorre ao espectador, como se ele não fosse capaz sozinho de perceber. Mas, não apenas isso, é essa voz quem dá praticamente todas as informações necessárias para educar, ela conduz o processo; diz o que deve ser visto no filme. Ela propõe o assunto, fala sobre ele

e depois conclui. Nada é deixado para ser passível de crítica para o espectador. Não é à toa que a voz *off* do narrador, que nunca aparece, é uma voz institucional e recebeu o apelido de "voz de Deus".

A Escola Griersoniana, era também devedora do documentarista Flaherty, famoso por seu *Nanook do Norte*, John Grierson nutria por ele admiração pessoal. A sua influência pode ser percebida na aceitação da encenação e a preferência por filmagens em locações externas. Os britânicos desejavam mostrar a realidade objetiva, não importava se tivessem que encená-la. Se precisassem encenar para mostrar como uma coisa era feita eles fariam uma encenação.

A influência de John Grierson chegou a vários países, principalmente no Canadá, onde este profissional chegou a trabalhar no Office National du Film ou National Film Board. A sua primeira e única produção *Drifters* lançaria as bases do movimento e possibilitaria o surgimento de documentaristas, como Basil Wright e Humphrey Jennings.

Nos documentários religiosos cinco características do Movimento Documentarista Britânico estão presentes e são bastante marcantes:

- vinculação a alguma instituição
- pretensão didática
- objetividade
- encenação
- narração institucional *off*

Penso que nem os filmes apologéticos de ficção sobre a vida de santos ou sobre pessoas de vida exemplar são tão eficientes para passar a mensagem que as instituições religiosas desejam quanto esses documentários.

O documentário, de espírito didático, presta-se muito mais ao controle e à censura. Seus elementos como um todo são muito mais facilmente controláveis, do roteiro à finalização sempre há alguma "autoridade religiosa" por perto para verificar se está tudo de acordo com as suas necessidades.

Se nos filmes de ficção os aspectos teológicos necessitam ser sutis e elaborados, nos documentários a Teologia não precisa ser ao menos

disfarçada. Sua intenção é pregar, e pregar o que seria o caminho verdadeiro. Neste quesito em vários vídeos, mesmo que outras religiões não sejam citadas, elas são rebatidas quer seja na argumentação, quer seja na imagem, quer seja nas escolhas que perpassam o documentário.

A influência teológica inicia-se antes da produção, passa por todas as etapas do processo, e termina com a distribuição pelas livrarias especializadas e autorizadas.

### **O Documentário *Jesus e Sua Época* (1996)**

A Produção, como já havia dito antes é da Reader's Digest Association Inc., possui algumas inserções de imagens de um filme, também produzido para vídeo da The Genesis Project inc., encontrada no mercado americano sob o título *The New Bible Vídeo*. Faz parte desta produção o filme chamado *O Evangelho de Lucas*, de 1979. A característica interessante deste *O Evangelho de Lucas* é seu desejo de ser completamente fiel à história. Os personagens falam - o que parece ser - hebraico ou aramaico. Existe uma versão circulando no Brasil sob este mesmo título que, infelizmente, preferiu dublar em bom português o esforço linguístico daquela instituição.

Este documentário é dividido em três partes, e três fitas, de 55 minutos cada:

- *Jesus, A História Começa*
- *Jesus, No Meio do Povo*
- *Jesus, Os Últimos Dias*

Os dois últimos vídeos têm sempre em seu começo uma breve recapitulação do anterior, o que permite vê-los separadamente sem prejuízo do conteúdo.

O vídeo mantém uma clara dívida com o Movimento Documentarista Britânico de Grierson, no que tange ao esforço de reconstituição de hábitos e sua encenação por atores e no que tange à chamada "voz de Deus", a constante presença do narrador não é dispensada nem quando "Jesus está falando em aramaico".

### ***Jesus, A História Começa***

Na Primeira parte, chamou-me atenção o início, pois, sem entrar em grandes discussões o argumento começa mostrando as várias imagens de Jesus, como ele foi representado na pintura.

Isso atende duas situações distintas: atualizar-se diante da crítica literária e da ciência; e fazer frente, de forma implícita à imagética católica. É sabido que o Protestantismo não aceita imagens, então, neste caso, faz parte demonstrar que existe uma diversidade de imagens e que não se conhece de Jesus uma imagem verdadeira.

Outra característica é a utilização de dois narradores. Um deles faz o papel oficial da narração e outro lê os trechos dos Evangelhos que são utilizados. Enquanto o primeiro faz as relações histórico, geográfica e sociais entre o passado e o presente, utilizando a geografia, a arqueologia e o judaísmo para contextualizar as citações, o outro as faz acompanhado de imagens da arte sacra tradicional.

O primeiro significa mobilidade, movimento, transitoriedade, e o segundo trata do imutável e do absoluto. Os quadros são estáticos, junto do texto que deve ser sagrado e imutável, e cuja tradução deve ser a mais fiel possível para que se garanta essa sacralidade e a certeza daquilo que foi dito ou não.

Essa relação entre o móvel e o estático já havia sido observada por mim em um filme de ficção *A Maior História de Todos os Tempos* (1965), direção de George Stevens, com Max Von Sydow no papel de Jesus, e locações no Monument Valley, o mesmo usado para memoráveis Westerns.

Nesse filme todas as cenas que são fruto da ficção do roteirista, possuem grande agilidade no corte e na movimentação dos personagens, aquelas que trazem Jesus e seus seguidores e que ilustram os textos evangélicos são de uma aterradora estaticidade. Não apenas a câmera mantém um enquadramento estático, como também os personagens mal se movimentam. Isto faz uma perfeita relação entre a transitoriedade do mundo e o absoluto do sagrado, imutável e fixo.

Neste documentário essa relação se repete, quer seja proposital ou não, parece que esse tratamento da imagem tende a se repetir.

A tentativa de emprestar historicidade a Jesus Cristo, através dos vários eventos (geografia, arqueologia, história, costumes e tradições

judaicas) fica obviamente mais difícil quando sabemos que os possíveis autores dos textos canônicos jamais estiveram na Palestina. Sendo constante os seus erros ao descreverem costumes, ou na localização de cidades, como Nazaré, que nunca existiu - apesar de existir hoje. Bem...ainda não vi um documentário que assumisse uma crítica aos textos evangélicos, suas informações não são questionadas.

Ainda assim, este documentário é de alguma forma devedor da fenomenologia, uma vez que procura desde seu início uma compreensão de como as coisas podem ter se passado. A sua didática simples é eficiente, pois para cada informação retirada do texto evangélico pelo segundo narrador, o primeiro vai ilustrando-a com as mais diversas imagens, encenadas ou não, até esgotarem-se aquelas informações ou conceitos.

Se teologicamente este vídeo poderia causar discussões com católicos mais avisados, historicamente ele é bastante correto, faz um levantamento minucioso dos costumes, dos locais, das roupas utilizadas, das técnicas agrícolas e de pesca, etc.

Esses detalhes recolhidos do mundo real, ou encenados, tendem a fazer algo especialmente difícil a partir da simples leitura dos textos evangélicos: materializar a figura de Jesus para o público contemporâneo. Um público que tende a ter cada vez mais dificuldade em acreditar naquilo que não vê. A estrutura da Primeira Parte repete-se nas subsequentes.

### ***Jesus no Meio do Povo***

Na segunda parte, será dada ênfase na mensagem pregada por Jesus. Suas parábolas serão linda e claramente encenadas, continuando a relação entre os dois narradores, anteriormente explicada. Não deixa de ser, em alguns momentos, uma encenação flagrantemente teológica.

Na conhecida parábola do Semeador, onde sementes caíam na terra fértil, nas pedras, nos espinhos e eram comidas por pássaros, a empresa que filmou exagerou um pouco, explicando que lá o terreno era muito pedregoso e as imagens mostram um homem arando com um arado antigo, segundo eles, ainda utilizado, inclusive com a lâmina de madeira, tão pedregoso que qualquer agricultor brasileiro teria tido a idéia de recolher com as mãos as pedras que estavam soltas, e retirá-las

do terreno. Mas, parece que elas foram jogadas lá para serem filmadas. Temos aqui uma encenação de uma suposta realidade.

Um outro equívoco, desta vez retirado de uma produção católica, chamada *Parábolas de Jesus*, que possui muita semelhança estética com este vídeo, comete uma falha engraçada de leitura de texto. No afã de reconstituir e ilustrar, desrespeitaram o próprio texto. Numa de suas parábolas Jesus fala de dois homens, um que construiu sua casa sobre a rocha e outro que construiu a sua sobre a areia e que vieram as chuvas e que a segunda construção caiu. O vídeo citado reconstruiu duas casas de época, uma de pedra outra de areia e fez uma tempestade derreter literalmente a casa de areia. Quando textualmente são os alicerces que não são fortes e não o material.

Neste segundo momento, há grande preocupação de se salvaguardar a mensagem de Jesus sem misturá-la com ensinamentos judeus. Os fariseus, celebres debatedores de Jesus, não são poupados e nem recolocados em seu verdadeiro papel histórico. Isto porque sem a pretensa inimizade dos fariseus e dos saduceus não haveria como explicar o julgamento e morte de Jesus, pelo menos não de acordo com os evangelhos.

A encenação de histórias e parábolas que Jesus contou é um recurso conhecido, e é justificado pela forma como ele as contava. Todo o conteúdo moral era ensinado a partir de pequenos acontecimentos do cotidiano das pessoas daquela época. Para os produtores em geral, faz sentido reconstituir algumas minúcias daquele cotidiano para que o espectador moderno tenha todo o contexto do ensinamento e que ele possa, assim, tornar-se completamente compreensível.

Encenar parábolas, que são histórias metafóricas, incorre num risco: alguém pode acreditar que os fatos encenados aconteceram realmente. É conhecida a anedota dos que visitam a Terra Santa de que lá é possível se conhecer a Taverna onde o "Bom Samaritano" hospedou o homem que ele socorreu.

### ***Jesus, Os Últimos Dias***

A Terceira parte é deixada correr de forma mais solta, pois os últimos dias de Jesus, sua Paixão e Morte, como são chamados, são bem co-

nhecidos e eles são prazerosamente cada vez mais ilustrados pelas imagens do filme *O Evangelho Segundo Lucas*.

Um último dado interessante é que este documentário não aceita nem mostra nenhum dos lugares reconhecidos pela Igreja Católica como sendo parte efetiva da vida de Jesus: A Gruta da Natividade, A Igreja do Santo Sepulcro, a Casa onde morou no Egito, etc. O único, lugar que é mostrado, na última parte é a chamada Via Crucis na atual Jerusalém, mas deixam completamente claro que ele nunca passou por ali, pois a cidade foi destruída e reconstruída várias vezes depois da época de Jesus.

### **O Documentário *Quem Foi Jesus?***

*Quem foi Jesus?* - título original: *The Life and Times of Jesus*. Produção canadense da Ciné-Mundo Inc. Production, associada com a U.S. News & World Report. Duração: aproximadamente 55 min. Ano: 1996. Direção: Stacey Folles e roteiro de Lori Nelson.

Trata-se de um Documentário sobre a vida de Jesus e a época em que ele viveu, inclusive se o título original fosse traduzido ao pé da letra para o português teríamos um homônimo do vídeo anterior.

Para reafirmar ou não alguns aspectos do documentário analisado acima incluí esta produção canadense. Sem muito esforço se poderá notar a influência do Movimento Documentarista Britânico, não é demais lembrar que John Grierson morou alguns anos no Canadá e lá também deixou marcas indelévels de sua passagem.

Este vídeo possui algumas diferenças em relação ao primeiro, mas não são tão importantes, pois não influenciaram a sua forma. É um documentário que, provavelmente, demandou menos recursos financeiros que o da Reader's Digest chegou, no entanto, a resultados bastante convincentes. Fotografia bastante cuidada, edição e pós produção bem feitas. A análise ficará restrita a este único volume da série, pois ao que tudo indica, os outros dois não estão disponíveis no Brasil. Haverá, neste sentido, uma certa desproporção em relação aos dois documentários, pois o primeiro possui os três volumes disponíveis.

A narração novamente é dividida em duas. Um narrador faz a conhecida "Voz de Deus" e o outro encarrega-se da leitura dos textos bíblicos. Armand Assante faz o primeiro narrador e o segundo é feito por Beth,

apenas Beth. Tanto quanto no vídeo anterior a narração da Segunda Voz é feita em um tom *piadoso* mais musical do que a voz do Primeiro Narrador, marcando a diferença entre a mensagem de um e outro.

Posso estabelecer aqui uma relação parecida com a que fiz entre Estaticidade e Mobilidade na representação do Sagrado e do Profano. O Primeiro Narrador, nos dois vídeos, a voz institucional, representa sempre o Profano; e o Segundo Narrador, cuja função é ler os trechos bíblicos, representa sempre o Sagrado. Tem-se novamente essa dicotomia bem marcada.

Não é demais agora lembrar o que disse Clive Marsh sobre Teologia: A Fala Sobre Deus e a Fala de Deus. De maneira consciente ou inconsciente nos dois vídeos analisados ocorre essa divisão clara. O Segundo Narrador representa A Fala de Deus, pois Deus fala através dos textos sagrados. Aqui não se trata tão somente de uma divisão, pois os narradores se complementam e se ratificam.

Ambas as narrações são ilustradas por tipos de imagens diversas. Quando se trata do Segundo Narrador e de trechos bíblicos eles são ilustrados com imagens da geografia da palestina. Só lugares, nunca pessoas. Mostram o Mar da Galiléia, o deserto da Judéia, as montanhas, mas nunca pessoas. Novamente faço aqui uma aproximação entre as imagens estáticas do primeiro vídeo e as imagens geográficas do segundo. Se no primeiro as pinturas representam o imóvel, o absoluto, no segundo pode-se pensar no mesmo sentido com relação à geografia, isto apesar da câmara panorâmica. Afinal, o que é aparentemente mais "absoluto" e imutável do que um mar, um deserto, montanhas? E, quão mais próximos estão de Deus?

Quando se trata do Primeiro Narrador as imagens podem se fundir tornando-se mais dinâmicas. Misturam imagens do filme *A Última Tentação de Cristo* (1988, EUA, dir. Martin Scorsese), com as de paisagens, mas quase sempre as falas dele terminam em quadros de arte ilustrativos do que está sendo comentado. Estes quadros, que aqui podem ser símbolo da cultura e ao mesmo tempo do sagrado, preparam a entrada dos especialistas.

O documentário todo é baseado no depoimento de especialistas. E essa é a diferença marcante entre este vídeo e o da Reader's Digest. Eles aparecem como a voz abalizada da ciência. O assunto *Jesus Histórico* é muito bem levado à cabo. Levantam-se aspectos inusitados

para um documentário que poderia ter sido de índole mais religiosa, que poderia ter apelado para a fé pura e simplesmente.

Neste quesito não pude perceber, de forma clara, referência de entidade religiosa financiadora ou produtora, deve haver, mas não há referência a reverendos, padres ou pastores ou possíveis empresas que o censurassem ou o orientassem. Digo *deve haver* pois desconheço o papel social das empresas envolvidas na produção. Apenas pelos seus nomes seu interesse neste assunto não fica claro. Ainda assim, eles se mantêm enquanto documentário religioso, pois o uso dos trechos bíblicos, e a ausência de críticas a eles garantem um “respeito religioso” na produção.

A presença de pesquisadores não religiosos e religiosos parece demonstrar um desejo de cooptação da ciência em favor da religião. O debate ciência versus religião, uma constante nos séculos XIX e XX, parece estar finalmente sendo resolvido. As religiões, de maneira geral, parecem não encarar mais a ciência como uma adversária e ela está sendo cada vez mais utilizada para comprovação de pontos de vista religiosos.

Os pesquisadores não parecem fazer apologia de religião, apenas um deles, Jeff Sheller - Jornalista do U.S. News & World Report -, parece estar mais envolvido com a fé, suas falas são parciais e contundentes. Dá-se grande ênfase ao depoimento dos pesquisadores, eles até parecem testemunhas oculares do passado. Sempre aparecem em PP, falando a um interlocutor, como se respondessem a perguntas. Se estas foram feitas não foram explicitadas, nem em sons, nem em imagens. Podemos supor que eles foram entrevistados e este material posteriormente editado.

Se as entidades produtoras não parecem ser obviamente religiosas ao menos resta-me o consolo de que a origem de vários destes pesquisadores é. Uma parte é oriunda de escolas de formação religiosa. Segue abaixo uma relação com seus nomes e a instituição a qual pertencem, por ordem de aparecimento:

Paula Fredriksen - Professora de Ancient Christianity Historian - Boston University.

Robert Funk - New Testament Scholar - Westar Institute

Don Carson - Professor de New Testament - Trinity Evangelical Divinity School.

Jeff Sheller - Jornalista - U.S. News & World Report.

Peter Richardson - Professor of Christian Origins University of Toronto.

Hershel Shanks - Editor - Biblical Archaeology Review.

Anthony Tambasco - Professor de Theology - Georgetown University.

Paul Maier - Professor of History - Western Michigan University.

O irônico neste esforço de embasar o documentário no depoimento dos pesquisadores é que o texto que prevalece de forma sutil é o do roteiro, ou melhor, o seu fio condutor. É o texto usado pelo Primeiro Narrador, a voz institucional. O roteirista é Um(a) tal de Lori Nelson, cujas referências no vídeo são uma e nenhuma. Não consigo saber ao menos se é homem ou mulher, uma vez que Lori me parece sem gênero. Nada é dito sobre ele nos créditos ou na sinopse.

O vídeo preocupa-se não somente com a historicidade de Jesus, mas, também, com a personalidade do homem Jesus. Apesar destas preocupações, em nenhum momento há qualquer referência à Maria, mãe de Jesus, ou ao apóstolo Pedro, ou qualquer um dos outros discípulos, isso nos permite uma vinculação mais clara com o protestantismo. Também não ocorrem encenações de época e nem de ensinamentos de Jesus. Tudo é ilustrado com um filme ou com quadros de arte sacra, além da paisagem da palestina.

O filme utilizado é *A Última Tentação de Cristo* (1988, EUA, dir. Martin Scorsese), o que me causou alguma estranheza, pois a diferença entre este e *O Evangelho Segundo Lucas* utilizado no vídeo anterior é gritante. Apesar da boa tentativa de reconstituição de época de Scorsese ele baseou seu roteiro no livro de Kasantzakis e não nos textos bíblicos tradicionais. Bem verdade que neste vídeo as imagens do filme têm um peso menor do que no outro, uma vez que a voz do Primeiro Narrador se ouve o tempo todo. Só posso concluir que a escolha do filme se deve ao fato dele ser relativamente recente e tentar passar uma visão dita "moderna" a seu respeito.

## **Conclusão: Arrematando as Ideias**

Ao final deste percurso o arremate das idéias parece algo bastante necessário. Mesmo tendo enfrentado dificuldades com a bibliografia e com

a disponibilidade de documentários algumas conclusões mais gerais podem ser tiradas no tocante à estruturação destes documentários.

No que tange propriamente à discussão sobre o documentarismo em geral, parece-me que os documentários religiosos não guardam tanta preocupação com uma teoria ou uma prática mais precisas. Não há uma discussão do tipo Cinema Verdade, Câmera direta, etc.

A única aproximação com o documentarismo pôde ser percebida relativamente ao Movimento Documentarista Britânico. Isso, no entanto, é necessariamente uma relação bastante forçada, uma vez que a Escola Griersoniana influenciou a maior parte dos vídeos produzidos para a TV e que possuem uma finalidade didático-pedagógica. Percebeu-se, mesmo assim, que as proximidades estruturais entre essa Escola e os dois documentários analisados é bastante plausível.

Alguns dados não podem ser desprezados. O documentário religioso tem uma especificidade própria: a Teologia. Essa especificidade não pode ser tratada tão somente como uma espécie de "ideologia", pois o documentário é feito pela Teologia e por causa dela.

Dentro deste quesito foi gratificante observar a repetição, nos dois vídeos, da utilização de dois narradores. O Primeiro Narrador, sempre a voz institucional - conhecida por "Voz de Deus", e o Segundo Narrador a voz que trata da "Fala de Deus" ou dos textos bíblicos. Não se trata de colocar aqui as duas narrações no mesmo nível. A relação entre elas é hierarquizada e o texto do Primeiro Narrador se sobrepõe ao do Segundo. Não deixa de ser interessante, entretanto, a relação que se pode perceber entre Sagrado e Profano.

Vinculadas à essa relação surgiu a questão da Mobilidade e Estaticidade das imagens, ou seja, o tipo de imagens que ilustravam as narrações. Pude perceber, então, que os textos sagrados são acompanhados por imagens "estáticas" quer sejam pinturas ou paisagens geográficas, enquanto o texto do roteiro é ilustrado por imagens de mobilidade. Mobilidade essa, que é característica das coisas que são relativas e...passageiras, própria da oposição entre o profano e o Sagrado.

No que toca ao assunto escolhido, Jesus Cristo, a imagem resultante é a da historicidade dele. Estes documentários foram elaborados tendo em vista a existência de uma discussão acadêmica - e que já extrapolou a academia - sobre a historicidade ou não de Jesus.

Nestes vídeos essa historicidade não é discutida, mas construída. Essa construção da historicidade se dá no primeiro vídeo *Jesus e Sua Época* de forma indireta através da reconstituição arqueológica e da encenação de aspectos do cotidiano do século I d.C.. No segundo vídeo a historicidade é "afirmada" pelo uso do depoimento de pesquisadores reconhecidos da área. Importante que se perceba que não é o fato dos pesquisadores afirmarem alguma coisa sobre Jesus, e sim, o fato deles estarem presentes no vídeo de alguma forma abalizando o processo narrativo da "Voz de Deus", que afirma a historicidade dele.

Estes documentários surgem como um interessante recurso das instituições religiosas, pois eles tendem a atingir preferencialmente um público de classe média ou média alta e que têm acesso ao debate acadêmico ou alguma informação dele. Neste caso, o aspecto pedagógico didático vem dar informações, e sonegar outras, alinhavando-as de forma a satisfazer o seus ouvintes no quesito fé versus racionalidade científica. Ambos os documentários não deixam perguntas sem respostas e nem abertura para que se conclua de forma diversa daquela planejada pelo roteiro.

Enfim, são documentários eficientes no que se propõe. Infelizmente não pude encontrar um vídeo-documentário orientado pela Teologia Católica para poder fazer uma contraposição mais esclarecedora. E resta a pergunta, como se organizaria um documentário católico sobre o mesmo tema?

Para a pergunta título deste trabalho já há alguma resposta.

*"O que diz a Voz de Deus?"*

Nos casos estudados são duas vozes. Uma faz as perguntas, organiza, dá as respostas, a outra, sacraliza.

### **Referências bibliográficas**

CARPENTER, Hunmphrey, *Jesus*, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1982.

CHARLESWORTH, James H., *Jesus Dentro do Judaísmo: Novas Revelações a Partir de Estimulantes Descobertas Arqueológicas*, Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

COHN, Haim, *O Julgamento e a Morte de Jesus*, Rio de Janeiro, Imago Ed., 1994.

- CROSSAN, John D, *Quem Matou Jesus?* Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995.
- DONINI, Ambrogio, *História do Cristianismo* (Das Origens a Justiniano), Lisboa: Edições 70, s.d.e..
- DUNAN, Françoise; SPIESER, Jean-Michel & WIRTH, Jean, *L'Image et la Production du Sacré*, Paris: Meridiens Klincksieck, 1991.
- ELIADE, Mircea, *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992.
- FERRO, Marc, *Cinema e História*, S. Paulo: Paz e Terra, 1992.
- HAMAN, Adalberto-G, *Para Ler os Padres da Igreja*, S. Paulo: Ed. Paulus, 1995.
- HASSNAIN, Fida, *Jesus, A Verdade e a Vida*, S. Paulo: Madras Ed., 1999.
- ISAAC, Jules, *Jesus e Israel*, S. Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.
- KALA, Thomas, *Meditações Sobre os Ícones*, São Paulo: Ed. Paulus, 1995.
- MARSH, Clive & ORTIZ, Gaye, (Org.), *Explorations in Theology and Film*, Massachusetts: Blakwell Publishers Ltd., 1997.
- METSGER, Martin, *História de Israel*, São Leopoldo: Ed. Sinodal, 1984.

---

# A atualidade da imagem e a imagem da atualidade

Henri Arraes Gervaiseau

*Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo*

henrigervaiseau@uol.com.br

**Resumo:** Neste artigo, mostramos que se Louis Lumière, herdeiro dos impressionistas, considerava o cinematógrafo como um instrumento privilegiado dos movimentos da natureza e dos homens, esse mesmo cinematógrafo, por sua qualidade de presença e capacidade de projeção de imagens autênticas de instantes da vida registrados, atraiu bastante rapidamente a atenção dos homens públicos, que viram no cinematógrafo um instrumento de propagação de sua imagem junto às massas, além de ser um meio excepcional de defesa e ilustração de seus pontos de vista.

Palavras-chaves: impressionismo; Lumière; cinematógrafo; imagem; atualidade; documentário.

**Resumen:** En este artículo demostramos que si Louis Lumière, heredero de los impresionistas, consideraba el cinematógrafo un instrumento privilegiado de los movimientos de la naturaleza y de los hombres, ese mismo cinematógrafo, por su calidad de presencia y capacidad de proyección de imágenes autênticas de los instantes de la vida registrados, atrajo rápidamente la atención de las personalidades públicas, que consideraron el cinematógrafo no sólo un instrumento para difundir su imagen, sino también un medio excepcional para defender e ilustrar sus puntos de vista.

Palabras clave: impresionismo; Lumière; cinematógrafo; imagen; actualidad, documental.

**Abstract:** In this article, we show that if Louis Lumière, heir of the impressionists, considered the cinematograph as a privileged instrument of the movements of nature and men, that very cinematograph, by its quality of presence and capacity of authentic images projection of registered life instants, quickly attracted the attention of public personalities, who saw in the cinematograph not only an instrument to propagate their image, but also an exceptional means to defend and illustrate their points of view.

Keywords: impressionism; Lumière; cinematograph; image; the present time; actuality.

**Résumé:** En cet article, nous prouvons que si Louis Lumière, héritier des impressionnistes, considérait le cinématographe comme instrument privilégié des mouvements de la nature et des hommes, ce cinématographe, par sa qualité de la présence et capacité de projection authentique d'images des instants enregistrés de la vie, attiré rapidement l'attention des personnalités publiques, qui ont vu dans le cinématographe non seulement un instrument pour propager leur image, mais également des moyens exceptionnels de défendre et illustrer leurs points de vue.

Mots-clés: impressionisme; Lumière; cinématographe; image; l'époque actuelle; actuality.

## A ATUALIDADE DA IMAGEM

O Homem das luzes, observa Kosseleck, não suporta a menor referência ao passado:<sup>1</sup> a nova filosofia da história, que surge na Europa em fins do século XVIII, liberta o homem ocidental da idéia de uma evidência da exemplaridade do tempo passado e elabora uma nova concepção de futuro, a da espera de um futuro ligado ao progresso.

Ainda segundo Kosseleck, o progresso “liberta um passado que ultrapassa o espaço do tempo e da experiência tradicional, passível de ser prognosticado, que está de acordo com a natureza e provoca, em sua dinâmica própria, novos prognósticos que, a longo termo, vão além da natureza.”<sup>2</sup> Nesse contexto, o futuro desse progresso se caracterizaria por dois elementos: “por um lado, a aceleração com a qual ele se precipita sobre nós e, por outro, sua dimensão incógnita.”<sup>3</sup> O sentimento de uma aceleração do tempo é, dessa maneira, indissociável de uma ideia de imprevisibilidade do futuro.

“O tempo acelerado em si, isto é, nossa história, encurta os campos da experiência, privando-os de sua perenidade e colocando constantemente em jogo novas incógnitas, de modo que, diante da complexidade

<sup>1</sup> Cf. Reinhardt Kosseleck, *Le Futur Passé. Contribution à la Sémantique des Temps Historiques*, Paris: Éditions de l'ÉHESS, 1990.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 32.

<sup>3</sup> *Ibid*

própria dessas incógnitas, o presente se esvai no inexperimentável.”<sup>4</sup> A ideia de um presente que se esvai no inexperimentável, cuja emergência é anterior à da Revolução Francesa, se encontrará de algum modo confirmada, ou encarnada, pela experiência inesperada que a Revolução constituiu<sup>5</sup> e pela amplitude das transformações que ela provoca na vida política, social e econômica na França e na Europa. Ao que parece, é exatamente esse *presente que se esvai* que a arte tentara apreender no decorrer do século XIX, em sua textura mais íntima.<sup>6</sup>

### **Inscrição da impressão instantânea da vida**

A partir do fim do romantismo, há uma espécie de corrida entre a fotografia e a pintura em direção à impressão instantânea da vida.

H. Langlois<sup>7</sup>

Observemos o movimento que parece orientar a história da pintura na passagem entre os séculos XVIII e XIX.

Antes da Revolução, a maior parte das obras representava episódios religiosos extraídos da Bíblia, cenas mitológicas da Grécia antiga, fatos heróicos da história romana ou motivos alegóricos intemporais. Como salienta E. Gombrich, todo esse panorama modifica-se com muita rapidez no fim do século XVIII: os artistas libertam-se das convenções

---

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Kosseleck observa que, para os contemporâneos, a Revolução Francesa é uma “*experiência perturbadora e constitui um evento sem precedentes*, já que ela parece ultrapassar tudo o que a precedeu e conduzir em direção a um futuro aberto”. *Ibid.*, pp. 49 e 52.

<sup>6</sup> Notemos que, ao contrário da Arte, a historiografia do século XIX recusa sistematicamente, como salienta Kosseleck, “submeter-se a uma atualidade sempre modificável”. Recusando-se a tentar estabelecer a história do tempo presente, a historiografia coloca-se numa posição distanciada do passado, a fim de poder apreendê-lo como totalidade e colocar-se num estado construtivo, suscetível de influenciar diretamente o futuro. Sobre essa questão, ver Kosseleck, *Ibid.*, pp. 52-53.

<sup>7</sup> *Apud* Bernard Chardère, *Lumières sur Lumière*, Lyon: Institut Lumière / Presses Universitaires de Lyon, 1987, p. 331.

do passado, descobrem novos temas ou motivos para suas pinturas e abrem suas telas a representações do tempo presente.<sup>8</sup>

Até o fim do século XVIII, a pintura de paisagem era considerada como um gênero menor. A idéia de retorno à natureza, defendida pelo movimento romântico, estimula a prática desse gênero entre os pintores.

Na transição entre os séculos XVIII e XIX, a pintura de paisagem transforma-se, passando do *esboço*, realizado a partir de modelos pre-estabelecidos da realidade representada pelo quadro, ao *estudo*, tentativa de registro da realidade visual tal como ela era percebida pelo olhar do pintor no decorrer de um instante *efêmero* de observação da natureza viva. A característica principal do estudo é esse modo de aproximação do imediato, a busca de uma *prontidão* do trajeto da percepção ao gesto pictural.<sup>9</sup>

Apreendido pelo pintor de estudos, a paisagem representa um *instante qualquer* da natureza. Aquém ou além de seu valor alegórico ou simbólico, a natureza é doravante compreendida como lugar de fenômenos efêmeros a serem contemplados. A abertura à imanência da luz natural revela a existência de movimentos incessantes na natureza viva e permite o acesso ao sentimento cósmico da mutabilidade do mundo e da fugacidade das coisas. A visão constitui-se no esforço de apreensão do momento fugidio.<sup>10</sup>

A *démarche* adotada para apreender os fenômenos efêmeros da natureza também é retida pelos pintores para a captura de *instantes quaisquer* da vida dos homens em sociedade. Com a escola de Barbizon, na metade do século XIX, a pintura abre a paisagem para a representação dos trabalhos e dos dias dos contemporâneos, das pessoas do povo, dos homens sem qualidades, quer isso se passe na intimidade do cotidiano de suas vidas privadas ou no espaço coletivo dos lugares de circulação, tanto nas cidades quanto no campo.

<sup>8</sup> Cf. E. H. Gombrich, *Histoire de l'Art*, Paris: Gallimard, 1998, particularmente capítulo 24 (*La rupture de la tradition*), pp. 475-497, e capítulo 25 (*La Révolution permanente*), pp. 499-533.

<sup>9</sup> Cf. J. Aumont, *L'oeil Interminable — Cinéma et Peinture*, Paris: Livrerie Séguier, 1989.

<sup>10</sup> Cf. Jean Cassou, "L' impressionnisme" in CD-Rom Multimedia *Encyclopaedia Universalis* France S.A. 1998.

As célebres *Glaneuses* (1857) de Jean-François Millet, por exemplo, nos mostram três mulheres curvadas e absorvidas em seus afazeres, trabalhando arduamente num campo onde a colheita de trigo acabou de ser feita.<sup>11</sup> Se Claude Monet, como salienta Gombrich, não procurou de modo algum representar a *Gare de Saint-Lazare* (1877) como um lugar de encontro e separação — percebemos somente duas ou três figuras humanas, na parte baixa do quadro —, a tela constitui verdadeiramente uma “impressão da vida cotidiana”, com seu “efeito de luz sobre um vitral, sobre nuvens de vapor, sobre as silhuetas de locomotivas e vagões.”<sup>12</sup>

Como mostra Gombrich em seu estudo, os impressionistas aplicaram à figura humana os mesmos princípios válidos para a paisagem. Em *Le Moulin de la Galette* (1876), de Pierre-Auguste Renoir, que evoca a atmosfera ensolarada de um dia festivo daquele lugar de encontros para os parisienses, o pintor procura mostrar o “efeito do sol permeado pelo verdor ambiente sobre uma multidão que se agita.” Desse modo, “os olhos e a testa de uma jovem sentada em primeiro plano estão na sombra, ao passo que o sol brinca com seus lábios e seu queixo.” Se a visão é determinada por esse primeiro plano, “mais além as formas parecem cada vez mais dissolverem-se na atmosfera e no sol.”<sup>13</sup>

O impressionismo pode ser compreendido como o desfecho, no século XIX, dessa pesquisa da expressão plástica do instante. O desafio, para os pintores dessa corrente artística, é o de fixar sobre a tela uma impressão efêmera, inscrevendo sobre ela uma percepção, particular, atual, na tentativa de reproduzir a maneira pela qual os objetos afetam nossa visão e atacam nossos sentidos.<sup>14</sup>

Nos primeiros anos de sua descoberta, a fotografia encontra-se prisioneira das longas sessões de pose. Mas a partir da metade do século,

<sup>11</sup> Ao evocar esse quadro, Gombrich observa que, na época em que ele foi produzido, predominava a doutrina acadêmica segundo a qual a pintura nobre devia limitar-se à representação dos heróis nobres. Trabalhadores e camponeses eram bons somente para figurar em cenas típicas de gênero, que davam grande importância a incidentes dramáticos ou anedóticos — o que não é o caso do quadro citado. Cf. Gombrich, *op. cit.*, p. 508.

<sup>12</sup> Gombrich, *ibid.*, p. 520.

<sup>13</sup> Gombrich, *ibid.*, pp. 520-521.

<sup>14</sup> Cf. Maurice Merleau-Ponty, “Le doute de Cézanne” in *Sens et Non Sens*, Paris: Ed. Nagel, 1963, pp. 15-49, em especial, p. 19.

com os primeiros ensaios de Dancer, os pioneiros também partem em busca da impressão instantânea da vida. Preso no fluxo do movimento imanente da luz no mundo, o instantâneo fotográfico torna possível a inscrição, sobre um suporte, de instantes quaisquer da vida da natureza e da dos homens.

Le Gray, em suas *Marinas com Estudo de Céu*, procura ilustrar a evolução da luz sobre o oceano. O fotógrafo Baldus evoca as transformações que a França moderna atravessa, mostrando a inserção da nova arquitetura e das estradas de ferro na paisagem. Numa série de fotografias contidas em um de seus álbuns, Baldus faz-nos descobrir a recente extensão da estrada de ferro Paris-Lyon até o Mediterrâneo, exaltando os diversos locais percorridos, como o porto de *la Ciotat*, nome que será tornado célebre por um filme de Louis Lumière.

Vários fotógrafos dedicam-se a mostrar o modo de vida e sobretudo os espaços destinados ao lazer da burguesia, novo gênero fotográfico, igualmente retomado pelos irmãos Lumière. Os fotógrafos empreendem então uma nova exploração topográfica do mundo, misturando paisagens e arquitetura histórica, construções industriais e tipos físicos regionais, realizando uma verdadeira investigação de tipo socio-etnográfico, ainda que um tanto pitoresca.

A partir dos anos 1880, fotografia etnográfica, arquitetural, arqueológica, naturalista, tornam-se progressivamente especialidades distintas. Até então elas permaneciam estreitamente ligadas à visão geográfica e geológica praticada pelos exploradores. A produção dessas imagens possibilita a ampliação considerável do leque de conhecimentos visuais dos contemporâneos sobre a geografia do mundo.<sup>15</sup>

Com o domínio do instantâneo no decorrer desses mesmos anos 1880, as cenas de mercados, de praia ou de portos, da vida cotidiana das ruas das grandes cidades vão se multiplicar.

O advento da fotografia provoca, por outro lado, como salientou Barthes, profundas mudanças no campo da psicologia da imagem: com ela, o passado parece tornar-se tão palpável quanto o presente capturado pela pintura. A fotografia possui uma força “verificadora”, ela rati-

---

<sup>15</sup> Cf. F. Heilbrun, “Le Tour du Monde: explorateurs, voyageurs et touristes” in M. Frizot, (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris: Bordas / Adam Biro, 1994, pp. 149-167. Para Heilbrun, a invenção da fotografia é um corolário do empreendimento sistemático de exploração do mundo iniciado pelos enciclopedistas.

fica o que ela representa. A imagem fotográfica confirma a existência, no passado, do que eu vejo: isso existiu, foi absolutamente presente no passado.<sup>16</sup>

### **A expressão da passagem do tempo e do movimento do mundo**

Se a imagem fotográfica oferece à minha percepção a imagem do tempo passado, seja ele próximo ou longínquo, o cinema pode, em contrapartida, ser compreendido como modo singular de expressão da ação da passagem do tempo por uma pluralidade de consciências reunidas em um mesmo lugar. Esse movimento de passagem corresponde a uma atualização: ele vai do passado ao presente.

De fato, como percebeu com clareza F. Géré, o cinema, verdadeira máquina de memória, inverte o curso do tempo em duas ocasiões. Inicialmente, ele precipita no passado o instante presente capturado pela câmera durante uma filmagem. Depois, ele restitui esse instante como atual durante a projeção.

Uma vez que o cinema é contemporâneo daquilo que ele registra, e que sua matéria-prima é o *ser-aí* dos homens e das coisas no presente, percebemos o passado como presente passando e revivemos então o escoar da duração, o movimento da passagem do tempo.<sup>17</sup>

Essa nova percepção do movimento que o cinema oferecia ao homem nos leva ao coração da problemática temporal própria à modernidade. A ciência clássica dos séculos XVII e XVIII, cortada da precariedade dos fenômenos que não é outra senão a sua aventura aleatória e evolutiva no tempo, tornara-se incapaz de pensar a mudança. A ciência moderna, relacionando o movimento a instantes quaisquer, está apta a pensar a produção do novo, isto é, do notável e do singular em qualquer um dos momentos que compõem o movimento.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Cf. Roland Barthes, *A Câmara Clara*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

<sup>17</sup> Géré, “La reconstitution n’aura pas lieu” in Beylie et Carcassone *Le Cinéma*, Paris: Ed. Bordas, 1991, pp. 177-182.

<sup>18</sup> E o cinema, sistema que reproduz o movimento relacionando-o a um instante qualquer, representa, segundo Deleuze, um papel importante no nascimento e na formação do pensamento moderno. Cf. Deleuze, *Cinéma 1: L’Image-Mouvement*, Paris: Editions de Minuit, 1983.

O que surge sobre a tela com os irmãos Lumière é o que não fora jamais visto antes do advento do cinematógrafo: a imagem fotográfica do mundo dotada de movimento.<sup>19</sup>

No início das primeiras sessões do cinematógrafo Lumière, os filmes eram apresentados sob a forma de uma sucessão de fotografias imóveis. Só posteriormente, numa segunda etapa da mesma projeção, o projetor começava a girar e a imagem ganhava movimento. A natureza incrível da brusca passagem da imobilidade ao movimento deixava o espectador boquiaberto.

O filme exemplar *L'Arrivée d'un Train en Gare de la Ciotat* [*Chegada do Trem na Estação de la Ciotat*] é uma das melhores ilustrações do pavor dos espectadores diante da repentina revelação do movimento. O enquadramento escolhido produz um extraordinário efeito de profundidade de campo e dá às pessoas reunidas no *Grand Café* a sensação estarrecidora, quase tátil, de que o trem vai passar por cima delas.

Na raiz desse medo encontram-se duas novas formas de composição da imagem que J. Aumont classifica como efeitos de enquadramento.<sup>20</sup> A perspectiva linear, praticada até então pela pintura, havia habituado o olho a percorrer a tela segundo um trajeto que partia das bordas do quadro e ia em direção ao centro. O primeiro efeito de enquadramento, qualificado por Aumont de efeito de centramento genérico, consiste, contrariamente, numa expansão da imagem à partir do centro, dando, é certo, um volume bem diferente ao veículo em movimento. O movimento da locomotiva reconstitui o relevo de maneira tão mais surpreendente que as nuvens de vapor que preenchem o ar dão a sensação de profundidade através de sua presença e de seu movimento. O outro efeito que se encontra na raiz da sensação experimentada pelos espectadores é o da transformação incessante do espaço, qualificado por Aumont de efeito de transbordamento do quadro. Habitualmente, as

---

<sup>19</sup> Para Ramos, a singularidade da imagem cinematográfica reside nessa abertura para as formas de vida e sua duração, de acordo com a maneira que elas são experimentadas pelo sujeito, a partir de seu corpo, interagindo com essa exterioridade que nomeamos mundo. Cf. Ramos, "A imagem-camera: alguns aspectos estruturais" in *Cinemas*, Maio/Junho 1997, n.5, p. 179-203, part. p.183.

<sup>20</sup> Cf. Aumont, *op. cit.* A análise que se segue é, em larga escala, tributária a de Aumont assim como a de Burch, *La Lucarne de l'Infini*, Paris: Nathan Université, 1990.

bordas do quadro limitam e contêm a imagem. Em *Chegada do Trem na Estação de la Cioat*, contrariamente, Louis Lumière deixa o quadro transbordar. Locomotiva e figurantes transgridem os limites, as bordas do quadro.

Examinando de perto a sucessão das imagens no decorrer da projeção do filme, pode-se observar a modificação progressiva do quadro, dando a impressão de uma alternância ordenada de vários enquadramentos de composição e natureza bastante diversas: grande plano de conjunto, close — e mesmo *super-close* —, o que leva G. Sadoul a qualificar esse filme como sendo composto por um único plano-sequência. Nesse filme, segundo ele, “Louis Lumière teve o mérito de compreender instintivamente toda a importância da utilização dramática da profundidade de campo.”<sup>21</sup>

A maioria dos filmes dirigidos por Louis Lumière, cinegrafista e primeiro dos cineastas, pertence ao gênero dito *vues générales* (vistas gerais) tomadas ao ar livre, *sur le vif*. No catálogo da Sociedade Lumière predominam inúmeras cenas de rua, bastante apreciadas pelo público, todas inspiradas em tomas ao ar livre registradas por Louis Lumière. As cenas de rua mais apreciadas são as *vues* conhecidas como panorâmicas, filmadas do alto de veículos em movimento. Como exemplo, o travelling da tomada de Veneza, realizada a partir de uma gôndola por Promio, em 1896, ou aquela tomada de dentro de um elevador da Torre Eiffel, revelando Paris.

*La Sortie des Usines Lumière*, tomada da paisagem urbana de Lyon e primeiro filme realizado por Louis, mostra a saída de operários, operárias e dos veículos a cavalo dos patrões. No início do filme, as portas da fábrica se abrem, os operários saem em sequência até o último, depois as portas se fecham.

Fruto de uma observação metódica do cotidiano da fábrica, o filme possibilita a apresentação ao espectador do processo completo de uma ação qualquer. Entretanto, essa ação foi estrategicamente escolhida. O início do filme deveria coincidir com o início do processo. E o fim do filme com o fim do processo.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Cf. G. Sadoul, *Histoire Générale du Cinéma*, Paris: Ed. Denoel, 1977, vol. 1.

<sup>22</sup> Marshall Deutelbaum dá toda uma série de exemplos de ações apresentadas seguindo esse mesmo parâmetro narrativo em seu artigo: “Structural Pattern in the Lumière Films” in J.L. Fell, (org.), *Film Before Griffith*. Los Angeles: University of Ca-

Segundo Burch, essa tomada constitui uma nova “experiência de observação do real”,<sup>23</sup> consistindo em surpreender e registrar uma ação conhecida em suas linhas gerais, portanto previsível, mas sendo porém *aleatória* em todos os seus detalhes.

O primeiro giro da manivela, durante a filmagem de *La Sortie des Usines Lumière*, foi dado logo após o início da saída. A filmagem teve de ser interrompida no fim do decorrer da película, ao cabo de cerca de um minuto.

O respeito ao *aleatório* explica o fato de a câmera estar escondida, fora do campo de visão dos figurantes involuntários dessa saída. O sentimento de espaço e de profundidade é trazido pela oposição entre o muro que enche a metade do campo, fechando o fundo à esquerda, e o movimento da massa.

Em virtude da distância do aparelho em relação aos personagens focalizados, e da lente focal utilizada, pode-se dizer que as características dessa *vue* são sua amplitude de campo, uma certa altura dos figurantes, assim como uma rigorosa frontalidade.

Essa opção de enquadramento permite que os personagens, no momento em que se dirigem para as bordas do quadro, ocupem mais ou menos a metade da altura da tela. Esse afastamento dos rostos e dos corpos em relação à câmera resulta numa imagem *multicêntrica*.<sup>24</sup>

Na maior parte das *vues générales*, um grande número de figuras e de objetos nos são apresentados simultaneamente e de modo não-repetitivo. A generosidade visual, o aspecto buliçoso das *vues générales* feitas ao ar livre, leva os espectadores a colherem signos em toda a superfície da tela, em sua simultaneidade, sem que índices evidentes venham hierarquizá-los.<sup>25</sup>

Profusão quantitativa — mas também qualitativa — dos filmes Lumière: a projeção luminosa gera, no escuro, o movimento de imagens maiores que aquele que olha, oferecendo uma qualidade de presença ao movimento do mundo jamais *vislumbrada* na história dos homens.

---

lifornia Press/Berkeley, 1983 pp. 299-310. Nas produções Lumière, quando o filme termina, significa-se que a ação vai continuar para além do filme.

<sup>23</sup> Cf. Burch, *op. cit.*, p. 21.

<sup>24</sup> Cf. Burch, *ibid.*, p. 22.

<sup>25</sup> Como Burch salienta, essas imagens trazem inscritas a necessidade de serem vistas e revistas. Isso explica, como ele indica, a prática corrente nessa época de passar as películas várias vezes em seguida.

## A qualidade de presença da imagem cinematográfica

Como observou C. Rosset, é essa qualidade de presença que leva o espectador a entrar num alhures paradoxal tão semelhante ao mundo que ele acabou de deixar a ponto de enganá-lo, razão pela qual essa outra realidade pode, durante o tempo da projeção, tomar o lugar da realidade em si.<sup>26</sup>

O cinematógrafo oferece a todos uma nova abertura à observação das mudanças, por vezes infinitamente sutis, que se operam na duração e afetam o espaço habitado pelo homem: o ar, a água, a luz.<sup>27</sup>

Lembremo-nos do episódio de *Le Goûter de Bébé*, por ocasião da primeira projeção no *Grand Café*.

O que surpreendeu, “além de toda expressão”,<sup>28</sup> aos espectadores não foi de modo algum o motivo principal da cena, as caretas de um bebê diante de sua sopa, mas um detalhe no fundo do plano, o fremer de folhas ao sol. Seu farfalhar deu visibilidade e presença à atmosfera, ao vento, corporificando, para todos os presentes, os instantes fugidios da natureza em movimento.

Trata-se da “própria natureza tomada em ação”, exclama, em 1895, A. Gay a respeito do filme *Forgerons* [*Ferreiros*], durante o qual os artesãos em questão, mergulhando o ferro em brasa, produzem uma nuvem de vapor que se eleva no ar e depois é impelida pelo vento.

No decorrer da sessão do *Grand Café*, depois de ter visto os filmes *O Lanche do Bebê* e *Tempestade no Mar*, o jornalista Parville observa

---

<sup>26</sup> Cf. C. Rosset, “L’Autre réalité” in C. Beylie et P. Carcassone (dir.): *op. cit.*, pp. 183-186. Assim como salienta Rosset, o cinema é uma arte a parte, de novo tipo, situado na fronteira entre a realidade e a arte, entre o mesmo e o outro “por seu paradoxo de uma proximidade que permanece à margem da coisa da qual ela se aproxima, a ponto de parecer a cada instante dever confundir-se com ela, de uma apresentação do real que, por isso mesmo, não será nunca uma representação do real. Retomando uma frase célebre e penetrante de Jean-Luc Goddard, o real do cinema não poderia ser *une image juste, mais juste une image* [uma imagem justa, mas apenas uma imagem]” (grifo nosso).

<sup>27</sup> “A coisa essencial das tomadas de Louis Lumière é justamente a qualidade da luz, a leveza da luz, seu lado ensolarado, a profundidade, o relevo. Há algo, como que estereoscópica, que vem da luz. E é por isso que a revelação dos filmes de Lumière é tão importante.” Cf. Langlois in Chardère, *op. cit.*, p. 333.

<sup>28</sup> Palavras ditas pelo futuro cineasta G. Méliès, espectador da primeira sessão do *Grand Café*.

com entusiasmo: “Distingue-se todos os detalhes, as ondas do mar que vêm se quebrar sobre a praia, o fremir de folhas sob ação do vento...”

Essas citações dão-nos uma breve visão da surpresa e do assombro dos contemporâneos diante do cinematógrafo, diante da sua dupla capacidade de registrar a passagem do tempo e de converter em objeto visível “a vibração das aparências que é o berço das coisas”.<sup>29</sup>

Como podemos perceber, o advento da *vue* Lumière permite operar uma verdadeira objetivação da impressão. E, como enfatizou J. Aumont, Louis é efetivamente, sob esse aspecto, um herdeiro do impressionismo: também ele oferece a seus contemporâneos uma nova confiança na visão como instrumento de conhecimento.

## A dimensão documental

Segundo Burch, pode-se falar de uma verdadeira *démarche* cinematográfica operada pelas *vues* Lumière. Elas representam, de acordo com ele, um prolongamento do desvio pelos caminhos da ciência aplicada, efetuado por pesquisadores como Jannsen, Muybridge e Marey, no decorrer do século XIX. Assim, um posicionamento quase científico encontrar-se-ia na origem da atitude e das abordagens de Louis, em sua opção por um enquadramento que deixa um grande espaço para o desenvolvimento da ação, em seu florescer em todas as direções.

Trata-se, para ele, de escolher um quadro o mais apto possível [para] capturar um instante do real, e, em seguida, de filmar esse quadro sem nenhuma preocupação em controlar ou centrar a ação. Esse respeito ao *aleatório* permite que ele ofereça ao espectador, de acordo com a expressão de A. Gay, contemporâneo de Lumière, “a sensação envolvente do movimento real da vida”.

A *vue* Lumière, segundo N. Burch, é não-linear, não-centrada, inassimilável enquanto totalidade à primeira vista, oferecendo um sentimento de aproximação do real. Ela é o resultado singular do encontro da cinecâmera com um real em estado bruto, com aquilo traz de visível o ponto escolhido.

---

<sup>29</sup> Retomamos aqui, num outro contexto, uma expressão utilizada por Merleau-Ponty, para qualificar a *démarche* do impressionismo. Cf. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 30.

Poderíamos então falar de uma estética da *tomada* que afirma a representação como uma operação sobre o real e do enquadramento como uma encarnação de um ponto de vista sobre o movimento do mundo. O cinegrafista opera a câmera, operando ao mesmo tempo sobre o próprio real.

O que é novo, na história do visível, é essa dimensão documental, a possibilidade de apreensão de uma material prévio, sua inscrição em um suporte foto-químico e sua projeção aumentada sobre os muros da cidade, através da luz.

Novo também é o acesso mais direto aos fragmentos de um real vivido no fragmento da duração, qualquer que seja a forma que lhe for dada, posteriormente, a fim de comunicar a experiência dessa duração a outrem.<sup>30</sup>

Compreende-se, nessa perspectiva, que a respeito de Lumière, Serge Daney tenha evocado a dimensão moral do registro cinematográfico.<sup>31</sup>

Uma vez que é impossível, salientava ele, tudo prever do que será inscrito sobre a película, resta aceitar o que vem a mais, pedaços do real que impedem o imaginário de fechar-se. O cineasta deve levar em consideração a mistura do que ele restituiu, como visão, com aquilo que ele não previu nem quis, como real.

Nessa acepção, as imagens fornecidas pela *vue* Lumière são de fato o traço material de um encontro, o suporte que possibilita o acolhimento da contingência do outro, *o imponderável da vida*.

Serge Daney falava do direito de preempção da técnica de registro sobre o arranjo icônico, do pequeno deslocamento que imortaliza, ao lado do objeto almejado, o que o visor viu. E evocava a coexistência obrigatória do sujeito registrado e seus objetos circundantes. Segundo ele, a figuração do contingente, suplemento involuntário do ato fotográfico, representou o nascimento do direito de qualquer um ser representado, e assim o nascimento estético do indivíduo moderno.

<sup>30</sup> Sobre essa novidade do cinema, Cf. Albéra, *Anomique Cinéma, Le Cinéma Au-delà de l'Esthétique*, Paris: Art Press Spécial (n. especial), n. 14, 4º trimestre de 1993, pp. 10-17, em particular, p. 17.

<sup>31</sup> Cf. S. Daney, *L'Exercice a-t-il été Profitable, Monsieur?* Paris: Editions P.O.L., 1993.

Herdeiro da fotografia, o cinematógrafo Lumière transformou o passante em ator involuntário e permitiu, enfim, a qualquer um, o direito de ter acesso à visão da duração vivida e do devir em ação.<sup>32</sup>

Parece, agora, mais fácil compreender a emoção única provocada pela visão coletiva do registro de instantes quaisquer de nosso cotidiano mais banal *registrado*. E, do mesmo modo, compreender porque Louis deu à seus cinegrafistas a instrução de filmar, por todo o mundo, cenas em que o público de cada país atravessado por eles pudesse se reconhecer.

A visão da cena projetada sobre a tela, experiência comum a um conjunto de espectadores, possibilitava ao filme tornar-se um lugar virtual de inscrição de uma memória coletiva futura.

## A IMAGEM DA ATUALIDADE

Recém formada, a pele da história torna-se película.

André Bazin<sup>33</sup>

O Homem que tivesse predito, em uma época qualquer de nossa história, que um acontecimento já velho de vários meses pudesse ser repetido à vontade sob os olhos de espectadores, em imagens que teriam o movimento da vida, teria sido considerado louco ou seria queimado como feiticeiro. Brooklin Eagle (4/07/1897)<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Realizando assim a idéia de Péguy de se instalar em um acontecimento qualquer *como em um devir*. “Em um grande livro de filosofia, *Clio*, Péguy explicava que há duas maneiras de considerar o acontecimento, uma consistindo em passar ao longo do acontecimento, a recolher a sua efetuação na história, mas a outra era a de *retornar ao ápice do acontecimento, instalar-se nele como num devir*, rejuvenescer e ao mesmo tempo envelhecer nele, passar por todos os seus componentes ou singularidades.” Cf. Deleuze, *Pourparlers*. Paris: Les Editions de Minuit, 1990, p. 231 (grifo nosso).

<sup>33</sup> A. Bazin, *Qu'est-ce que le Cinéma — I Ontologie et Langage*, Paris: Editions du Cerf, 1969, p. 33.

<sup>34</sup> É interessante aproximar essa citação de um jornal contemporâneo do nascimento da imagem da atualidade desta frase de W. Benjamin: “Multiplicando os exemplos, as técnicas de reprodução consideram como fenômeno de massa um acontecimento que se produziu somente uma vez. Permitindo ao objeto reproduzido de oferecer-se à visão ou à audição em qualquer tipo de circunstância, elas lhe conferem uma

## **O advento da atualidade**

Examinamos, no segmento anterior, a emergência de um novo tipo de abertura da imagem ao tempo presente. Esse movimento adquire uma nova dimensão com a inscrição do presente em um *continuum* temporal, seu relacionamento com o passado e o futuro; em outras palavras, com a emergência da *atualidade* como um tipo de presente imediatamente histórico.

Como salientou P. Nora, a história contemporânea é o teatro de uma imensa promoção do imediato ao histórico e do vivido ao legendário. Essa promoção é, no século XIX, o grande fato da imprensa escrita. É ela quem designa então quais fenômenos ou grupos de fenômenos, recortados na continuidade temporal, devem ser memorizados como acontecimentos, em função de sua importância para a coletividade nacional.<sup>35</sup>

A existência do acontecimento torna-se, no século XIX, intimamente ligado à possibilidade de uma difusão em massa de sua imagem. Para a opinião pública ocidental, a necessidade de uma visibilidade imediata dos acontecimentos de atualidade era imensa. A emergência dessa nova necessidade é, em si, ligada a uma confluência de fatores, entre os quais podemos citar a urbanização crescente das sociedades ocidentais e a expansão colonial, com seus novos povos e territórios a serem explorados.<sup>36</sup> Trata-se então de reduzir o afastamento existente entre o tempo do acontecimento e o tempo de sua representação visual, a fim de levar o olhar dos contemporâneos à proximidade imediata do novo presente da história. Em virtude de sua reprodução em massa, a imagem do acontecimento adquire uma atualidade e ganha, simultane-

---

atualidade.” *Apud.* F. Niney, “De l’actualité à l’archive” in *Images Documentaires*, Primeiro trimestre de 1995, n.20.

<sup>35</sup> Esse fenômeno tem ligações com o esforço dos historiadores positivistas que visam criar uma escola histórica *científica*. A historiografia positivista do século XIX tem um culto obstinado pelo acontecimento singular, cuja noção é aceita sem análise, e se dá como missão reconstituir uma trama de eventos, que remetem, na maioria dos casos, à história política. Cf. P. Nora, “L’événement monstre” in *Communications*, Paris: Gallimard, 1972, p. 18.

<sup>36</sup> Cf. P. Albert e G. Feyel, “Photographie et médias — les mutations de la presse illustrée” in M. Frizot, (dir.). *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris: BORDAS / Adam Biro, 1994 pp. 359-369.

amente, uma significação histórica, contribuindo para a passagem da imagem dos indivíduos presentes à imagem da posteridade.<sup>37</sup>

### **A ilustração da atualidade**

Foi preciso esperar o fim do século XVIII para ver aparecerem as primeiras verdadeiras ilustrações na imprensa periódica.

A partir de 1830, novos procedimentos permitiram o desenvolvimento de uma imprensa satírica ilustrada da atualidade. As revistas de atualidades eram ilustradas por artistas que podiam participar dos acontecimentos, tais como Guys, Gavarni e Chandelier, por ocasião da revolução parisiense de Fevereiro de 1848 ou, com mais frequência, trabalhando em seu ateliê, a partir de testemunhos oculares, recortes de jornais ou fotografias.

A partir da metade do século XIX, a reconstituição escrita dos acontecimentos dá lugar progressivamente à informação através da imagem.

Desde 1850 os jornais, e sobretudo as revistas, já publicam fotografias. Porém, estas últimas servem, antes de tudo, como referência factual para a confecção de gravuras publicadas em revistas ilustradas.<sup>38</sup>

Notemos que, inicialmente, a receptividade do público às fotos na imprensa era restrita. Seus leitores consideravam os desenhos de atualidade mais expressivos.<sup>39</sup>

Até metade do século XIX, o poder de atestação da fotografia não estava bem estabelecido. Com o decorrer da segunda metade desse século, a maior velocidade adquirida na execução e na reprodução da imagem fotográfica contribuiu de modo decisivo para consolidar seu poder de autentificação junto a seus contemporâneos.

---

<sup>37</sup> A imagem é conservada como uma lembrança, na esperança do futuro. No século XIX como nunca antes, o homem preocupou-se com a transmissão de sua própria imagem para a posteridade. Cf. C. Chevalier, et alii: "Actualité de l'image" in *Passages de l'Image*, Paris, Ed. Centre Georges Pompidou, 1989.

<sup>38</sup> Cf. Albert e Feyel, *op. cit.*

<sup>39</sup> O desejo de atualidade continua a ser utilizado mesmo após o advento do instantâneo, com vistas à reconstituição de acontecimentos dos quais o fotógrafo não foi testemunha. O evento reconstruído era condensado, ornado ou dramatizado, a fim de manipular fatos com finalidades políticas ou de propaganda.

Foi então, paradoxalmente, que a imagem fotográfica começou a tornar-se objeto de diversos tipos de manipulação para fins de propaganda.

Para que um acontecimento longínquo pudesse tornar-se objeto de uma reportagem fotográfica, era necessário permanecer bastante tempo na atualidade, como era o caso dos conflitos armados.<sup>40</sup>

O exército e as agências profissionais rapidamente se deram conta da importância das imagens da guerra na perspectiva de um possível trabalho de propaganda.

A *Guerra da Criméia* foi a primeira vez em que elas tiveram um papel decisivo na cobertura fotográfica de um conflito. A maior parte das fotos feitas por Fenton por ocasião dessa guerra, em 1855, era constituída de *portraits* de oficiais generais, soldados de cavalaria e artilheiros, assim como imagens do desembarque de material de guerra nos portos e acampamentos. Suas fotos evocam o lado pitoresco dos hábitos, assim como desejava a rainha Vitória. Elas não comunicam efetivamente nenhuma impressão de uma guerra, com seus mortos, seus feridos e suas devastações. As imagens dessa mesma guerra feitas por James Robertson, também virgens de cadáveres, mostram porém os sinistros traços da devastação subsequente à tomada de Sebastopol.

A *Guerra de Secessão* americana foi amplamente fotografada por Brady, no início dos anos 1860. As fotos feitas *sur le vif*, pouco numerosas, mostravam com um imediatismo e com um realismo então inédito os corpos dispersos e desconjuntados dos soldados caídos pelos dois campos.<sup>41</sup>

As fotografias publicadas pela imprensa durante a Comuna foram montagens falsificadas que reconstituíam os acontecimentos para fins *partisans*.<sup>42</sup> A verdade histórica foi então sacrificada, graças à pretensa capacidade probatória da fotografia, à mais desavergonhada pro-

<sup>40</sup> Lembremo-nos de que naquele tempo a imagem só podia chegar até redação através das estradas de ferro. Cf. Gisèle Freund, *Photographie et Société*, Paris, Editions du Seuil, 1974 (particularmente o capítulo *La photographie de presse*, p. 101-105).

<sup>41</sup> “Essas imagens são de uma precisão aterradora. Com a ajuda de uma lupa, pode-se identificar claramente os traços das vítimas”, *New Yorker Times*, Outubro de 1862.

<sup>42</sup> Os retratos dos *communards* parecem ter sido os únicos tipos de documentos fotográficos autênticos produzidos por ocasião da Comuna. Eles foram utilizados para capturar os *communards* em fuga. Desde os anos 1860, a polícia já utilizava a fotografia para identificar os criminosos.

paganda, a fim de criar uma imagem negativa da Comuna e de denunciar as ditas atrocidades que teriam sido cometidas pelos *communards*.

A fotografia passava a ser utilizada maciçamente como um modo de ornamento do nacionalismo.

É a razão pela qual a presença de presidentes e soberanos — verdadeiros emblemas da nação — durante as grandes cerimônias públicas era, com a guerra, um dos principais temas da fotografia de atualidade.

A utilização direta da fotografia na imprensa só tornou-se realmente possível com a invenção da técnica de semitons nos anos 1880. Em 4 de Março de 1880, o *Daily Telegraph*, jornal de Nova Iorque, publica pela primeira vez uma fotografia reproduzida por meios mecânicos. À partir de 1885, a publicação de fotos em revistas semanais e mensais generaliza-se. Porém, será preciso mais um quarto de século para que essa nova técnica torne-se corrente na imprensa cotidiana.

## A atualidade cinematográfica

A maioria dos filmes Lumière citados anteriormente foram realizados por Louis Lumière. Contrariamente, um grande número dos filmes Lumière evocados abaixo foram realizados por seus cinegrafistas.

Uma grande parte de sua produção cinematográfica situa-se a meio caminho entre a atualidade e a propaganda, ligada a uma série de interesses políticos, industriais e comerciais.

Mesguich, Promio, Doublier e outros cinegrafistas dos Lumière se deslocaram, inicialmente, de capital em capital, não para registrar novas imagens dos países atravessados, mas para projetar os primeiros filmes já produzidos pela sociedade, com vista a comercializar o aparelho inventado pelos irmãos Lumière. De acordo com Rittaud, trata-se de “uma verdadeira circulação de imagens que se estabelece entre os cineastas e a firma Lumière, o que tem como consequência, a partir de 1897, o aparecimento de um verdadeiro comércio.”<sup>43</sup>

Num primeiro momento, as *vues* produzidas pelos cinegrafistas da empresa reproduziram os temas de Louis Lumière e propuseram, em torno da trama temática esboçada por ele, um amplo leque de instantes

<sup>43</sup> Cf. Rittaud, *op. cit.*, pp. 212-213.

da vida de todos os dias. O que é filmado, lembra-nos Rittaud-Huttinet, é inicialmente o que vê o olhar do inventor do cinematógrafo: sua família (o bebê procurando alcançar os peixes dourados de um frasco); o que cerca sua família; o meio profissional do cineasta (*La Sortie des Usines Lumière*); as atividades das vizinhanças (*Forgerons, Les Laveuses au Bord de la Saône*); depois a rua, a cidade (*Place de la bourse à Lyon*). Sadoul qualifica essa parte da produção Lumière de “cenas da vida burguesa” ou “cenas da vida familiar”.

Porém, enquanto Louis Lumière preocupava-se em filmar o que lhe era próximo, seus cinegrafistas, inspirados por ele e por seu irmão, rapidamente se orientaram em direção ao longínquo, empreendendo a produção de *um inventário filmado do planeta*.<sup>44</sup>

A partir de 1896, vários cinegrafistas Lumière procuram por patrocínios da realeza durante suas filmagens no estrangeiro, transformando-se em agentes não-formais de relações públicas de diversos reinos.

Em 28 de Maio de 1896, Doublie e Charles Moisson filmam, em Moscou, *O Coroamento do Czar Nicolau II*, considerado hoje como o primeiro filme de atualidades. Em Madrid, algum tempo depois, Promio filma diversas cenas de cavalaria do exército espanhol. Em Agosto, no México, Veyre filma o *Presidente da República passeando em seu parque*, assim como *Manobras da Escola Militar*.

A partir de 1897, o catálogo Lumière conta mais de 770 filmes compostos de *Cenas Militares*. Os desfiles parecem ser manifestações públicas particularmente propícias à demonstração da *extensão* do poder.

Em 1897, Promio filma a visita de Faure, Presidente da República francesa, a São Petersburgo. Em Tóquio, em 1898, ordenou-se ao exército que entrasse em manobras para que Veyre pudesse filmá-lo. No início de 1899, Mesghich filma *Jorge I da Grécia* sobre os degraus do Cassino de Aix Les Bains.

Outros exemplos de títulos podem ser tomados no catálogo da Sociedade Lumière dos anos 1896-1898: *Fêtes Franco-russes*, [*Festas Franco-Russas*] (7 filmes); *Fêtes du Jubilé de la Reine d'Angleterre*, [*Festas do*

<sup>44</sup> Phillipe-Alain Michaud observa que se as imagens do próximo são com muita frequência tomadas por uma câmera fixa em seu eixo; no caso das imagens do longínquo, a câmera é muitas vezes posta em veículos em movimento. É por isso que ele afirma que o travelling é a figura estilística original da viagem. Cf. Phillipe-Alain Michaud, *La Terre est Plate*, 1895, Maio/Junho de 1996, n. especial, p. 8.

*Jubileu da Rainha da Inglaterra*, (9 filmes); *Le Voyage de Monsieur le Président de la République en Russie*, [A viagem do Presidente da República à Rússia], (14 filmes); *Le Voyage de Monsieur le Président de la République en Vendée*, [A Viagem do Presidente da República à Vendéia], (19 filmes).

A fascinação suscitada pelos primeiros filmes, em virtude da qualidade da presença da imagem cinematográfica, como já destacamos, explica o sucesso fulgurante do cinematógrafo junto a chefes de Estado de todo o mundo.

Como destaca Rittaud-Hutinet, eles encontram nos filmes, com efeito, um meio privilegiado de atualização da imagem de acontecimentos simbólicos fundadores ou demonstradores de sua potência.

O efeito de prestígio buscado pelo cerimonial de uma sagração ou pelo aparato de um desfile militar, pela visão dos esplendores da República ou de seus equivalente monárquicos, encontra-se então consideravelmente amplificado, propagado, junto às massas, em virtude da singular capacidade de projeção pública da imagem cinematográfica.<sup>45</sup>

Burch salienta com bastante ênfase o papel do cinema nascente na campanha de propaganda que visa banalizar o escândalo da colonização. Nos filmes registrados nas colônias, apresenta-se os nativos como misteriosos e plenos de charme, leais e gratos à proteção dos europeus; e os europeus, por sua vez, como simpáticos admiradores dos usos e costumes indígenas. A maior parte desses filmes teria o objetivo de assegurar as audiências ocidentais a respeito dos benefícios do sistema colonial, com vistas à recuperação de sua popularidade.<sup>46</sup>

Apesar da relativa abundância dos filmes de atualidade nos primeiros catálogos da Sociedade Lumière, o gênero parece ter sido adotado de modo mais sistemático por uma empresa americana concorrente dos Lumière, a *Biograph Company*.

O filme n.72 dessa companhia, realizado em 1896 por Dickson, é *Mac Kinley at Home*, composto de uma série de cenas tomadas na re-

<sup>45</sup> Em Madrid, em 1896, Promio filma diversas cenas de cavalaria do exército espanhol. Em vez de registrar um banal desfile de artilheiros, ele pede ao marechal que tiros de canhão seja disparados. Inicialmente, o marechal se recusa, mas depois se vê obrigado a aceitar, sob ordem da rainha. Os oficiais ficaram estupefactos ao constatar o tamanho da influência do cinematógrafo sobre a rainha. Cf. Rittaud, p. 141.

<sup>46</sup> Burch examina com cuidado a evolução das relações que, em 1890, a opinião pública francesa mantém com a questão colonial. Cf. Burch, *op. cit.*, p. 23.

sidência de Mac Kinley, então candidato à presidência dos Estados Unidos da América. Nesse filme, vemos o político na varanda de sua casa, em Canton, Ohio, falando com seu filho; em seguida, ele examina um documento apresentado por um secretário e recebe uma delegação de eleitores; o filme termina com a imagem da bandeira norte-americana flutuando no vento.<sup>47</sup>

O filme foi projetado, junto a outros 11 filmes produzidos pela Biograph, como a atração principal da noite, por ocasião da grande inauguração da Biograph no *Hammerstein Olympia Music Hall*, teatro importante de Nova Iorque, em 12 de Outubro de 1896.

O evento foi organizado de modo que a expressão coletiva da emoção política dos espectadores fosse favorecida. Ele serviu de ponto de encontro para os dirigentes do Partido Republicano, que aplaudiram intensamente seu candidato durante a noite de estréia. Nas duas semanas seguintes, durante a campanha eleitoral, a massa cercou o *Hammerstein Olympia*.

Essas apresentações demonstraram, pela primeira vez, a importância do filme como forma de projeção e difusão pública da imagem de um candidato à presidência de uma nação, jogando sobre a ilusão de uma visibilidade efetiva de sua vida privada. O filme da Biograph encenava o candidato no espaço privado de sua residência. Associado à imagem da bandeira norte-americana flutuando no vento, esse espaço transforma-se num tipo de símbolo do território americano.

O principal slogan do Partido Republicano era então *América para os americanos*. No fim de 1896 / início de 1897, a Biograph substituiu a Lumière como a companhia de produção mais importante dos EUA, conservando essa posição por vários anos.

## A atualidade reconstituída

No caso de situações imprevisíveis ou impossíveis de serem registradas no local, recorreu-se com frequência à encenação, a fim de reconstituir os acontecimentos considerados como de atualidade.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Cf. Charles Musser, *The Emergence of Cinema — The American Screen to 1907*, Nova Iorque: Ed. Charles Scribner's Sons, 1990, pp. 148-150 e 155-157.

<sup>48</sup> No cinema dos primeiros tempos, não existia a oposição dicotômica, hoje corrente, entre ficção e não-ficção. Como observa com muita lógica Komatsu Hiroshi,

Segundo F. Costa, a utilização de cenas reconstituídas também refletia uma combinação de fatores econômicos: as reconstituições tinham melhor mercado, eram mais fáceis de serem realizadas e controladas pelos produtores, não dependendo de longas viagens dos cinegrafistas, já que podiam ser adaptadas ao tamanho dos estúdios e aos cenários disponíveis.<sup>49</sup>

Em alguns casos, trata-se de encenar, com a colaboração de atores, uma interpretação dramática de um acontecimento de história contemporânea do tempo do observador, sem dar a ilusão de que se trata do registro autêntico de um fato real. Tal é o caso de Méliès. O *Caso Dreyfuss* foi o tema de seu primeiro grande filme, realizado em 1899, simultaneamente ao processo, durante o seu auge. Segundo Sadoul, sua obra-prima seria *O Coroamento do Rei Eduardo VII*, apresentado, antes mesmo de ela ter ocorrido, uma cerimônia à qual o público não podia assistir e que nenhum cinegrafista fora autorizado a filmar.

Em outros casos, as imagens registradas por testemunhas oculares do acontecimento são associadas a outras imagens encenadas pelo realizador, no próprio local ou no estúdio, a fim de dar a ilusão de que o conjunto do filme apresentado ao público é composto de tomadas autênticas. Foram realizadas toda uma série de filmes de atualidades reconstituídas desse tipo, obedecendo a objetivos de propaganda colonial no fim do século XIX.

Por ocasião da emergência do filme dito de atualidade, o acontecimento reconstituído pela imagem ainda era considerado, para muitos dos contemporâneos, como mais *artístico*, uma vez que a autenticidade

---

a determinação de um filme pertencer ao domínio da *não-ficção* pressupõe, entre outras coisas, a existência de filmes de ficção. Segundo ele, foi entre 1908 e 1918, e em particular durante a Primeira Guerra Mundial que o filme de não-ficção foi concebido e sua não-ficcionalidade modelada, durante um processo que coincidiu, em grande parte, com a formação do sistema clássico de Hollywood, baseado no ilusionismo. Cf. Komatsu Hiroshi, "Questions Regarding the Genesis of Non-fiction Film" in *Transformations in Film as Reality — Part One. Documentary Box n.5-1*, Yamagata International Documentary Film Festival Organizing Committee, 4 de Dezembro de 1995.

<sup>49</sup> Cf. Flávia Cesarino Costa, *O Primeiro Cinema — Espetáculo, Narração, Domesticação*, São Paulo: Scritta, 1995, pp. 129-142. Flávia Cesarino cita o exemplo dos filmes sobre catástrofes naturais ou sobre execuções.

fotográfica ainda não havia adquirido todo o seu valor de atestação histórica.

Entretanto, os realizadores do segundo tipo de atualidades reconstituídas apostam de maneira deliberada na transferência de autenticidade pressuposta da imagem fotográfica para o filme de atualidade, com vistas a produzir a impressão da realidade desejada.

Assim, pela primeira vez, durante a intervenção americana em Cuba, cinegrafistas registram as operações de um corpo expedicionário. No filme *Déchirons le Drapeau Espagnol* [*Rasguemos a Bandeira Espanhola*] (1898), por exemplo, as imagens registradas no local dos combates, em Cuba, pela equipe da *Vitagraph*, companhia de A. E. Smith, são associadas — com o propósito de acrescentar um selo de autenticidade — a outras imagens produzidas em estúdio, que reconstituíam, com a ajuda de atores, um combate naval.

O sucesso desses filmes não era devido, segundo R. Allen, à sua fidelidade representativa, mas à popularidade de seus temas. A hostilidade contra a Espanha por causa de Cuba era o aspecto mais visível e passível de explorações visuais de um complexo de questões políticas debatidas com estardalhaço na imprensa da época. O expansionismo americano e sua ação nos trópicos eram uma inesgotável fonte de interesse popular que o cinema capitalizava.<sup>50</sup>

A atualidade reconstituída caía rapidamente em descrédito, em virtude de sua falsidade crescente, e os filmes compostos de cenas ditas “documentárias” tornam-se uma parte cada vez mais duvidosa da programação de filmes, no momento exato em que a multiplicação de reportagens fotográficas na imprensa habitua o público a apreciar a autenticidade das cenas.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Cf. Robert C. Allen, “Contra The Chaser Theory” in FELL, John (ed.), *Film Before Griffith*, op. cit., pp. 110-112. Sobre as atualidades reconstituídas, cf. também Erik Barnouw, *Documentary: a History of Non-fiction Film*, Nova Iorque: Oxford University Press, 1983 pp. 19 e 23.

<sup>51</sup> Mesmo se a categoria atualidade mantém-se nos catálogos, a produção desse tipo de filmes declina em meados de 1905. Em 1908, a Pathé cria o *Pathé Journal*, semanário cinematográfico que terá a duração de mais de quarenta anos e incluiu as *atualidades da semana*, com cenas filmadas em teatros com atores célebres. No mesmo ano, a Pathé abre uma sala exclusivamente consagrada a esse tipo de filmes. Em 1910, iniciam as *Atualidades semanais* Gaumont, um tipo de *magazine* (revista) composto de pequenas seqüências tais como *visita real*, *manobras militares*, *esportes*,

A idéia da associação ou da montagem de imagens heterogêneas de um mesmo acontecimento encontra-se bem no princípio do tipo de atualidade reconstituída que reteve nossa atenção, já que se trata, com muita frequência, de misturar a imagem registrada no local do acontecimento — no próprio instante em que ele se produz — à imagem reconstituída, *a posteriori*, desse mesmo acontecimento, de tal maneira que o espectador, ofuscado, não perceba nada, tendo a ilusão de uma continuidade absoluta do fluxo espaço-temporal.

É verdade que pode-se do mesmo modo revelar os rudimentos da montagem no caso de simples atualidades.

S. Bottomore afirma a anterioridade do trabalho dos cinegrafistas de atualidade na combinação, durante a filmagem, de ângulos sucessivos de um mesmo acontecimento, na perspectiva de um desdobrar temporal posterior, durante a projeção, das imagens registradas.

Nesse contexto, ele evoca a filmagem feita por cinegrafistas da sociedade Lumière e da *Warwick Trading Company*, em 1896 e 1897, de uma procissão nas ruas de Madri e do *Jubileu* da rainha Vitória, dois acontecimentos cujo desenvolvimento era, *a priori*, previsível. Os cinegrafistas dispararam e detiveram suas câmeras, em seguida as repuseram em funcionamento, captando sob diversos ângulos, a passagem do desfile, assim como o desenvolvimento do *Jubileu*, a fim de mostrar, posteriormente, durante a projeção, várias etapas sucessivas da ação registrada.<sup>52</sup>

Um outro caso é o da apresentação conjunta, em 1896, de uma série de cenas filmadas durante as festas franco-russas, descrevendo a visita do Czar e outras grandes figuras a Paris. Essas cenas foram mostradas sucessivamente, em uma só projeção, após terem sido coladas.<sup>53</sup>

---

*um episódio divertido, um festival nativo.* A normalização da produção e da difusão cinematográfica transformou as atualidades *à la carte* em um formato industrialmente seriado, o *cine-jornal*.

<sup>52</sup> Cf. S. Bottomore, “Shots in the Dark” in *Sight and Sound*, Verão de 1988, vol. 57, n.3, pp. 200-204, em particular pp. 101-102. Bottomore também destaca a maior liberdade da *mise en scène* dos cinegrafistas de atualidade diante da de seus colegas de ficção, segundo ele, mais presos, *à priori*, nas malhas das convenções dominantes em outros gêneros da produção artística, em especial o teatro.

<sup>53</sup> Cf. Burch, *op. cit.*, e André Gaudreault, *Du Littéraire au Filmique: Système du Récit*, Paris: Méridiens/Klincksieck, 1989.

Se no primeiro caso, estamos lidando com a combinação, na filmagem, de ângulos sucessivos e heterogêneos, trata-se, no segundo caso, não mais da associação de imagens no interior de um mesmo filme, mas de uma associação de filmes no decorrer de uma mesma projeção.

A arte da alternância das imagens era então embrionária.



## DISSERTAÇÕES E TESES

- Tesis | Theses | Thèses

---

## Para dentro e para fora da imagem: a presença do poético no cinema documental

Ana Flávia Merino Lesnovski

Dissertação de Mestrado.

Universidade Tuiuti do Paraná.

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens.

Resumo: A pesquisa propõe a investigação da presença do poético no cinema documental - buscando a função comunicativa da imagem que vai além da referencialidade, tornando-se signo opaco, forma significativa que demarca um desvio entre denotações e conotações da imagem documental. A presença do poético é analisada em confronto com as definições de cinema documental, em relação ao contexto ético e histórico do cinema documental e por meio da observação de filmes documentais. Busca-se, assim, pôr a teste o caráter subversivo e perturbador da poética dentro do filme documental, a fim de determinar o conflito – ou a confluência – de seus mecanismos. Nas ondas causadas pelo elemento poético na relação intensa entre imagem e objeto, observa-se os efeitos da linguagem poética dentro dos processos de produção de sentido no filme documental, dos efeitos de estranhamento ao aumento de informação imprevisível, do abismo entre imagem e objetos a, finalmente, a oscilação entre dois movimentos que são a marca da presença do poético no documental: para dentro e para fora da imagem. Na construção da reflexão teórica, a pesquisa parte das vozes poéticas do documental definidas por Bill Nichols e Carl Plantinga e das definições do documental também em Fernão Ramos e Sílvio Da-Rin. Por fim, efetua o cerco à poética com a função da linguagem de Roman Jakobson, além da inserção nas discussões sobre a forma e a poesia cinematográficas presente nos escritos de cineastas como Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel, Sergei Eisenstein e Jean Epstein, e nas teorias de Eduardo Peñuela Cañizal e Décio Pignatari a respeito das comple-

xas relações entre cinema, poética, linguagem e comunicação.

Palavras-chave: documentário; poética; imagem, comunicação; cinema.

Ano: 2006.

Orientador: Sandra Fischer.

---

## Deus está no particular. Representações da experiência religiosa em dois documentários brasileiros contemporâneos

Cláudia Cardoso Mesquita

Tese de Doutorado.

Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

Resumo: Este trabalho investiga formas de representação da experiência religiosa pelo documentário contemporâneo brasileiro, privilegiando dois filmes realizados em fins dos anos 90 na cidade do Rio de Janeiro: *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999) e *Santa Cruz* (João Salles, 2000). Partimos do pressuposto de que mudanças significativas vêm sendo observadas na dinâmica do campo religioso no país - mudanças que caracterizam um progressivo pluralismo. Aqui, interessa indagar os filmes sobre sua atualidade, sobre as formas utilizadas para enfrentar, em suas representações, um momento novo. O que se busca, pois, é cotejar representações mobilizadas no audiovisual com os modos como a religião impregna hoje a sociedade brasileira, e os usos e interpretações que dela se faz. O recorte temático nos permitiu, de salda, contraponos significativos com os filmes modernos (de meados dos anos 50 a meados dos anos 80) - que contribuíram, através do contraste, para o levantamento de princípios formais muito presentes nos filmes atuais (como a prática do enfoque particularizado e o uso da entrevista como estratégia de abordagem recorrente). Partindo desses traços comuns, buscamos (através da análise pormenorizada dos filmes), contrastar *Santo Forte* e *Santa Cruz* noutros aspectos essenciais e, deste modo, contribuir para o estudo de distintas formas de representação da experiência religiosa pelo documentário no Brasil, contemporaneamente.

Palavras-chave: documentário brasileiro; representação; experiência religiosa; subjetividades; entrevistas.

Ano: 2006.

Orientador: Ismail Xavier.

---

## Traficantes, justiceiros e *rappers*. A invasão dos setores da margem na produção nacional de documentários

Gustavo Souza da Silva

Dissertação de Mestrado.  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Resumo: Este trabalho quer investigar a relação entre a produção nacional de documentários e grupos socialmente marginalizados. O recorte cronológico se dá a partir da segunda metade dos anos 90, pois, desse período em diante, o cinema nacional empreendeu a sua “retomada”. Dessa forma, a realização de documentários tornou-se representativa não apenas quantitativa, mas, também, qualitativamente. Os documentários selecionados para essa pesquisa são: *Notícias de uma Guerra Particular* (João Moreira Sales e Kátia Lund, 1999), *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000) e *Fala Tu* (Guilherme Coelho, 2003). O fio condutor desses três filmes é a abordagem, cada um à sua maneira, da experiência com o cotidiano de violência urbana e marginalidade. A partir desses três documentários, procuraremos entender que fatores possibilitam a escalada dos segmentos marginalizados do morro ou favela para as telas de cinema. Para isso, centraremos as atenções em seus personagens, pois a partir deles é possível perceber a complexidade que os cercam. Veremos como os meios de comunicação, em especial o noticiário, e as estruturas de poder se articulam de modo a conferir visibilidade a tais grupos.

Ano: 2006.  
Orientador: Ivana Bentes de Oliveira.

---

El documental histórico en España: el ejemplo de  
*Asaltar los Cielos*

María Ulled Farkas

Tesis Doctoral.  
Universidad Complutense de Madrid.

Resumen: Análisis del documental de Javier Rioyo *Asaltar los Cielos* sobre el asesinato de Trosky y su trayectoria biográfica.

Descriptores: Documental histórico, Trosky, documental en España.

Año: 2006.  
Director: Julio Montero.

---

Influências do cinema direto nos documentários  
de João Moreira Salles: Uma análise do filme  
*Nelson Freire*

Rossana Danielle Romualdo Rovere

Dissertação de Mestrado.

Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

Mestrado em Ciências da Comunicação.

Resumo: Esta dissertação propõe verificar a influência das metodologias propostas pelo cinema direto americano sobre os procedimentos do método de trabalho aplicado pelo documentarista João Moreira Salles. Elabora a análise da narrativa e dos procedimentos de realização do filme *Nelson Freire*. Faz a análise comparativa deste documentário com *Don't Look Back*, um filme representante do cinema direto.

Palavras-chave: documentário; *Nelson Freire*; João Moreira Salles; métodos de trabalho; cinema direto; *Don't Look Back*.

Ano: 2006.

Orientador: Henri Arraes Gervaiseau.

---

## Ônibus 174: A relação entre imagem e voz no Telejornalismo e no documentário

Sandra Nodari

Dissertação de Mestrado.  
Universidade Tuiuti do Paraná.  
Mestrado em Comunicação e Linguagens.

Resumo: O objetivo deste trabalho é traçar um paralelo entre a reportagem e a transmissão ao vivo de telejornalismo e o documentário, analisando a relação entre imagem e palavra no episódio do seqüestro de um ônibus na cidade do Rio de Janeiro, ocorrido no ano de 2000. O seqüestro foi acompanhado ao vivo pela Globo News, foi exibido pelo Jornal Nacional e serviu como base para o documentário *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), ambos constituintes do corpus desta análise. As estruturas narrativas verbal e imagética do documentário, da transmissão ao vivo e da reportagem servem de base para esta pesquisa, levando-se em conta a presença e a ausência de um narrador com voz fora de campo e sua relação com outras vozes do texto. A interferência subjetiva do autor e do repórter, enquanto realizadores, é refletida nesta dissertação.

Palavras-chave: Telejornalismo; Documentário; Voz; Imagem.  
Ano: 2006.  
Orientador: Sandra Fischer.

---

# Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo

Alberto Nahum García Martínez

Tesis Doctoral.  
Universidad de Navarra.

Resumen: Análisis de las películas de no ficción de Basilio Martín Patino: *Canciones para Después de una Guerra*; *Queridísimos Verdugos*; *Caudillo*; serie *Andalucía, un Siglo de Fascinación*; *Madrid y La Seducción del Caos*.

Descriptores: documental de montaje; falsos documentales; documental simulado; Martín Patino.

Año: 2005.

Director: Efrén Cuevas Álvarez.

---

Fragmentos da existência: um estudo sobre a reflexividade em *Férias Prolongadas*, de Johan Van Der Keuken

Amabile Cristina Brugnaro

Dissertação de Mestrado.  
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.  
Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Resumo: A obra documentária do fotógrafo e cineasta holandês Johan Van Der Keuken é o objeto de estudo nessa dissertação de mestrado, sobretudo seu último filme: *Férias Prolongadas*, que trata da sensibilidade humana diante da morte e do morrer. Nesta síntese sobre a significação entre a imagem e o som, elementos fundamentais para apontamentos de uma reflexividade, procuramos evidenciar o trabalho deste precioso documentarista contemporâneo que tão bem soube expressar o belo, através dos registros de suas viagens, como também nos inserir em sua angústia diante das imagens que denominou como os “fragmentos da sua existência”.

Ano: 2005.  
Orientador: Marcius Freire.

---

## *Cabra Marcado para Morrer*: da história do cabra à história do filme

Anne Lee Fares de Queiroz

Dissertação de Mestrado.

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.

Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Resumo: 20 anos após o lançamento, o *filme Cabra Marcado Para Morrer*, de Eduardo Coutinho levantou e continua levantando uma série de questões ligadas à cinematografia brasileira contemporânea, em termos de linguagem, história do cinema, história do país, e ainda à própria obra do cineasta que é hoje um dos mais representativos do Brasil. Por ter atuado ao longo dos mais de 30 anos (de 1964 até os dias atuais) com uma obra ficcional e documentária de valor reconhecido, autores continuam se debruçando sobre seus filmes, em atividades de análise e pesquisa histórica. Mesmo que 20 anos tenham se passado desde o lançamento do filme *Cabra Marcado Para Morrer*, este continua um marco qualitativo da cinematografia brasileira (vide as últimas enquetes de “melhores filmes”) e uma referência em termos de inovação estilística no documentário. Quando Eduardo Coutinho decide retomar, em 1981, o projeto do filme que contava a vida e a morte do líder camponês João Pedro Teixeira, e que fora interrompido pelo golpe militar de 1964, suas intenções, segundo ele próprio, são de apurar a história da luta camponesa, a experiência da filmagem interrompida em 1964, a história real da vida de João Pedro e, claro, a trajetória de cada um dos participantes até aquele momento presente. Como documentário, *Cabra Marcado Para Morrer* é um relato de como a vida de todas as pessoas envolvidas e sua confecção foi profundamente marcada pelo momento histórico do país. O *Cabra* de 84 representa um emaranhado de relações e de indicadores do modo como a História age no filme (do momento de sua concepção pelo CPC até o de sua retomada pelo cineasta apenas) e na esfera privada. Em contrapartida, tem-se ainda a

atuação do filme sobre a História (como forma de reelaboração e de revisão do fatos, e até mesmo da construção de discurso) e sobre a vida particular dos camponeses retratados por Coutinho. A grande transformação de *Cabra Marcado Para Morrer* em relação ao docudrama que deu-lhe origem está justamente no fato do cineasta ter incorporado ao filme terminado todos os percalços do seu início, as transformações na história do país e, principalmente, a nova ética prescrita ao documentário, a partir da ética presente no cinema verdade e da própria experiência de Coutinho, adquirida em seus anos de trabalho na televisão, no programa Globo Repórter.

Ano: 2005.

Orientador: Fernão Pessoa Ramos.

---

# Documentário: tecnologia e sentido. Um estudo da influência de três inovações tecnológicas no documentário brasileiro

Cristiano José Rodrigues

Dissertação de Mestrado.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.

Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Resumo: Este trabalho tem como proposta investigar a relação entre o desenvolvimento tecnológico e a renovação de linguagens no Documentário Brasileiro. Para tanto pontua três instantes técnicos: o som direto, a popularização do vídeo e a digitalização, apontando os diferentes usos da técnica e o reflexo dessa utilização nas narrativas. Assim, analisa três obras, uma de cada instante: *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman, *Santa Marta*, *Duas Semanas no Morro*, de Eduardo Coutinho e *33*, de Kiko Goifman para que através de suas estratégias de representação, se possa ilustrar aspectos dessa relação.

Ano: 2005.

Orientador: Marcius Freire.

---

## Documentário nordestino: história, mapeamento e análise (1994-2003)

Karla Holanda de Araújo

Dissertação de Mestrado.  
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.  
Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Resumo: Este trabalho consiste numa pesquisa sobre o documentário nordestino contemporâneo, resultando no mapeamento das produções e num panorama dos mecanismos de incentivo ao audiovisual presentes na região. Relaciona, ainda, o desempenho dos estados à adoção de medidas integradas de desenvolvimento, como festivais, concursos, formação e leis de incentivo. O período verificado está compreendido entre 1994 e 2003. Além disso, faz-se uma compilação histórica do documentário em cada um dos nove estados da região desde seus primórdios, permitindo contextualizar suas trajetórias.

Ano: 2005.  
Orientador: Fernão Pessoa Ramos.

---

## Documentário e virtualização: propostas para uma microfísica da prática documentária

Luiz Rezende

Tese de Doutorado.

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Resumo: A utilização da noção de representação nas teorias do documentário e seus problemas: a suposição de um objeto e de um sujeito previamente existentes. Os conceitos de virtual e virtualização como alternativas para o pensamento sobre o documentário: a coexistência das dimensões virtual e real do objeto e do sujeito. As condições de virtualização nas diversas modalidades e práticas documentárias. As questões de acesso, disponibilidade e interferência do acaso nos processos de produção do documentário. A trans-subjetividade, a virtualidade e a indeterminação da participação do outro. A pré-subjetividade e o papel institucional da tradição na criação documentária.

Ano: 2005.

Orientador: Beatriz Jaguaribe de Matos.

---

## Documentários performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade

Patricia Rebello da Silva

Dissertação de Mestrado.

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Resumo: Este estudo tem como objeto principal o filme documentário – especificamente, a descrição e análise e discussão de um tipo específico de filmes dessa forma de cinema, o documentário performático, tal como foi identificado pelo teórico americano professor Bill Nichols. Os documentários performáticos caracterizam-se por uma abordagem essencialmente subjetiva, trazendo o próprio documentarista e seus questionamentos mais particulares para o centro do filme. A ficcionalização da objetividade, a importância da auto-representação, a incorporação do conhecimento e processos de auto-reflexão são algumas questões tratadas. Essa dissertação procura descrever o processo de criação da subjetividade no campo do filme documentário, encontrando no performático um momento emblemático dessa representação. A dissertação se divide em 2 partes. Na primeira, trata-se de esclarecer as bases teóricas do documentário – em especial, na metodologia definida por Bill Nichols – criando bases para a absorção do conhecimento do documentário performático. A segunda parte concentra-se na análise de filmes, divididos de acordo com as principais características identificadas. O estudo do documentário performático tem por função instigar a descoberta de novas formas de linguagem para esse tipo de cinema, complexificando um campo teórico que vem crescendo com força.

Ano: 2005.

Orientador: Consuelo Lins.

---

# Realismos contemporâneos. A inserção da realidade na ficção cinematográfica

Pedro Eduardo Pereira Salomão

Dissertação de Mestrado.

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Resumo: O presente estudo faz referência ao impacto do realismo em meio a espetacularização das construções midiáticas. Nele interessa desvendar o *modus operandi* técnico, estético e narrativo das manifestações realistas do cinema contemporâneo a partir da costura estabelecida entre o real e o fabulado. A dissertação entende que a contaminação da ficção pelo tom documental autoriza e reveste de credibilidade o discurso construído por trás da estória dramatizada na tela. A realidade é evocada a partir de índices reconhecíveis pelo cânone realista para a então produção dos efeitos de real desejados. Conclui pelo esmaecimento das linhas demarcatórias da ficção e do documentário, enquanto gêneros organizadores da produção cinematográfica. O mapeamento do processo de hibridação identifica panoramas diferenciados no ocidente e oriente, alternando-se entre o choque do real e os registros do cotidiano. O paradigma causal é substituído pelo modelo de cinema casual onde a interferência da realidade na ficção contemporânea imprime marcas diferenciadoras. São novos códigos de representação que apontam para a legitimação de um olhar outro, motivam o debate ético e reordenam as noções de espectralidade e autorismo.

Ano: 2005.

Orientador: Beatriz Jaguaribe de Mattos.

---

## Sujeitos barrados: a voz do infrator em dez documentários brasileiros

Airton Miguel de Grande

Dissertação de Mestrado.  
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.  
Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Resumo: Este trabalho tem como proposta analisar dez documentários brasileiros realizados entre 1990 e 2003 e verificar como se dá a representação de infratores nessas obras. Para tanto emprega, entre outros, os conceitos de Nichols (1988, 2001) sobre "voz" e "modo de representação" dos documentários e as apreciações de Bernardet (1985, 2003) a respeito da "voz do povo nos filmes". Coteja e diferencia as formas de produção do telejornalismo e do documentário e ressalta por que os documentários conseguem produzir representações mais completas e menos estigmatizantes que as reportagens televisivas.

Ano: 2004.  
Orientador: Marcius Freire.

---

# NO-DO: La imagen política del régimen franquista

Araceli Rodríguez Mateos

Tesis Doctoral.

Universidad Complutense de Madrid.

Resumen: La investigación tenía como objetivo estudiar el relato de la vida política que hizo el noticiario semanal NO-DO entre 1943 y 1959. Interesa especialmente la función informativa-propagandística de ese discurso, que reforzaba al del resto de los medios de comunicación durante los años de consolidación del Nuevo Estado y en un contexto de férrea censura informativa. Se ha empleado una metodología de análisis de contenidos audiovisuales que profundiza para entender cuáles fueron los mecanismos utilizados en esa representación de la vida política y sus protagonistas. Por su parte, la fuente principal de investigación utilizada ha sido el propio noticiario cinematográfico: todas las noticias políticas proyectadas durante el periodo mencionado.

Las conclusiones alcanzadas son claras. En primer lugar, el noticiario elaboró un relato informativo-propagandístico para promover la aceptación social del régimen autoritario en su primera etapa. Para ello utilizó una serie de recursos narrativos constantes. Trasladó a la gran pantalla el discurso oficial sobre su legitimación, primero por razón de su origen y , años más tarde , debido a su ejercicio sus logros. Construyó el arquetipo audiovisual del Caudillo carismático, que ayudaba al afianzamiento de Franco en su poder. Poyectó una imagen positiva de España, ajustada no tanto a la situación real de la misma sino al ideal de su renacimiento que habían prometido los vencedores de la Guerra Civil. Ese punto de vista dominó la visión de la política y las instituciones importantes: el Ejércicito, la Organización Sindical, el Movimiento, la realidad socioeconómica , etc. Además, el noticiario transmitió la memoria dominante - oficial - sobre los acontecimientos recientes, concretamente la Guerra Civil. No pretendió una movilización popular pero

sí la aceptación de los valores consensuados entre las fuerzas conservadoras que apoyaban el Régimen.

Finalmente, la crónica política de NO-DO confirma, según sus rasgos superficiales, algunas de las tesis historiográficas sobre la evolución del franquismo.

Descriptores: Noticiario cinematográfico; NO-DO; franquismo.

Año: 2004.

Director: Julio Montero y María A. Paz.

---

# Vídeo e experimentação social: Um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil

Clarisse Maria Castro de Alvarenga

Dissertação de Mestrado.

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.

Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Resumo: Esta dissertação apresenta uma pesquisa sobre a prática do vídeo comunitário contemporâneo no Brasil, realizada nos anos de 2003 e 2004. Investigamos a metodologia de uso do vídeo e a trajetória de dez grupos - três localizados em São Paulo, três no Rio de Janeiro, três em Belo Horizonte e um em Olinda. Paralelamente à pesquisa de campo, efetuamos uma revisão bibliográfica, tomando como parâmetros: a experiência autoral do cineasta Andrea Tonacci, ainda na década de 1970, e a experiência institucional da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), entidade que agrupou as manifestações do movimento do vídeo popular, entre 1984 a 1995. Do ponto de vista teórico, associamos o estudo de Jean-Claude Bernardet sobre o documentário brasileiro das décadas de 1960 e 1970 com o estudo sobre cinema e antropologia, de Claudine de France. A aproximação entre os elementos citados nos sugeriu a necessidade de problematizar o conceito de vídeo comunitário e propor uma leitura para alguns daqueles vídeos que envolvem comunidades em seu processo de realização.

Ano: 2004.

Orientador: Fernão Pessoa Ramos.

---

# O cinema documentário e seu caráter distintivo: A similaridade entre o objeto imediato e o objeto dinâmico

Eduardo Tulio Baggio

Dissertação de Mestrado.  
Universidade Tuiuti do Paraná.  
Mestrado em Comunicação e Linguagens.

**Resumo:** Este trabalho propõe uma definição para o campo específico do cinema documentário em oposição ao cinema de ficção. Parte de teorias cinematográficas de pesquisadores do documentário, estabelece o papel da mediação como fator preponderante em todo processo de comunicação, inclusive no documentarismo, e distingue o documentário da ficção pela relação diferenciada existente entre seus "objetos imediatos" e seus "objetos dinâmicos". Traça um panorama histórico do cinema documentário e as características principais desses filmes. Observa três filmes documentários que exemplificam a relação de similaridade entre o "objeto imediato" e o "objeto dinâmico" no cinema documentário. Como fontes principais, utiliza as teorias de três pesquisadores: Fernão Ramos (brasileiro), Bill Nichols (norte-americano) e Manuela - Penafria (portuguesa). Como complemento, usa entrevistas conduzidas individualmente com perguntas específicas sobre cinema documentário. É um estudo relevante, à medida que estabelece uma definição para o cinema documentário com base em características indiciais descritas em teorias semióticas.

Palavras-chave: Cinema; cinema documentário; objeto imediato; objeto dinâmico.

Ano: 2004.

Orientador: Denize Correa Araújo.

---

Los documentales de contenido religioso.  
Estudio de las series transmitidas por la RAI en  
torno al cambio de milenio (1998-2000)

Jorge Milán Fitera

Tesis Doctoral.  
Universidad de Navarra.

Resumen: Análisis de tres series documentales emitidas por la RAI entre 1998 y 2000: *En Busca de Dios*; *Cristianos, Raíces y Tradiciones* y *Los Diez Mandamientos*.

Descriptores: serie documental religiosa; RAI; documental en televisión.

Año: 2004.

Director: Juan José García-Noblejas Liniers.

---

# Vertov, Eisenstein e o digital: relações entre teorias da montagem e as tecnologias digitais

Newton Guimarães Cannito

Dissertação de Mestrado.

Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

Mestrado em Ciências da Comunicação.

Resumo: O objetivo deste trabalho é relacionar a obra teórica e os filmes de Dziga Vertov (1896-1954) e de Sergei Eisenstein (1898-1948) às possibilidades estéticas oferecidas pelas novas tecnologias digitais. Para isso refletiremos sobre alguns dos principais conceitos formadores da teoria de cada um dos cineastas e verificaremos como eles se efetivam na prática de seus próprios filmes e também em filmes de outros autores. Nossa intenção foi buscar referenciais estéticos para o uso criativo do conjunto de tecnologias digitais de produção e distribuição audiovisual que compõe o que chamaremos de "nova mídia digital". Discutimos principalmente tecnologias de edição, composição e tratamento da imagem; mas estabelecemos também as relações entre conceitos desenvolvidos por Vertov e Eisenstein com algumas tecnologias digitais de captação e distribuição audiovisual.

Palavras-chave: Cinema - Rússia; Cineastas russos; Linguagem cinematográfica; Estética do cinema; Montagem de filmes; Cinema - Técnicas digitais; Dziga Vertov, 1898-1948; Sergei Eisenstein, 1898-1948.

Ano: 2004.

Orientador: Maria Dora Genis Mourão.

---

# O ritual Andino Santiago: uma interpretação etnocinematográfica

Carlos Francisco Perez Reyna

Tese de Doutorado.  
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.  
Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Resumo: Esta pesquisa é o resultado de um estudo etnocinematográfico no qual procuramos reinterpretar, com e no filme, o rito andino de marcação do gado denominado Santiago, que a comunidade camponesa de Auray (Andes Centrais do Peru) celebra todo dia 25 de Julho de cada ano. O reconhecimento da complexidade dessas crenças e práticas religiosas é muito importante e decisivo por duas preocupações, a saber: para a percepção e o entendimento do pensamento do povo dos Andes Centrais com relação ao aumento, à diminuição e à proteção do gado e, sobretudo, com relação às condições sociais e naturais em que essas práticas se realizam hoje. Fundamentalmente, desde seu viés metodológico, este trabalho procura contribuir com uma reflexão sobre a utilização dos métodos audiovisuais como instrumentos de observação, transcrição e interpretação antropológica dos processos rituais. Destarte, esta pesquisa, animada pela ausência de trabalhos contemporâneos sobre o rito andino Santiago, deixa de lado as formas tradicionais e clássicas de coleta de dados e procura diálogos, pontos de convergência e novos métodos de aproximação com outros territórios, de maneira especial o cinema.

Ano: 2003.  
Orientador: Marcius Freire.

---

## La serie de televisión española *La Transición* como documental de divulgación histórica

Hernandez Corchete Sira

Tesis Doctoral.  
Universidad de Navarra.

Resumen: Esta tesis doctoral tiene como objetivo sacar a la luz los valores sociales y culturales que subyacen en la serie documental histórica *La Transición*, y que propiciaron una gran aceptación popular del programa por lo telespectadores españoles durante su primera emisión en la Segunda Cadena de Televisión Española en el verano de 1995. Para lograrlo, la investigación realiza un análisis narratológico y retórico de dicha serie televisiva, basado en un estudio previo teórico e histórico del género al que pertenece: el documental de divulgación histórica. Tomando como punto de partida esta doble aproximación, el análisis se centra tanto en los principales recursos empleados -imágenes de archivo, una predominante narración en off y las declaraciones de los testigos y protagonistas de los acontecimientos- como en la estructura narrativa y dramática, que no sólo facilita la comprensión de la historia por la audiencia y consigue mantener su interés, sino que también contribuye a realizar una argumentación acerca del mundo histórico representado. Dicho análisis, cuyas vertientes narratológica y retórica son abordadas, respectivamente, mediante las categorías genettianas de tiempo, modo y voz y la noción de autor implícito de Wayne C. Booth, revela algunas de las ideas y valores básicos que postula el programa de Elías Andrés y Victoria Prego: la transición española como un proceso de cambio necesario, ejemplar y el único posible de forma pacífica y legal; la transición española como reconquista de la democracia, restauración de la monarquía y reconciliación de los españoles, y la transición española como recuperación de la pluralidad histórica de España.

Descriptores: Victoria Prego; Transición política española, documental histórico.

Año: 2003.

Director: Lopez Pan Fernando.

---

## O espaço do real: a metalinguagem nos documentários de Eduardo Coutinho

Verônica Ferreira Dias

Dissertação de Mestrado.

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Resumo: O estudo tem como premissa a idéia de que a metalinguagem constitui o espaço do real nos documentários de Eduardo Coutinho. Como objeto de análise foram escolhidos os filmes *Cabra Marcado para Morrer* (1984), *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000) e *Edifício Master* (2002), nos quais são investigados os processos de pré-produção, produção e montagem para se identificar a técnica específica e o traço autoral do diretor. As análises realizadas permitiram que se delineassem procedimentos que caracterizam o método de Coutinho, qual seja, a realização de entrevistas, a legitimação da voz dos personagens (prioritariamente pessoas comuns), a não utilização de locutores “voz de Deus” e a presença em cena do realizador, da equipe e do aparato técnico. Esse método se pauta por uma ética e numa atitude política que proíbem a não explicitação da construção discursiva e da sua natural condição de subjetividade.

Palavras-chave: Eduardo Coutinho; Documentário Brasileiro; Cinema-verdade; Reflexividade.

Ano: 2003.

Orientadora: Lúcia Nagib.

---

# La representación de la realidad en la obra de Joris Ivens en China: *Cómo Yukong Movié Las Montañas*

Lin Chen Yu

Tesis Doctoral.

Universidad de Navarra.

Resumen: Joris Ivens realizó unos ochenta documentales a lo largo de una carrera fílmica de más de cincuenta años. Su trabajo deja su huella en muchos países del mundo. Sobre todo, ha establecido una relación y amistosa con China, hasta el punto de ser considerado el "padre" del cine de ese país. Para Ivens, lo más importante para un documentalista es presentar la realidad al público. Él siempre ve su cámara como un tipo de arma, con el que puede presentar una parte de la historia al espectador. Durante la Revolución Cultural de China, una de las producciones más destacadas ha sido la serie *Cómo Yukong Movié las Montañas*, de Ivens. Para el documentalista, la clave para hacer documentales con mayor objetividad es conseguir la confianza de los sujetos, después de convivir con ellos (el estilo de *cinéma vérité*). En su opinión, lo que podía atraer al público occidental era la vida cotidiana de los chinos; sobre todo, los cambios producidos en la sociedad después de la revolución. El núcleo de esta tesis consiste en estudiar los guiones de la serie y analizar su objetividad. Partiendo del concepto de la objetividad en el periodismo y en el cine documental, se destacan algunos indicadores aplicables a la obra analizada. Algunos se refieren a cuestiones retóricas y el papel de la narración en off en un documental. Otros tratan de la postura neutral del documentalista durante la filmación; y otros requieren que el documentalista no influya en los personajes ni intervenir en los asuntos. A través de ellos se intenta poner a prueba la impresión general de objetividad de la serie Yukong.

Descriptores: Joris Ivens; Cinema Vérité; China.

Año: 2002.

Director: Bienvenido León Anguiano.

---

## Hikoma Udihara - um samurai no ocidente

Caio Julio Cesaro

Dissertação de Mestrado.

Faculdade Cásper Líbero.

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Mercado.

Resumo: Na presente dissertação procurou-se produzir uma leitura histórica com a abordagem da comunicação, enfoque no emissor, pois trata-se do estudo de uma biografia: a vida e a obra de Hikoma Udihara, destacando sua produção fílmica, inseridos em seu tempo e espaço. Udihara chegou ao Brasil com o objetivo de fixar-se na nova terra, ao contrário da maioria dos imigrantes japoneses. Foi pioneiro e propagandista das terras do Norte do Paraná, acreditando que nessa região, seus patrícios teriam a oportunidade de um futuro melhor. Para isso, obteve da companhia inglesa colonizadora da região o contrato de exclusividade na venda das terras roxas do Norte do Paraná para os nipônicos. Captou, em 16mm, imagens desta região por cerca de 30 anos. Imagens que exibiu como entretenimento e como instrumento de persuasão no processo de venda dessas terras. O tema da terra, da imigração, da colonização já foram aprofundados historicamente e discutidos teoricamente em outros trabalhos. Neste, o foco é a vida e a obra de Hikoma Udihara, destacando suas imagens em movimento. Um cineasta amador que registrou imagens que podem ser consideradas a base da memória visual "em movimento" de uma cidade e região. Imagens que asseguram a memória de um povo e de uma região, contribuindo para a formação de uma identidade. E, neste sentido, precisam ser preservadas e sobretudo, protegidas.

Palavras-chave: Hikoma Udihara; Identidade Regional; Produção Fílmica.

Ano: 2001.

Orientador: Antonio Adami.



## **LEITURAS**

- Lecturas | Readings | Comptes Rendus

---

A História da não-ficção  
Uma leitura de *Documentary – A History of the  
Non-fiction Film*, de Erik Barnouw

Paula Mota Santos  
*Universidade Fernando Pessoa*

Originalmente publicado em 1974. Erik Barnouw, *Documentary – a History of the Non-fiction Film*, Second Revised Edition, Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford, Oxford University Press, 1993. ISBN 0195078985.

**E**rik Barnouw nasceu na Holanda em 1908 e faleceu nos Estados Unidos em 2001, país onde levou a cabo todo o seu percurso universitário. Além do seu trabalho em contexto académico (Universidade de Colúmbia, Nova Iorque), Barnouw tinha trabalho na área da escrita publicitária, radiofónica e televisiva; na arte cinematográfica tinha sido realizador, produtor, arquivista, consultor e sindicalista. Foi membro de várias associações relacionadas com estudos comunicacionais, e desde 1983 que a Associação de Historiadores Americanos tem um prémio com o seu nome para filmes ou programas de televisão de cariz documental que versassem sobre a história dos Estados Unidos. Não é pois de estranhar que a obra em questão, saída de punho tão profícuo, seja nada menos que monumental, mesmo sendo uma edição em *paperback* e de formato quase de edição de bolso. Esta recensão recai sobre a segunda edição, revista e aumentada, e desconhecendo a primeira, datada de 1974, só posso presumir que a diferença fundamental seja a da possibilidade de incluir nesta análise historiográfica obras posteriores à primeira metade dos anos 70 até aos inícios dos anos 90, não implicando talvez alterações de monta à estrutura inicial (e unicamente o adicionar do último capítulo desta edição de 1993).

O livro em questão está ordenado tematicamente mais que cronologicamente. Assim, temos os seguintes capítulos onde podemos encontrar algumas linhas marcantes:

1 - *Glimpse of Wonders* (em que são retratados os inícios da tecnologia cinematográfica em ambos os lados do Atlântico, mas dando particular relevância ao papel dos irmãos Lumière na génese do documentário);

2 - *Images at Work* (iniciando-se com o trabalho pioneiro de Flaherty e dos irmãos Kauffman, passando por Ruttman, Vigo, Ivens, entre outros);

3 - *Sound and Fury* (relevância de Grierson e da escola de documentarismo social britânico bem como da obra de Leni Riefenstahl; produção documental de beligerantes de conflitos vários: Guerra Civil de Espanha, Segunda Guerra Mundial, Grande Marcha, etc);

4 - *Clouded Lens* (aborda a produção documental do pós-guerra: Sucksdorff, Rouquier, Haanstra, entre outros, bem como a crescente importância da televisão e do equipamento técnico cada vez mais leve e móvel – o *direct cinema* e o *cinéma vérité* - na produção e exibição documental e a crescente visibilidade do documentário de raiz antropológica);

5 - *Sharp Focus* (o papel do *Free Cinema* e do realizador documental como observador – o que a esta distância, e tendo em conta a contemporaneidade da programação televisiva que temos, parece inadvertido precursor da chamada *reality tv...* -, mas também como catalista (a exemplo, a obra de Jean Rouch) e como explicitamente engajado ideologicamente (por exemplo, Ivens e o *The 17th Parallel*);

6 - *Movement* (retratando uma realidade mais recente em que o activismo político se debruça sobre o envolvimento dos USA em países terceiros como Argentina, Nicarágua, El Salvador, etc e em que o activismo ecológico também desponta com a importância do anti-nuclear; referência também às crescentes produções televisivas de carácter pedagógico (séries históricas e/ou de divulgação científica) e à crescente importância da tecnologia vídeo e dos canais por cabo na produção e distribuição do documentário).

O livro tem ainda uma extensa bibliografia bem como um índice alfabético, duas secções de grande utilidade para quem queira prosseguir em caminhos de conhecimento mais avançados ou ir directamente à informação neste livro contida sobre uma obra, autor ou movimento.

O livro de Barnouw aqui em recensão é um clássico no género a que pertence. Pelo grau de exaustividade da informação aí contida, e

por ser uma obra de cariz histórico, mais que de análise sociológica, dificilmente se desactualizará em relação aos tempos cobertos pelo autor. Se o/a leitor/a procura dados sobre um passado mais recente, ou se está particularmente interessado/a no documentarismo ligado ao mundo natural, não será nesta obra que os encontrará. Mas se o seu interesse não está limitado desse modo cronológico ou temático, irá então encontrar informação que lhe será, sem dúvida, útil para o entendimento do cinema documental. A erudição do autor deste livro é extraordinária, fornecendo ao leitor pormenores particularmente iluminadores das condições de produção das obras referenciadas. E não é só o já bem divulgado pendor ficcionado de uma das obras-base da identidade documentarista no cinema - o *Nanook* de Flaherty - que se poderia sublinhar, mas as ligações com os contextos sócio-políticos da época, mesmo para os filmes que aparentemente não se incluíam na clássica propaganda (ver aqui o papel da Shell como financiadora de documentários), ou o perda de estatuto de Vertov na União Soviética por este achar que o documentário não se consegue encaixar em planos quinquenais – a realidade surpreende-nos sempre e o documentarista mais do que planear o que vai filmar deve é estar atento ao que se passa e oportunamente começar a filmar – daí essa aversão ao planeamento centralizado ser encarada como uma subversão política e não como um ditame artístico/criativo. Barnouw não problematiza muito estas questões, a meu ver, centrais na reflexão sobre o documentário, mas também esse não era o seu objectivo nesta obra, e portanto essa ausência não pode ser apontada como falha da mesma. A obra em questão prima pelo detalhe de informação e embora na enunciação dos capítulos da mesma eu tenha referido algumas linhas de cinematografia específica, devo sublinhar que Barnouw abrange também cinematografias de países e autores menos ‘centrais’, constituindo-se esta obra como bastante ‘democrática’ no quadro histórico que vai reconstituindo. É assim uma obra de referência para o público que tenha algum interesse especializado ou geral sobre documentarismo, sendo útil quer a estudantes quer ao curioso do tema.

E tendo dito que a organização do livro é temática e não tanto cronológica, o certo é que o modo como Barnouw apresenta os dados quase faz uma acompanhar a outra, o que será algo que se pode questionar, pois acaba por fornecer um quadro de quase neo-darwinismo nas for-

mas que o documentarismo assumiu ao longo do tempo. E se os quadros taxonómicos de inspiração darwinista são sempre muito atractivos porque facilmente indutores de uma ordem linear numa realidade complexa, será talvez facilmente aceitável que este não será certamente o único modo de fazer sentido de uma realidade histórica. Não se entenda isto como crítica, mas unicamente como constatação de uma ordenação que constrói uma narrativa, e logo um sentido. Saiba o/a leitor/a unicamente que ela está lá. A História é uma ciência, mas também um sistema representacional. E, para terminar, refiro que esta edição está bastante bem documentada em termos de imagens referentes quer a realizadores quer às suas obras, o que é sempre agradável para o/a leitor/a. Mas seria uma surpresa bem agradável se, neste presente de domínio do digital (ao qual ainda não pertence esta obra), as casas editoras fizessem a publicação de uma obra sobre a história do cinema documental acompanhada de DVD em que, se não algumas das obras emblemáticas, pelo menos excertos das mesmas pudessem substituir a fotografia publicada no texto.

---

## O documentário segundo Bazin Uma leitura de *O que é o Cinema?*, de André Bazin

Manuela Penafria  
*Universidade da Beira Interior*

Originalmente publicado por Les Éditions du Cerf, 1975. André Bazin, *O que é o Cinema?* (trad. port. Ana Moura), Lisboa: Livros Horizonte, Col. Horizonte de Cinema, 1992. ISBN 9722408267.

O pensamento de André Bazin (1918-1958) é, sem dúvida, um dos mais influentes na Teoria do Cinema. Não trataremos aqui de explorar a sua Teoria Realista, apenas faremos uma leitura ao livro *O que é o Cinema?* para destacar o que o autor nos diz sobre o documentário. Como esse livro reúne textos de diferentes datas, no final da nossa leitura apresentamos uma listagem daqueles que nos pareceram mais pertinentes para a nossa abordagem; seguiremos as datas dos mesmos e não a data de publicação do livro, 1992.

Em Bazin, não encontramos um pensamento grandemente sistematizado, mas essa eventual falha é largamente compensada pela sua sensibilidade de espectador e pelas suas qualidades de crítico de cinema. A variedade, riqueza e originalidade dos seus textos não impede uma grande solidez de pensamento.

Numa primeira aproximação às suas posições sobre o documentário, podemos começar por ter em conta a época em que Bazin formulou o seu pensamento, não é difícil verificar que nesses anos (*grosso modo*, de 40 a 60), a grande produção de documentários esbarra na propaganda. É sobejamente conhecido o especial apreço de Bazin pelas técnicas realistas por excelência, aquelas que respeitam a “ambiguidade ontológica da realidade” e que são o plano-sequência (sendo possíveis outras definições, para o autor plano-sequência significa que a duração do plano coincide com a duração do evento) e a profundidade de campo (quando todos os elementos dentro de campo estão igualmente focados quer se encontrem em primeiro plano, em segundo plano e/ou

em plano recuado). Nos filmes de propaganda, estas técnicas não são propriamente os recursos utilizados. Tratam-se de filmes que analisam acontecimentos e, como sabemos, Bazin opõe-se à decomposição de uma acção ou de um acontecimento em vários planos, pois isso implica seguir no sentido contrário ao seu cinema realista.

Bazin é claro no que entende por realidade. O cinema é a arte da realidade espacial. Ou seja, o cinema distingue-se por registar os objectos na sua própria espacialidade (e a relação dos objectos entre si). Bazin - o primeiro crítico a abalar efectivamente o fulgor Formalista - defendeu com veemência um cinema realista cujos fundamentos podemos encontrar, essencialmente, em 3 textos. "Ontologia da imagem fotográfica" é um texto fundador e essencial que expõe a fotografia e o cinema como meios que registam mecanicamente o mundo sem a intervenção directa do Homem e onde Bazin introduz um factor psicológico: a crença do espectador na fidelidade da reprodução fotográfica. Em "O mito do cinema total", o cinema é entendido como o resultado de um desejo e necessidade de uma arte que duplique a realidade. Por fim, no texto "Montagem interdita" encontramos uma rejeição da montagem pois esta favorece a representação imaginária e é contrária à natureza do cinema. Encontramos, também, uma apologia das técnicas da transparência: o plano-sequência e a profundidade de campo que respeitam a unidade espacial e temporal do representado colocando o espectador perante a ambiguidade que caracteriza o real.

Já em "A evolução da linguagem cinematográfica", explica e justifica que o grande momento de viragem no cinema é anterior ao chamado "advento do sonoro" (a partir de 1927). Bazin defende que o momento de uma efectiva evolução ocorreu quando os realizadores começaram a usar o plano-sequência. Como exemplo, refere *Nanook, o Esquimó* (1922) e o inesquecível plano da caça à foca: "o que conta para Flaherty no esquimó a caçar a foca é a relação entre o esquimó e o animal, a amplitude real da expectativa" (p.75). No que diz respeito ao som, Bazin diz-nos que em filmes como este, o som vem apenas completar a representação realista.

Em "O realismo cinematográfico e a escola italiana da libertação", Bazin refere Orson Welles que "restitui à ilusão cinematográfica uma qualidade fundamental do real: a sua continuidade"(p.288), para dar conta das soluções estéticas do neo-realismo italiano, do seu "valor

documental excepcional” e da sua “extraordinária impressão de verdade” resultante de cenários naturais, não-actores, “actualidade do argumento”, improvisação, . . . Não é por causa do uso das técnicas de transparência que Bazin se interessa pelo neo-realismo, a sua adesão a esse cinema vem do mesmo colocar no ecrã mais realidade, pelo menos é essa a leitura que fazemos pois chama *realista* a “todo o sistema de expressão, a todo o processo de narrativa tendente a fazer aparecer mais realidade no ecrã” (p.287).

A sua proposta mais radical é expressa na seguinte afirmação: “parece-me que se poderia pôr em lei estética o seguinte princípio: “‘Quando o essencial de um acontecimento está dependente da presença simultânea de dois ou vários factores da acção, a montagem é interdita.’.” (1957, p.67). Se Bazin é categórico na “lei” que cria é-o menos na sua aplicação. “É sem dúvida mais difícil definir *a priori* os géneros de assunto ou mesmo as circunstâncias a que se aplica esta lei. Só prudentemente me arriscarei a dar algumas indicações”. (p.69) Em primeiro lugar, a lei é naturalmente verdadeira para os documentários que têm como objectivo relatar factos. Por seu lado, nos documentários “exclusivamente didácticos, cuja finalidade não é a representação, mas a explicação do acontecimento”, impõe-se o uso da planificação (que analisa o acontecimento, e onde o campo/contracampo é, em geral, utilizado). Mas, “muito mais interessante” é o filme de ficção “indo da magia, como *Crina Branca*, ao documentário um pouco romanceado como *O Esquimó* [*Nanook, o Esquimó*]; “as ficções só adquirem sentido ou só têm valor pela realidade integrada no imaginário.” (p.70). E, finalmente, Bazin vê a sua lei aplicada no “filme de narrativa pura, equivalente ao romance ou à peça de teatro”, assegurando que o sucesso do burlesco (Buster Keaton e Chaplin) advém dos *gags* mostrarem a unidade espacial, “da relação do homem com os objectos e o mundo exterior.” A “lei” em causa não é somente um ganho ou progresso na linguagem cinematográfica, afecta a relação do espectador com a imagem; implica uma atitude mental mais activa por parte do espectador e, sobretudo, a montagem ao dar lugar à profundidade de campo permite “tudo exprimir sem dividir o mundo, de revelar o sentido oculto dos seres e das coisas sem lhes quebrar a unidade natural.” (1955, p.88).

As técnicas da transparência colocam em primeiro lugar a realidade do acontecimento e evitam a representação imaginária que o uso da

montagem favorece: “basta, para que a narrativa reencontre a realidade que um só dos seus planos convenientemente escolhido reúna os elementos antes dispersos pela montagem.” (1957, p.69). A aplicação da “lei” evita a representação imaginária e favorece a vocação realista do cinema. O maior inimigo do cinema é a montagem. Há que delimitar a actuação do realizador: “Decerto como o encenador de teatro, o realizador de cinema dispõe de uma margem de interpretação onde inflectir o sentido da acção. Mas é apenas uma margem que não deve modificar a lógica formal do acontecimento.” (1955:81). E, num outro momento, escreve: “A montagem só pode ser utilizada em limites precisos, sob pena de intentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica. Por exemplo, não é permitido ao realizador escamotear pelo campo e contracampo a dificuldade de dar a ver dois aspectos simultâneos de uma acção.” (1957, p.64/6). Ou seja, é suposto o realizador agir por dever, as suas escolhas deverão ser feitas seguindo a “lei”.

Exceptuando os rasgados elogios a *Le Mystère Picasso* (1956), de Henri-Georges Clouzot, as referências ao documentário são poucas e, como veremos, não escapam ao olhar atento de um crítico que conhece bem os “truques” do cinema. O elogio a Clouzot passa por este não ter realizado “um ‘documentário’ no sentido restrito e pedagógico da palavra, mas um ‘verdadeiro filme’ (. . .). O cinema não é aqui simples fotografia móvel de uma realidade prévia e exterior.” (1956a, p.211). Esta é a afirmação mais esclarecedora que encontramos da sua ideia de documentário. E no que diz respeito aos filmes sobre arte, Bazin afirma que Clouzot opera uma segunda revolução - a primeira diz respeito à abolição do enquadramento dos quadros, ou seja, filmar um quadro penetrando no mesmo - em que a duração da criação é “parte integrante da própria obra (. . .) O que Clouzot afinal nos revela é a ‘pintura’, isto é, um quadro que existe no tempo, com a sua duração, a sua vida” (p.208). Ou seja, Clouzot não *documentou* a criação de uma obra *documentou* “a pintura”.

Enquanto “fotografia móvel de uma realidade prévia e exterior”, os documentários que lhe despertam a atenção são os “filmes de viagem” (o que não é de estranhar, pois tratam-se de filmes que registam mecanicamente o mundo lá fora). Os *exploradores* que levam na mala uma câmara de filmar (o mais das vezes sem a intenção de fazer um filme), asseguram a prova do sucesso da expedição e maravilham a audiência

e os patrocinadores preenchendo a tela com homens, mulheres e animais de países distantes, estranhos, exóticos, selvagens. Em grande parte, são filmes que encontram maiores audiências, pois reafirmam a distância e a superioridade do *Nós* em relação a *Eles*.

Designações como “filme de grande reportagem”; “filmes de viagem” ou “filme de viagens”; “viagens de exploração”; “filmes brancos” (onde predominam paisagens polares); “produção tropical e equatorial”; “filme de exploração polar”; “filme exótico”; “filmes de viagem contemporâneos”; “reportagem cinematográfica”; “filmes submarinos”, . . . são utilizadas por Bazin para se referir aos diferentes documentários que tiveram grande sucesso depois da I Guerra (nos anos 20) decaíram nos anos 30 e 40, voltando a surgir depois da II Guerra (a partir de finais da década de 40). Entre esses filmes, *Nanook, o Esquimó* é a incontornável obra-prima. Referências a *Nanook, o Esquimó* e a Flaherty, podemos encontrá-las em diferentes textos de Bazin. Naqueles que agora nos interessam: “O cinema e as viagens de exploração” (1954) e “O mundo do silêncio” (1956), não chega a explicitar as razões da sua qualidade de obra-prima. A respeito dos filmes que nos mostram o espectacular, o exótico e o extraordinário Bazin refere em “O cinema e as viagens de exploração”, a “decadência do filme exótico”, a partir dos anos 30, porque o que começou por ser a exibição de uma cultura distante foi absorvido pela “busca imprudente do espectacular e do sensacional”: “Já não basta caçar os leões, se eles não comem os carregadores negros”, diz-nos Bazin (1954, p.33).

Nos filmes com “trucagem” onde é possível colocar em causa a veracidade do representado, Bazin verifica que a intenção é a mesma daqueles que exibem sem qualquer pudor acontecimentos brutais. Depois da II Guerra, os “filmes de viagem” enveredam por um “estilo e orientação” onde impera a “intenção objectivamente documental”, seguindo “o carácter de exploração moderna que pretende ser científica e etnográfica”. Estes novos filmes imbuídos de um espírito moderno não eliminam totalmente o espectáculo sensacional, enquadram-no num esforço de melhor compreender e descrever os povos em causa, com benefícios “psicológicos” para ambas as partes onde o explorador passa a etnógrafo e os povos deixam de ser vistos apenas como selvagens.

A crítica de Bazin dirige-se ao “documentário reconstituído” que, depois da II Guerra, não encontra condições de sobrevivência e para os li-

mites éticos da imagem que discute tendo, essencialmente, em conta os filmes que exploram o mundo. O “documentário reconstituído”, aquele que através de maquetes de estúdio pretende “imitar o inimitável, reconstituir aquilo que por essência só acontece uma vez: o risco, a aventura, a morte” (1954, p.35), torna-se obsoleto por duas razões principais: a primeira diz respeito à “competência científica do homem de rua” quanto a expedições. O “homem de rua” tem acesso a outras fontes de informação, como o livro da expedição, conferências, reportagens na imprensa, rádio, televisão,.. não se deixando entusiasmar com um filme como, por exemplo, *A Tragédia do Capitão Scott*. Este filme, rodado em 1947-48, relata a trágica expedição do Capitão ao Pólo Sul, entre 1911-12, durante a qual morreram todos os participantes, muito embora tenham cumprido o objectivo de aí colocar uma bandeira norueguesa. Comparado com outros, este filme não passa de um mero empenho do seu realizador, Charles Frend, em enaltecer, com vaidade patriótica, a bravura do Capitão. Frend não soube aproveitar aquelas que eram as primeiras “películas fotográficas” e fotografias feitas por H.G. Ponting, que participou em parte da expedição com o intuito de a registar. A segunda razão que prova a morte do “documentário reconstituído” resulta da influência do “cinema de reportagem objectiva”, típicas da guerra, que despojadas de “seduções românticas e espectaculares” apenas colocam “factos contra factos”. A influência dessas “reportagens” leva Bazin a afirmar: “julgo nunca ter visto obra mais aborrecida e absurda do que *A Tragédia do Capitão Scott*.” (1954, p.35). Em outro momento - no texto “O mundo do silêncio” – Bazin admite a re-construção se e apenas se o realizador não tiver por intenção enganar o espectador e sempre que “a natureza do acontecimento não contradiga a sua reconstituição” (1956, p.46).

Sobre *Mundo do Silêncio*, de Jacques Cousteau e Louis Malle escreve: “há seguramente um aspecto irrisório ao *Mundo do Silêncio*, porque enfim a beleza do filme é primeiro que tudo a beleza da natureza e ninguém quer criticar Deus” (p.43). Este filme serve-lhe para distinguir entre “truque” e “trapaça”, entre os realizadores que, por motivo de força maior, recorrem à re-construção e os que pretendem enganar o espectador. O “truque” é aceite, desde que não atinja a “trapaça”: “é perfeitamente permitido reconstituir a descoberta de um detroço à deriva, pois o facto produziu-se e voltará a produzir-se e só um mínimo

de encenação permite fazer compreender e sugerir a emoção do explorador.” (p.46). A presença da câmara é, também, a presença de um homem que filma, o que desperta em Bazin alguma ironia e desagrado pelos filmes que tomam o espectador por ingénuo e pretendem fazê-lo esquecer a presença da “equipa de cineastas”.

A propósito de *Continente Perduto* escreve Bazin: “Mostrar em primeiro plano um ‘selvagem’ cortador de cabeças observando a chegada de brancos, implica forçosamente que o indivíduo não é um selvagem visto que não cortou a cabeça do operador.” (p.46). Mas, para além da possibilidade ou impossibilidade de filmar, que o espectador atento se apercebe com facilidade, a preferência pelo não “reconstituído” leva-nos a uma outra questão, a dos limites éticos da imagem: perante a brutalidade extrema, o cinema pode e/ou deve mostrar tudo fazendo jus à sua origem fotográfica?

Para Bazin (1957a), se o espectador, na imagem, admite o consumir do acto sexual isto é correlativo de, por exemplo, num filme policial, “se mate realmente a vítima ou que, pelo menos, seja mais ou menos, gravemente ferida” (1957a, p.268). A morte real e o sexo explícito são limites a não ultrapassar, sob pena de promoverem o que chama de “pornografia ontológica” (p.268). Perante a brutalidade de uma imagem, o que imediatamente entra em jogo é (como não podia deixar de ser), o lugar que essas imagens reservam ao espectador – um lugar, no mínimo, de *voyeurista*.

Fernão Pessoa Ramos, em “Bazin espectador e a intensidade na circunstância da tomada” (in *Revista Imagens*, n. 8, Maio/Agosto, 1998, pp.98-105.) refere que a propósito de imagens submarinas, onde a câmara encontra um avião submerso com o piloto ainda no seu posto, Bazin condena ferozmente esta obscenidade gratuita, resultante da tensão entre o carácter único e irrepetível de uma acção e a sua reproduzibilidade técnica. A sua ontologia fotográfica é refreada pelos limites éticos, absolutamente imperativos no que às imagens diz respeito.

Ainda segundo Ramos, Bazin condena violentamente não “a crueldade ou o horror objectivo do documento (...) mas a ausência de uma justificação moral ou estética que nos transforma em simples necrófagos”. A posição de Bazin pode ser resumida com uma frase categórica em “À margem do ‘erotismo no cinema’” (uma frase muito ao seu estilo de crítico de cinema): “o cinema pode dizer tudo, mas não mostrar tudo.”

(1957a, p.269). Se o Realismo é uma problemática a abordar quando está em causa uma discussão sobre o filme documentário, do que até agora vimos, a Ética é uma disciplina que não pode estar ausente dessa discussão primeira. Realismo e Ética serão então, duas problemáticas interrelacionáveis.

Bazin terá formulado uma proposta não apenas realista, mas ético-realista para o cinema. Indo mais longe, na sua Teoria Realista não está tanto em causa o que o cinema é, mas o que o cinema deve ser. Assim, poderemos avançar que o realismo proposto por Bazin é sustentado por uma Ética de cariz deontológico onde as acções são avaliadas tendo em conta as normas que estabelecem as obrigações a seguir; o mesmo é dizer, trata-se de uma ética deontológica pois está em causa um agir 'por dever', por assim o ditarem as normas estabelecidas *a priori*. Trata-se, em suma, da aplicação da "lei" de Bazin, conforme já enunciada e que aqui recordamos: " 'Quando o essencial de um acontecimento está dependente da presença simultânea de dois ou vários factores da acção, a montagem é interdita'. " (1957, p.67). Esta "lei" evita o maior inimigo do cinema, a montagem; evita aquilo que o próprio Bazin entenderia como um *summum malum*, ou seja, a representação imaginária. Essa "lei" favorece a vocação realista do cinema.

Em conclusão e tendo em conta que o nosso maior interesse era verificar qual o posicionamento de Bazin perante o documentário, avançamos com a consideração que o projecto de realismo contido no filme documentário pode ser formulado do seguinte modo: a principal questão que se coloca ao documentário não é a da realidade, fidelidade ou autenticidade da representação, mas a ética da representação.

Tal como refere Jean-Louis Schefer em *Cinématographies, Objects Périphériques et Mouvements Annexes* (Ed.POL,1998), o realismo não faz aparecer as coisas, mas uma relação com as coisas já que coloca em cena um fundo moral próprio à nossa cultura.

BAZIN, André (1945), "Ontologia da imagem fotográfica" in André Bazin (1975), *O que é o Cinema?* (trad. port. Ana Moura), Lisboa, Livros Horizonte, Col. Horizonte de Cinema, 1992, pp. 13-21.

\_\_\_\_\_(1946), "O mito do cinema total", *ibid.*, pp.23-29.

\_\_\_\_\_(1948), "O realismo cinematográfico e a escola italiana da libertação", *ibid.*, pp.273-302.

\_\_\_\_\_(1954), "O cinema e as viagens de exploração", *ibid.*, pp. 31-41. (Nota: este texto é uma síntese de 2 artigos, optámos por usar a data do último.)

\_\_\_\_\_(1955), "A evolução da linguagem cinematográfica", *ibid.*, pp. 71-89. (Nota: este texto é uma síntese de 3 artigos, optámos por usar a data do último.)

\_\_\_\_\_(1956), "O mundo do silêncio", *ibid.*, pp.43-48.

\_\_\_\_\_(1956a), "Um filme bergsoniano: 'Le mystère picasso' " *ibid.*, pp.205-215.

\_\_\_\_\_(1957), "Montagem interdita", *ibid.*, pp.57-70. (Nota: este texto tem a seguinte indicação: "in *Cahiers du Cinéma*, 1953 e 1957"; optámos por usar a última data.)

\_\_\_\_\_(1957a), "À margem do 'erotismo no cinema'", *ibid.*, pp. 263-271.

---

## Uma teoria por um cinema da realidade, Uma leitura de *Theory of Film, the Redemption of Physical Reality*, de Siegfried Kracauer

José Filipe Costa

*IADE-Instituto Superior de Artes Visuais, Design e Marketing. Doutorando no Royal College of Art*

Originalmente publicado em 1960. A edição aqui lida tem uma introdução de Miriam Bratu Hansen. Siegfried Kracauer, *Theory of Film, the Redemption of Physical Reality*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997. ISBN 0691037043.

**C**onta-se que estando Rossellini a filmar num *décor* campestre, um dos seus assistentes retirou da terra uma pedra branca que lhe parecia destoar de um conjunto das pedras negras, que compunham o quadro a filmar. Rossellini censurou-lhe o gesto: que direito tinha ele de mudar algo que a natureza tinha construído durante centenas de anos?

Este episódio de tom anedótico pode ajudar a compreender o que está em causa nas teorias cinematográficas de Siegfried Kracauer, defendidas no livro *Theory of Film, the Redemption of Physical Reality*: o cinema possui a especificidade de retratar como nenhum outro média a realidade física. Todos os seus recursos, (como, por exemplo a montagem), devem ser usados de modo a fazer fluir no écran a materialidade das coisas, na sua indecibilidade, contingência e complexidade.

O cinema parte sempre do concreto para o abstracto, enquanto o teatro faz o percurso inverso. Segundo Kracauer, o teatro e particularmente a tragédia está enredado numa ideia que se deve cumprir no palco. O que no teatro está pré-programado no cinema surge como incidente. Porque o cinema está talhado pela sua natureza, a captar esse movimento acidental e vacilante das coisas. Nada mais sedutor para uma certa corrente do documentarismo do que estas pressuposições. Precisamente aquela que se interessa pela captação da indeterminabilidade dos corpos, a sua respiração, sem as submeter a um trabalho de

montagem que apague esse primeiro sopro. E neste sentido, o cinema é um média extremamente moderno. Revela a realidade porque tal como esta também a sua natureza é fragmentada. O enquadramento isola as coisas, fazendo-as ver a sua corporalidade, a sua textura, o seu tempo próprio.

## A Fotografibilidade

Evidência das evidências: a película inscreve em si o mundo visível em resultado de um determinado processo fotoquímico e é, nesse sentido, uma extensão da natureza da fotografia, acrescida de movimento. Ora, essa qualidade fotográfica do cinema, essa sua fotografibilidade, atribui ao cinema um carácter indexical, uma ligação material ao mundo representado. Esta é a premissa e o eixo da teorização de Kracauer em *Theory of Film*. A centralidade dessa fotografibilidade, ou mais especificamente, desse cinematismo tornar-se-ia redundante, não fosse o modo como é contextualizada e o gesto de urgência histórica de onde parte. Por um lado, Kracauer faz-nos olhar para as potencialidades desse cinematismo, que de tão evidente cega: é através da máquina cinematográfica que surge, pela primeira vez, a possibilidade histórica de *tocar* o mundo na sua materialidade, simultaneidade e contingência, o que configura uma nova relação sujeito/objecto. Por outro lado, esse cinematismo insere-se numa crise da experiência, dando-se como paradoxo: é, ao mesmo tempo, sinal da sua crise e hipótese da sua reformulação. Daí, o tom optimista e salvífico do subtítulo do livro de Kracauer: *The Redemption of Physical Reality*.

O autor apresenta o seu raciocínio seguindo o processo inerente ao funcionamento do média cinema: vai do concreto para o abstracto. Começa por isolar e classificar as funções e elementos do cinema e, quando já está fundamentada a sua capacidade de revelar o mundo físico, relaciona-o com o presente histórico, demonstrando a sua preparação para responder a uma série de interpelações feitas pelos tempos actuais.

É agora útil dar um breve panorama sobre a estrutura da obra. Na introdução, Kracauer demonstra a natureza da abordagem fotográfica para dela deduzir as características gerais do cinema *cinemático*, ou seja, aquele que funda realmente a realidade física, adequando-se aos

impulsos mais intrínsecos do média. O capítulo "Áreas e elementos" debruça-se sobre as qualidades cinemáticas dos materiais do filme: o actor, o som, a música e o espectador. De seguida, o autor dedica-se ao modo como tudo isso pode funcionar, originando conjuntos mais ou menos cinemáticos, por vezes identificáveis com géneros, como documentários ou filmes experimentais. Segue-se, finalmente, o epílogo, onde é traçado o fundo político, social, ético e estético, de onde as pressuposições de Kracauer emergem. Partiremos deste último capítulo num percurso contrário à lógica expositiva do livro, para melhor a dilucidarmos.

### **A Sociedade da abstratização**

Representará o cinema o perigo de alienação de uma vida interior, de valores e crenças, tal como pretendia Paul Valéry? Ora, a questão só fará sentido no contexto de uma vida interior unitária, estável, partilhável, que já está fora do horizonte do mundo. Com o advento da moderna sociedade de massas efectiva-se um ciclo de secularização da vida pública. Assiste-se ao declínio da religião, à desintegração das ideologias, a par de uma crescente importância da ciência, que conduzem a uma relação gélida do humano com o mundo, e, nesse sentido, ao seu afastamento da corporalidade das coisas.

A ciência que poderia reatar uma relação material com a realidade, não só não contribuiu para a mudança das circunstâncias, como ainda as agravou, ao mergulhar-nos num pensamento abstractizante e árido, exterior à corporalidade das coisas. Sinal disso, é a emergência de um discurso filosófico sobre a vida, (Bergson, Nietzsche), contraponto a essa subtracção da vida levada a cabo pela ciência, que a reduz a objecto de medida científica, e a uma colecção de dados para dedução. Neste movimento de abstractização, a tecnologia adquire um lugar preponderante. A técnica apreende os objectos como meios susceptíveis de desempenhar funções, configurando-se também como uma apropriação abstracta do mundo. Esta é então a nossa situação que Kracauer nomeia de abstractividade: o pensamento abstracto científico e tecnológico permeou a nossa percepção, a linguagem e os comportamentos – "people are technological-minded" (Kracauer, 1997, p. 291).

A vida interior tradicional, a vida mental tornou-se abstracta, incolor. Freud psicologizou-a, ao referi-la a invariáveis, a modelos de regularida-

des que tudo explicam. Kracauer exemplifica como a religião, reduzida à expressão de medos recalcados, não é questionada nas suas formas e graus de verdade. Anda a par disto uma crescente relativização dos absolutos, dos sistemas de valores, que ficam cada vez mais longe de uma leitura aprofundada dos seus diferentes núcleos. A abstractividade e relatividade adormeceram os nossos sentidos, de tal modo que passamos a tocar a realidade apenas “com a ponta dos dedos”. “This then is modern man’s situation: He lacks the guidance of binding norms. He touches reality only with fingertips. Now these two determinants of contemporary life do not simply exist side by side. Rather, our abstractness deeply affects our relations to the body of ideology. To be precise, it impedes practically all direct efforts to revamp religion and establish a consensus of beliefs.” (p. 294). No interior deste sistema, não é possível recuar. A abstracção da ciência impedirá o revivalismo da religião e o regresso das ideologias, que, a acontecerem apenas assumirão a forma de um pensamento pré-científico. Também a arte não consubstanciará uma forma de saída. Contrariamente ao que se supõe, a arte abstracta não é anti-realista, mas realista, por representar a nova situação do mundo, por reflectir os novos estados mentais. (Kracauer, 1997,p. 294).

### **A fotografia e o cinema como hipóteses de superação da abstratividade**

Estamos diante de um desafio de superação a que apenas a fotografia e o cinema darão resposta cabal. Ao representarem o mundo no concreto, estão investidos pela tecnologia da possibilidade de o penetrarem, dando-o na sua organicidade. Se é um facto que ambos procedem de modo semelhante ao método científico, fragmentando e isolando a informação que apreendemos pelos nossos sentidos, também é um facto que não passam para o nível da abstractização, mas são solidários com o mundo. Podemos assim experimentar a realidade na sua corporalidade e concretude, da forma que Kracauer descreve: “In experiencing an object, we not only broaden our knowledge of its diverse qualities but in a manner of speaking incorporate it into us so that we grasp its being and its dynamics from within - a sort of blood transfusion, as it were.” (Kracauer, 1997,p. 297).

## **Cinema como possibilidade histórica de revelação da materialidade das coisas**

Mais ainda, o cinema mostra um mundo nunca visto, outrora coberto pelos esquemas perceptivos das ideologias. O cinema dá a fragmentação do mundo e a sua complexidade, antes submetida a uma grande ideia, antes sintetizada no corpo discursivo exterior da ideologia. Não foram a ciência e a tecnologia que deram os objectos na sua inteireza, que nos libertaram dos valores e crenças tradicionais e nos aproximaram do mundo, pois abstractizaram as suas qualidades. "Film renders visible what we did not, or perhaps even could not, see before its advent. It effectively assists us in discovering the material world with its psychophysical correspondences. We literally redeem this world from dormant state, its state of virtual nonexistence, by endeavoring to experience it through the camera." (Kracauer, 1997, p.300).

## **Cinema como experiência histórica única**

Esta é uma das questões centrais de *Theory of Film*, que interessa, sobretudo, pelo modo como é colocada no interior de um processo de interrogação em que o cinema é enquadrado na história. Depois de decompor as funções e elementos do cinema, para melhor iluminar o seu conceito de cinemático, Kracauer abre o espaço para aquilo que é o fundamento ontológico da sua teoria: a de que a experiência da materialidade só é possível, depois da falência das ideologias, através do cinema e não da ciência. E a experiência cinematográfica opera porque fragmenta, captando a realidade física na sua contingência, fluidez, indeterminabilidade e infinidade. O cinema não vai contra o nosso funcionamento mental que opera por fragmentação. Mas apreende o pormenor, o momento fragmentado aberto a um conjunto de sentidos, de interpretações indeterminadas e não o todo, como a ideologia e, à sua maneira, a ciência. Por outras palavras, aquilo que na experiência a ideologia totalizava e sintetizava, o cinema possui a potencialidade de fragmentar.

## **O cinema para além do tempo lido historicamente: o tempo material das coisas**

Ora, estes fragmentos, momentos e interacções microscópicas atravessam o tempo, para lá das ideologias, revoluções e guerras. “Films tend to explore this everyday life, whose composition varies according to place, people, and time. So they help us not only to appreciate our given material environment but to extend it in all directions. They virtually make the world our home.” (Kracauer 1997,p.304). Kracauer desenha assim uma relação optimista do cinema com o mundo. O cinema tem uma propensão materialística, actuando de baixo para cima - num movimento inverso ao da ideologia e da arte - o que nos reconcilia com o mundo.

Não admira a relutância de Kracauer em colocar o cinema na fileira das artes tradicionais, já que estas submetem as matérias vivas, as realidades físicas a uma ideia de totalidade, a pré-formas, alimentando-se ainda de um sistema tradicional de valores. O filme “artístico”, não cinematográfico, estará sempre preocupado em contar uma história, com prejuízo da visibilidade do mundo que se cumpre nessa história. O cinema não é um média tradicionalmente artístico, porque o que a arte une o cinema fractura. Esta ideia fundamenta-se na própria natureza do média e, agora sim, poderemos recuar ao primeiro capítulo - “Fotografia” - no qual Kracauer decompõe as suas características. Eixo fundamental deste texto é o de que a fotografia e o cinema alienam as coisas dos sentidos já nelas investidas.

### **Fotografia como alienação do sentido das coisas**

Kracauer usa, a esse propósito, um excerto do livro *The Guermentes Way*, de Proust, em que o protagonista, fotógrafo, entrando na sala vê a sua própria mãe como se fosse pela primeira vez, sem a carga emocional com que sempre o fez. O que viu não foi o rosto amado, mas o rosto texturado pela materialidade do tempo, como se de uma desconhecida se tratasse. O episódio ilustra como a qualidade fotográfica nos dá os objectos conhecidos sob novos ângulos. Quebra as relações de familiaridade, dissolve as fronteiras das perspectivas, ao variar as escalas de apresentação das coisas. Em poucas linhas, a fotografia fractura a

realidade e nesse passo, revela-a. Estamos diante de um paradoxo: a fotografia representa o mundo, ao mesmo tempo que quebra as relações de familiaridade e identidade com o eu e o mundo.

As propriedades do média que favorecem o peso da realidade exterior não desactivam o papel selectivo do fotógrafo. É ele que estrutura o fluxo de impressões dispersas, através de categorias perceptuais do seu sistema nervoso. O fotógrafo metamorfoseia a natureza, assim que transfere os objectos tridimensionais para um plano. O processo fotográfico joga-se entre uma dimensão formativa e realista, com claro domínio desta última. Há uma necessidade de interacção entre as duas pulsões, até porque a natureza só se oferece se o fotógrafo a absorver com todos os seus sentidos despertos e todo o seu ser participando no processo. É, neste sentido, que o autor fala de uma empatia com os objectos, que envolvem respeito e atenção, mais do que uma espontaneidade desarmada - como se o fotógrafo se tratasse de um leitor do livro da natureza. O fotógrafo explora a natureza, mas respeitando-a, para melhor nela emergir. Ou, dito doutro modo, o sujeito dissolve-se no objecto para melhor o dar. O mundo moderno tomou assim uma dimensão fotográfica. A fotografabilidade tornou-se imanente à experiência. No mundo de permanente circulação de imagens, a fotografabilidade é condição omnipresente da constituição da experiência, estendeu-se a todos os seus domínios.

A fotografia tem, assim, determinadas afinidades com a realidade natural - a matéria-prima da vida - com o não composto, com o fortuíto, que nos atira constantemente para o fora de campo. Daí, a afinidade com a infinidade, a indeterminabilidade e o indefinido.

### **Fotografia como fractura e deslocamento da percepção**

A fotografia e, por arrastamento, o cinema estilhaçam os limites da percepção, ampliando as fronteiras da realidade convencional (a propósito, Kracauer emprega o feliz termo de geografia criativa para a ilusão espacial criada pelas experiências de Kuleshov, sem correspondência na realidade física). O que Kracauer equaciona aqui é o próprio núcleo da experiência cinematográfica, colocando o acento tónico sobre a materialidade do média cinema e do corpo do espectador,. Uma materialidade fragmentária, fortuita, indeterminada de sentido, capacitando-a

para apreender a materialidade da realidade física. Ambas as materialidades são de idêntica natureza, o que leva Kracauer a anunciar o cinema como possibilidade de fazer do mundo a nossa casa. Por outras palavras, é na fragmentação que o cinema nos reconcilia com o mundo, libertador de energias e de impulsos, que possibilita a troca de experiências e mundos diferentes. O cinema torna conhecida essa dimensão da realidade: a de uma falha interior a toda a experiência. E é no intervalo dessa falha que se revela a diferença irreduzível, a singular opacidade das coisas, a possibilidade do sem sentido (*meaningless*), sem a imposição de uma só imagem que sintetize todos os níveis da realidade.

### **Funções revelatórias do cinema**

Entremos no capítulo "Características Gerais". As propriedades do cinema são semelhantes às da fotografia. Há, no entanto, que reequacioná-las, tendo em conta o elemento acrescido do movimento. As propriedades do média cinema talham-no para captar a realidade física transitória, a actualidade, e não uma peça teatro ou um espectáculo de dança. Filmar estas manifestações de palco é meramente colocá-las num arquivo e não fazer justiça às características do média. Uma das suas propriedades fundamentais é a montagem, que deve contribuir para a qualidade cinematográfica do cinema.

Um dos objectivos da teoria de Kracauer é estabelecer o modo como os métodos/técnicas de montagem abrem essas qualidades cinematográficas. Explica então como as tendências realista, esta derivando de Lumière, e a formativa, que se filiará em Méliès, são mais ou menos produtivas no modo como exploram o cinematismo do média. Lumière filmava a vida nos seus momentos mais inconscientes, evanescentes, oferecendo-os em proveito do olhar peculiar da câmara. Por seu lado, Méliès não movimentava a câmara para reproduzir a relação do espectador com o palco. A tendência realista apreendia o movimento em si, enquanto a formativa ficava-se por apenas uma das suas fases. As Escolas Soviética e Americana criam um movimento subjectivo, ao inventarem operações que reconstituem um movimento ilusório. O espectador é chamado a trabalhar nos intervalos do que não é mostrado.

Depreende-se da leitura de Kracauer que mais do que duas tendências, a linha realista e formativa são dois operadores, funcionando à imagem da dialéctica hegeliana. No entanto, a primeira deverá sempre prevalecer sobre a segunda, para que assim explorar todas as potencialidades do média: existe uma abordagem cinematográfica das coisas e, por arrastamento, técnicas e temas intrinsecamente cinematográficos. Nesse sentido, no subcapítulo “A Fundação da Realidade Física”, Kracauer começa por mostrar como existem determinados temas que exercem uma atracção sobre o média. Além do movimento, mínimo denominador comum, e do movimento nascente que demonstra a relação intrínseca do movimento com o mundo, surpreendido na sua circularidade material, é referida a perseguição como expressão cabal das potencialidades cinematográficas. Outros temas cinematográficos, por excelência, são a dança e os objectos inanimados, no sentido em que canalizam a propensão cinematográfica pela exploração e pela revelação, a desocultação das coisas.

O cinema está investido de funções revelatórias. Desvenda o invisível - os fenómenos que ultrapassam a consciência e certas dimensões da realidade. Dentro do invisível, temos o primeiro grupo que engloba o pequeno e o grande. Através da variação de escalas, podemos ver o *pequeno*, um novo ângulo sobre o mundo, novas texturas e formas de matéria, que adquirem uma magnificência e uma autonomia em relação a um eventual corpo a que esteja ligado. Kracauer vê no “close-up” (as mãos de Mae Marsh em *Intolerance*, de Griffith) um fragmento em si, momento único de indeterminação, um modo de entrar nas ramificações físicas das emoções. Neste aspecto específico, podem estabelecer-se correlações entre os procedimentos cinematográfico e científico, na medida em que segmentam a realidade física para melhor a compreenderem.

Kracauer evoca o fascínio que grandes paisagens tem sobre alguns turistas quando o pequeno pode ser “panorâmico”, em si mesmo uma paisagem que encerra o sabor da descoberta e do deleite. Por seu lado, o *grande* só entrou no nosso campo visão com o cinema, o que obrigou a um ajustamento da nossa percepção e dos nossos impulsos nervosos. As massas tal como surgem nos filmes de Eisenstein devem ser interpretadas no contexto da emergência histórica do cinema. As massas são em si um espectáculo a que o cinema é sensível. O cinema soli-

cita a existência das massas, torna-as representáveis e alimenta-se da sua representatividade. A representação cinematográfica tanto do pequeno como do grande estilhaçam os limites da percepção, alargando as fronteiras da realidade convencional. O que requer um ajustamento da nossa percepção e do nosso corpo, abrindo-os para novas dimensões do real.

O segundo grupo de coisas reveladas pelo cinema participa do transitório, do efémero - o écran assume-se como lugar de passagem semelhante à estrada. O movimento lento e acelerada tornam perceptível o imperceptível: o que não é visto a olho nu toma uma proporção, uma espessura e plasticidade que desvendam as coisas e movimentos mais subterrâneos. Hábitos e objectos estão de tal modo integrados na rotina que deixam de oferecer distância a uma percepção interpeladora da corporalidade das coisas. O cinema possui um efeito traumático sobre o olhar convencional, que opera sob o peso de esquemas de leitura culturais pré-concebidos. O familiar condicionador das nossas reacções espontâneas e impulsos involuntários transforma-se sob um novo ângulo. As imagens, mostrando os gestos, os comportamentos e o modo de trajar de um tempo passado, agora desligadas do seu significado primeiro, provocam diferentes sensações no espectador. Os padrões invisíveis que nos continuam a orientar, surgem a uma outra luz, reveladora da nossa intimidade ou, então criam uma profunda nostalgia pela passagem do tempo.

O média tem uma predisposição para mostrar fenómenos sobre os quais, enquanto personagens activos, não conseguimos ter uma posição imparcial, nas quais estamos emocionalmente imersos. As catástrofes e horrores, além de nutrirem a propensão física do cinema, são "congelados" pelo olhar imperturbável da câmara. O cinema é, neste sentido, um observador consciente e sem inibições perante os horrores humanos ou a crueza de manifestações naturais, como inundações, incêndios, dores ou cenas sadomasoquistas que perturbam a sensibilidade. O cinema impede-nos de fechar os olhos à cega, casual e inabalável derivação das coisas. Por outro lado, o média expõe as manifestações externas de estados mentais extremos, reactivos. A câmara pode reproduzir a experiência do sujeito numa larga escala de emoções, da exultação (como a cena da dança dos cossacos em Outubro de Eisenstein) ao medo. Neste ponto, poder-se-á falar, em consonância

com Kracauer de uma propensão genética do cinema para determinados modos de perceber e construir a realidade, sempre a partir da sua fisicalidade. Essa virtualidade resulta numa impávida representação do mundo, em maré contrária à dos padrões arregimentados pela moral e pelo hábito.

### **Afinidades do cinema**

A especificidade do cinema gravita em torno do não encenado, da matéria-prima. A teatralidade só pode ser cinemática se mostrar precisamente a oposição entre o mundo não encenado e o mundo encenado, pois sublinha mais as potencialidades do primeiro. É solidário do fortuito, do efêmero, da contingência. As comédias de Chaplin e de Buster Keaton demonstram a inscrição da surpresa na rotina, com inesperadas soluções fílmicas. O cinema parece animado pelo estabelecimento de um *continuum* da existência física, recriando uma solidariedade universal entre os seres e as coisas, mostrando o mundo na sua simultaneidade. Assim deveremos entender um *travelling* mais como uma visão sobre o mundo, um modo de o abordar e, no limite, uma postura ética, do que um recurso meramente técnico. O fortuito cinemático evidencia a capacidade de dar as inter-relações, cadeias de causas e efeitos das coisas. Somos deste modo enredados na infinidade de formas que as coisas podem assumir, na sua teia dos possíveis.

### **A materialidade requer não uma linguística, mas uma filmologia das sensações**

Ponto central desta reflexão é o de que o verdadeiro material do cinema não reside nos significados articulados na narrativa do filme, mas nas manifestações internas e externas da existência física. A especificidade cinemática está naquilo de que a linguística não dá conta.

O cinematismo dá-se também no indeterminado, ao revelar sempre nas coisas um suplemento de sem sentido. É citado, em relação a isso, o crítico Lucien Séve: “o plano delimita sem definir”. Os objectos possuem um número ilimitado de correspondências psicofisiológicas com os estados mentais, fundados nos traços que a mente deixa nos fenómenos materiais. Os rostos tem as marcas de experiências passadas,

assim como as casas que guardam vestígios de quem as habitou, a patine do tempo.

Os objectos actuam como estímulos mentais e estes mudam a face das coisas. De tudo isto, retira-se um princípio básico de montagem: o de que não serve uma intriga, mas deve deixar respirar a indeterminação do fluxo das coisas. A montagem tal como concebida pela Escola Soviética enfrenta um paradoxo. Deve afunilar o sentido do plano para o integrar numa cadeia de planos, que obedecem a uma ideia total, que solicitam uma dada leitura, sem estripar a qualidade cinematográfica, indeterminada, aberta de cada plano (um modo de deixar intacta a multiplicidade de sentidos é a diferenciação eisensteiniana de tons dominantes e tons secundários de um plano). O filme sugere assim uma realidade mais profunda do que aquela que representa, a que se pode chamar de vida. Vida aberta e indeterminada (aqui ressoa a formulação deleuziana do mundo como universo aberto de imagens em movimento), fluxo de vida, incessante criação de possibilidades, mas também vida que dissolve constantemente padrões de formação sempre provisória. Daí, a conexão com a estrada, como espaço do contingente.

### **A organicidade dos elementos fílmicos**

O que ressalta do capítulo “Áreas e Elementos” é o isolamento dos materiais fílmicos - actor, música, som, diálogo - relativamente à componente narrativa do filme em que normalmente estão imersos, para fazê-los brilhar na sua singularidade e corporalidade. Sempre que o discurso verbal domina, sempre que a narrativa subsume todos estes elementos, são as próprias qualidades sensoriais do cinema que se perdem. Essa verbalidade é inerente ao esquema da tragédia, ao carácter apriorístico da fantasia e da história ou a rigidez que fecham o média para a sua indeterminabilidade. O que está aqui em causa é uma espécie de ontologia do cinema que na prática o abre para todos os possíveis. Um a espécie de cinema que não controla totalmente o espectador e que se deixe inscrever na própria contingência da vida.

Em relação ao trabalho do actor, Hitchcock encarou a especificidade de representação para cinema como “negative acting, the ability to express words by doing nothing”. O actor do cinema é parte da indeterminabilidade e do infinito cinematográficos, deve ser como que

apanhado em acto, no fluxo da vida, por minutos. A sua casualidade e fisicalidade são as características que o tornam parte do filme como qualquer objecto. O actor é decomposto pela câmara como matéria-prima, situando-se no mesmo lugar da hierarquia de outros materiais do cinema como o som, por exemplo.

Kracauer trata o som em referência à imagem, na medida em que esta é que é peculiar ao média. A visualidade do filme contamina os outros sentidos do espectador, que não apenas a visão, dedutível da experiência relatada por muitos espectadores garantindo que um filme mudo era sonoro. Estes espectadores “viam” os sons no écran. Assim, sempre que o som toma a dianteira na construção filmica é posta em causa a capacidade do cinema em colocar-nos no mundo das coisas. Vai nesse sentido a valorização dos diálogos, do discurso verbal, que conduz o cinema à teatralidade, abrindo o média para a racionalidade. O verbal é que deve desprender-se do fluxo das imagens e não determiná-lo.

Kracauer insiste na necessidade de boicotar a circulação tradicional do discurso verbal, a sua super-racionalidade, através da demonstração da sua fragilidade, da pretensão irreconciliável com o média de tudo fechar numa palavra última, do seu excesso. Trabalhar num filme a materialidade do som, o som enquanto som é um modo de curto-circuitar essa dominância do verbal. Alienar o som do sentido é a chave para isso. Mais uma vez, Kracauer defende a ideia de trazer para o interior do filme o não sentido, o informe, numa tentativa de assim responder à cientificação e tecnologização do mundo que tudo racionaliza. O som é um elemento de trabalho privilegiado por estar fora da esfera do racional, da linguagem do pensamento, dando-nos as camadas mais inatas e profundas do humano- um mundo pré-racional, se quisermos. O som pertence ao mesmo mundo das imagens, ou seja, ao mundo das sensações. Essa sua faceta pode ainda ser mais sublinhada se for colocada em constante contrapontualidade à imagem.

Kracauer conclui então que o som possui um interesse cinematográfico, por partilhar com os fenómenos visíveis duas características: é registado pela câmara e pertence à realidade física, onde é surpreendido na sua casualidade. A música, uma organização dos sons, terá também a possibilidade de penetrar a dimensão fisiológica do espectador, ajustando-o ao fluxo das imagens, inconscientemente. Na acepção em

que a música possui um efeito intersensorial, fazendo imergir todos os órgãos dos sentidos (pela audição, pela vibração) na totalidade e simultaneidade do fenómeno fílmico, impregna os sentidos com energias simpáticas e, hipnóticas. A música imprime continuidade às imagens, colocando-as num tempo interior, de apreensão de atmosferas, de blocos significativos. A tintagem dos filmes teria, aliás, essa virtualidade, conferindo ao filme uma determinada musicalidade.

O sub-capítulo dedicado ao espectador tem o mesmo registo sensorial emprestado à música. Em conjunto com o epílogo, a teorização sobre o espectador dá um fechamento à concepção de um novo sujeito moderno a par de um sujeito cinematográfico. O eu cartesiano como organizador de pensamentos e decisões perde o seu poder de controlo a favor do poder disseminador do cinema. O sujeito dissolve-se em vários “eus”. Começa pelas próprias condições físicas de exibição do filme. A sala de cinema reduz o contacto do espectador com a realidade, privando-o das informações essenciais à actividade mental do quotidiano. O espectador mais do que desejar uma história, deseja este corte com a realidade convencional, esta perda de identidade e a possibilidade de drama. O espectador procurará mais o filme pelo cinema que nele está presente, pela vida nascente, do que propriamente pela história. Kracauer assenta esta sua ideia sobre um inquérito feito a espectadores de cinema e deriva dessas suas potencialidades o seu uso instrumental propagandístico.

A propaganda trabalhará mais os “músculos do estômago” do que a mente (Kracauer, 1997,p.160). E Kracauer considera que os filmes cinemáticos melhor o farão, “imobilizando zonas mentais profundas”. É neste sentido que toca também no tema das correspondências entre o cinema e o estado de sonho. O cinema mobiliza medos reprimidos, sendo o plano cinematográfico uma ignição para entrarmos numa cadeia de associações de memórias, capacidade que era reservada por Freud à consciencialização através das palavras trocadas com o psicanalista. Mas, é no sonho que o cinema acorda sensibilidades adormecidas pelos dispositivos científico-tecnológicos.

Mariam Hansen dá na introdução ao livro de Kracauer uma leitura que é importante considerar aqui. O cinema representa uma fractura histórica no mundo, minando o idealismo e o antropocentrismo. Configura um golpe no sujeito cartesiano, uno e estável, contrapondo ao

seu mundo de ideias claras e concisas um mundo indistinto de desejo e razão. Ora, isso prende-se com o próprio princípio de negatividade fotográfica do cinema. Kracauer coloca esse princípio de alienação de sentido do material filmado no interior do plano (a figura da mãe vista pelo ângulo fotográfico do filho), operando uma fractura entre os nossos hábitos de visão estruturados pela linguagem, narratividade, identificação, intencionalidade e o material “gelado” pela representação cinemática.

O cinema é pois temporalmente disjuntivo e extra-territorializante, exige um sujeito movente. A recompensa será na ideia de Kracauer a experiência mais genuína do mundo. Como afirma Miriam Hansen, para Kracauer o filme leva o “espectador a ir além ou abaixo da ilusão profunda do espaço diegético, além ou abaixo dos ‘protocolos intersubjectivos’ e modos de conhecimento particulares que regulamentam a nossa compreensão das narrativas, conduzindo-nos ao núcleo da experiência, a heterogeneidade do espaço social e às dinâmicas imprevisíveis da vida pública” (Kracauer, 1997,p.xxxiv).

O cinema constituiria assim uma “esfera pública alternativa, um horizonte colectivo e sensorial para viver uma vida nos interstícios da modernidade”.

Enfim, o que releva de Kracauer é a equação que faz do cinema no contexto da modernidade, expondo as suas qualidades de dissociação, alienação, anonimidade, imanentes à sociedade de massas e colocando-as na balança com as de indeterminabilidade, extraterritorialidade, contingência, flexibilidade, que supõem a diferença, a possibilidade do conhecimento do Outro, que atribuem ao cinema cinemático a “aventura da percepção”, para empregar a expressão cara a Deleuze. É também interessante a sua visão do cinema como fenómeno pré-racional, pré-linguístico, digamos assim, colocado na dimensão da sua fisicalidade e receptividade sensorial. O que em Kracauer é redundante e, por vezes, um contra-senso, é a sua urgência em submeter todo o cinema a um mesmo crivo, uma ideia aferidora do que é cinemático e não cinemático, fechando a sua teoria numa rigidez que identificou na tragédia *tout court* e nas tragédias do mundo desencadeadas por certas ideologias.



## **CRÍTICA DE CINEMA**

- [Crítica cinematográfica](#) | [Reviews](#) | [Critique de films](#)

---

*Nazaré, Praia de Pescadores; Douro, Faina Fluvial; Inauguração do Estádio Nacional: 10 de Junho*

Frederico Lopes  
*Universidade da Beira Interior*

*Nazaré, Praia de Pescadores*



Realização - Leitão de Barros

Rodagem - 1927

Estreia - 1929-01-23

Assistente de Realização - António Lopes Ribeiro

Produção - Artur Costa de Macedo

Argumento - Leitão de Barros

Planificação e Sequência - António Lopes Ribeiro

Fotografia - Artur Costa de Macedo

Laboratório de Imagem - Raul Lopes Freire

Montagem - Leitão de Barros

Distribuição - Raul Lopes Freire

Dados Físicos - 35mm; pb; 900mt.; 14min.

Observações - A versão original tem o título: *Nazaré, Praia de Pescadores e Zona de Turismo*.

Sinopse - Nazaré. O mar. A comunidade. A paisagem. Encosta acima. As ruas, de manhãzinha. O mercado. Tipos populares e indumentária. Costumes e características. A praia. Nascimento da rede. Pesca à linha. Os ócios. Os amores. Os barcos partem... [Revista *Cinéfilo*, 26 Jan. de 1929].

### ***Douro, Faina Fluvial***



Realização - Manoel de Oliveira

Rodagem - 1929 - 1931

Estreia - 1934-08-08

Produção - Manoel de Oliveira

Argumento - Manoel de Oliveira

Fotografia - António Mendes

Som - Fernando Venalde, Eder V. Frazão

Música - Luís de Freitas Branco (na versão sonora de 1934); Emmanuel

Nunes (na versão sonora de 1995)

Montagem - Manoel de Oliveira

Distribuição - Agência Cinematográfica H. da Costa, Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas / SPAC

Dados Físicos - 35mm; pb; 575mt; 21min.

Observações - Ante-Estreia no Salão Central em Lisboa, no V Congresso Internacional da Crítica, em 1931-09-19. Existe uma nova versão de 1995, *Douro, Faina Fluvial - 2*, com montagem e produção de Manoel de Oliveira e acompanhamento musical (*Litania du Feu et de*

*la Mer*) de Emmanuel Nunes. Duração: 18 min. Estreia: 18.06.1996, Cinemateca Portuguesa, Lisboa.

Sinopse - "É uma pequena obra de arte. A moderna poesia do ferro e do aço, o fascínio da natureza nos seus diversos aspectos e matizes, a tonalidade das horas, a alegria e a miséria do homem na sua luta pelo pão de cada dia, tudo isto aqui está representado com verdadeira grandeza." [José Régio, 1934].

Dossier completo sobre a obra de Manoel de Oliveira, organizado por Rita Azevedo Gomes, em:

<http://www.madragoafilmes.pt/manoeloliveira/>

### ***Inauguração do Estádio Nacional: 10 de Junho***



Realização - António Lopes Ribeiro

Produção - Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas - SPAC

Director de Produção: António Lopes Ribeiro

Rodagem - 1944

Estreia - 1944

Produção - Companhia Portuguesa de Filmes, Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas - SPAC

Fotografia - Aquilino Mendes; Manuel Luís Vieira; Octávio Bobone; Salazar Diniz; António de Sousa

Registo de Som - Sousa Santos - Companhia Portuguesa de Filmes

Direcção Musical - Jaime Silva Filho

Montagem - Vieira de Sousa

Distribuição - Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas - SPAC

Dados Físicos - 35mm; pb; 525mt.

**A**lgumas afinidades permitem-nos incluir estes três filmes numa mesma visão do cinema português. Entre *Nazaré, Praia de Pescadores* e *Douro, Faina Fluvial* há grandes afinidades, não tanto pela cronologia que os arruma no final do chamado cinema mudo mas, sobretudo, porque ambos constroem um olhar genuíno sobre o povo português. São filmes documento que veiculam uma ideia de humanização. Leitão de Barros terá despertado (diz-se) para essa verdade por influência do cinema russo dos anos vinte. Mas o seu espírito conservador quase o traía, ameaçando transformar essa descoberta numa mera curiosidade turística. Manoel de Oliveira, pelas cumplicidades com o grupo da Presença e por uma apurada visão poética do mundo, fez da verdade o seu cinema que, neste primeiro trabalho, deixa facilmente perceber, pela montagem, a influência das vanguardas europeias dos anos vinte. Nos dois filmes podemos ainda detectar algo da primitiva vocação etnográfica de Paz dos Reis. Entre *Nazaré* e *Douro, Faina Fluvial*, para além destas afinidades, há ainda uma presença comum: a de um terceiro cineasta, António Lopes Ribeiro. Lopes Ribeiro esteve em *Nazaré* por afinidades profissionais e em *Douro* por mero acaso. Em ambos os casos pelo fascínio e pelo culto da imagem. Esteve com Leitão de Barros por este ser um homem da imagem (em desenhos, aquarelas e filmes)

e esteve com as imagens de *Douro, Faina Fluvial*, antes ainda de saber que pertenciam a Manoel de Oliveira, ao vê-las em película no laboratório da Ulyssea Filme que as positivara. Lopes Ribeiro apercebe-se da importância do filme e estabelece a ponte entre Manoel de Oliveira e António Ferro. Como consequência, o filme será exibido no Congresso Internacional da Crítica, realizado em Lisboa, em 1931, por iniciativa de António Ferro. A maioria dos portugueses presentes na exibição patou o filme. Alguns (os mais esclarecidos e os críticos estrangeiros aí também presentes) aplaudiram, reconhecendo na verdade das imagens a inteligência e a sensibilidade do jovem cineasta. Os três filmes tiveram ainda em comum o facto de serem rodados e estreados durante a ditadura saída do golpe militar de 28 de Maio de 1926. Nestas circunstâncias, as grandes diferenças que existem entre os três cineastas passam por escolhas políticas conscientes e decisivas que se reflectirão na maneira cinematográfica de cada um perceber o mundo.

**Oliveira está com o cinema.** E *Douro*, como todos os seus filmes, é já um filme de resistência. "No sentido mais lato da palavra, os meus filmes são, sem dúvida, filmes políticos, na medida em que deles resalta a verdade dos acontecimentos, a verdade das coisas- diz Oliveira. Enquanto Leitão de Barros recorre a constantes explicações, em intertítulos, preparando-nos para uma visão estruturada de aproximação ao real, Oliveira utiliza a música para potenciar imagens e movimentos e, desse modo visual, mostra-nos como vê o mundo. "As notas que caem ligeiramente antes, ou depois, das imagens mais contundentes, e sobretudo os silêncios que se propagam por imagens em que poderíamos esperar "sonoridades" mais fortes, funcionam como uma espécie de "câmara de eco", ou de "respiração" dessas imagens, ampliando-lhes a sua dimensão profunda, ou transformando (como ondas em propagação) o seu espaço num novo efeito de tempo."

**Leitão de Barros está com o espectáculo, com o público e com o Estado.** "Com todas as limitações do público, com todas as inferioridades intelectuais de que nos acusam no cinema, com todas as incompreensões e injustiças, maiores nos meios mais pequenos, devemos salvar para as gerações que chegam a permanência, a continuidade e a acção insubstituível do espectáculo cinematográfico na vida portuguesa. E o Estado certamente o deseja- diz Barros. O Estado Novo serviu-se dele e ele serviu-se do Estado Novo, como diz Margarida Ac-

ciaiuoli . Antecipando-se às práticas hoje correntes na indústria de fazer e vender filmes, Leitão de Barros conseguia criar uma tal expectativa à volta dos seus filmes que estes se tornavam verdadeiros acontecimentos "nacionais", muito antes da sua estreia, que ocorria sempre com pompa e circunstância.

**Lopes Ribeiro está com o regime.** Num artigo publicado em 5 de Junho de 1937, na revista *Cinéfilo*, suplemento semanal de *O Século*, António Lopes Ribeiro, a poucos dias da estreia de *A Revolução de Maio*, confessa as suas principais intenções ao realizar "um filme de tão particulares características". São elas: servir o cinema português (ainda no seu período infantil); servir o público português (de todo o Império); servir a propaganda de Portugal; servir a política de Salazar. Quatro intenções, a que chama os quatro pontos cardiais, mas que faz questão de resumir em apenas uma, que é o seu verdadeiro norte: servir Salazar. *A Inauguração do Estádio Nacional* é paradigma mais que perfeito deste serviço. Mostrando uma cuidadosa encenação do regime, Lopes Ribeiro sobrecarrega essas imagens com um longo comentário. Ora, o efeito da voz sobre a imagem dirige-se ao espectador e não à imagem, promovendo uma aliança comentário / espectador, força a imagem, intimida e contamina o olhar que o espectador lança sobre as imagens. Este é um dos modos privilegiados da propaganda no cinema e foi isso que Lopes Ribeiro fez, sistematicamente, nos trinta filmes que realizou, por encomenda do Secretariado de Propaganda Nacional, para o Estado Novo. Sempre apostado em formatar o olhar dos portugueses pelas dioptrias ideológicas da ditadura.

---

## *España 1936*

Julio Montero, María A. Paz  
*Universidad Complutense de Madrid*

Título: *España 1936*

Director: Jean Paul Le Chanoise

Guión: Luis Buñuel

Producción: Subsecretaría de Propaganda del Gobierno de la República Española

Dur.: 35 min., P&B

**E**spaña 1936 (1937) es uno de los documentales realizados por el gobierno republicano dirigido a la propaganda de su causa en los países europeos. Su interés es muy variado: de entrada, su autoría se le ha atribuido a veces a Buñuel. Luego, su distribución es poco conocida. Por último, estuvo perdido durante muchos años al concluir la Guerra Civil española.

La película fue producida por la Subsecretaría de Propaganda del Gobierno de la República Española; el Director General de la Producción fue Luis Buñuel, que también ideó el argumento y escribió el guión, aunque probablemente no lo dirigiera, como se verá después. El montaje corrió a cargo de Jean Paul Le Chanois y se realizó en París.

No se conservan hoy copias en castellano. Existe una en francés de 35 minutos de duración. Lo más probable es que existiera una copia en castellano de metraje similar. Tenemos noticia por la prensa de su estreno en Madrid durante el mes de junio de 1937. Su presencia en las pantallas se prolongó en la capital unos quince días, en el Cine Actualidades, que estaba bajo el control del Socorro Rojo Internacional (comunistas).

En el documental aparecen imágenes de: Francisco Largo Caballero, Lluís Companys, Manuel Azaña, General Emilio Mola, General Gonzalo Queipo de Llano, Francisco Franco, José Cabanellas, Ivon Delbos, Julio Álvarez del Vayo, Adolf Hitler, Benito Mussolini, Dolores Ibárruri.

ruri *Pasionaria*, Buenaventura Durruti, Emil Kleber y el General José Miaja.

La película se inicia con un tono que parece ser neutral y objetivo al hacer una declaración de pretender servir únicamente a la causa de la historia. Desarrolla cinco bloques temáticos muy claramente establecidos. El primero es breve y se centra en la exposición de los antecedentes de la Guerra civil: empieza con la caída de la monarquía –simbolizada en el volteo de una estatua ecuestre– y sigue con el estallido de la guerra, mediante un mapa de España animado que arde: entre el humo aparecen las figuras de Franco y de los demás generales sublevados. Termina con un cartel: “17 de Julio de 1936”. Entre ambas, las imágenes dan idea de los logros de la II República: escolarización de niños, reforma del Ejército, Estatuto de Cataluña, elecciones con abundante participación, etc.

El segundo atiende al desarrollo del levantamiento militar y sus resultados en los primeros. Se definen las zonas iniciales controladas por el gobierno y por los rebeldes. Las imágenes presentan luego un paralelismo: por un lado las tropas franquistas, falangistas, regulares y marroquíes; por otro, el gobierno llama a la población civil a la defensa armada de la República. Las imágenes dan idea de ejército popular (milicianos), entusiasmo, responsabilidad, etc. reforzado por la banda sonora.

El tercer bloque presenta una de las batallas fundamentales de los inicios de la guerra: el asedio y la toma de Irún por las tropas africanas y la represión posterior. Primero el ataque rebelde. Le sigue el contraataque republicano. Termina con la victoria final franquista. Se emplean muchos recursos dramáticos: personas que huyen de bombardeos, explosiones, aparición de aviones avistados por las gentes en las calles, destrucción de edificios, incendios. La locución pierde protagonismo. La banda sonora deja escuchar sonido ambiental, que unido a las imágenes hacen que aparezca como testimonio objetivo y, así, impresione más al espectador. Se reconstruyen algunos fusilamientos para dar idea de represión y se señala la muerte de dos periodistas franceses.

El cuarto bloque aborda las acciones del gobierno republicano para defender la República española en el interior y en el exterior. Mediante un gráfico el espectador puede ver la relación de los partidos leales a la República y que apoyan al Gobierno del socialista Largo Caballero.

Comienza luego uno de los empeños de la propaganda gubernamental republicana: convencer de que la vida cotidiana se organiza en torno al orden y a la normalidad, desde las tareas agrarias, a los transportes, pasando por las comunicaciones, escolarización de niños, instrucción de milicias (esta última muy desarrollada), etc. En fin, se quiere mostrar cómo el país trabaja a la vez que defiende su libertad amenazada (por ejemplo, los campesinos llevan sus fusiles mientras desarrollan las faenas agrícolas). Luego, se ofrecen imágenes de las realizaciones de los representantes españoles (Álvarez del Vayo) y el ministro francés Ivon Delbos en los organismos internacionales acusando a alemanes e italianos de violar la No-intervención.

El quinto bloque se centra en la defensa de Madrid. Comienza con una animación que muestra una tenaza cerrándose sobre la palabra “Madrid”, de ahí corta a una pancarta con “No pasarán”. Una sucesión de imágenes de jefes políticos republicanos trata de mostrar su presencia entre el pueblo español que va a protagonizar –dice la locución– un nuevo Verdún. Los esfuerzos narrativos se centran en la elaboración del mito del Madrid resistente, mediante la representación de imágenes de los combates en la Casa de Campo y la Ciudad Universitaria, y la colaboración de todos los madrileños –niños, mujeres y ancianos incluidos– en la construcción de las defensas, traslado y cuidado de heridos, etc. La banda sonora acentúa el sentimiento de indefensión de la población civil con sonidos de sirenas de alarma, de ambulancias, de explosiones, etc y su heroísmo. Una secuencia muestra los aspectos más patéticos de los bombardeos. En silencio, la cámara recorre, y el montaje da continuidad, a una serie de planos con efectos de bombardeos progresivamente más dolorosos: destrucciones, socavones, rescate de cadáveres, mujer llorando, y encadenado de cuerpos muertos de mujeres y niños con planos de estancias llenas de féretros. La locución al final de la secuencia se pregunta “¿Cuándo se terminará esta monstruosa guerra?”. Finaliza con un montaje rápido con primeros y medios planos de milicianos, mujeres, desfiles, planos generales de trincheras, etc. Los contrapicados engrandecen algunas de las figuras y abren una esperanza a la victoria. A la vez la inclusión de primeros planos y otros generales parece indicar que la resistencia general implica compromiso personal. Cierra con una mujer con una bandera republicana que ondea.

La película estuvo perdida desde el final de la Guerra Civil. Se localizó una copia en 1966 en los archivos cinematográficos estatales de la República Democrática Alemana. Se trata de una copia en francés. Sabemos que se proyectó en España, en Madrid al menos, en 1937. Hay una referencia a su estreno en la prensa, que hace pensar en una versión en castellano, porque no se hace referencia alguna a la lengua. Hay también una copia en italiano realizada en 1945. Sin embargo tiene un texto totalmente distinto la narración la locución. También hay algunas secuencias diferentes. Se trata, más que de una versión italiana, de otra película distinta. El documental se distribuyó con dos títulos: el que se emplea aquí (*España 1936*) y, probablemente, *España leal en armas*.

La autoría de Buñuel es muy difícil de concretar. El propio Buñuel nunca reconoció su autoría cuando se le preguntó directamente sobre esta cuestión. El documental constituyó un encargo del gobierno de la República para mejorar la imagen de ésta en el exterior. Lo más probable es que se pensara inicialmente en la opinión pública francesa. Eso justificaría la breve intervención de Pasionaria dirigida al pueblo francés que apoya a la República española. También el que se mencionen en el texto de la locución a dos periodistas franceses muertos en la batalla de Irún por disparos franquistas. Lo mismo puede decirse de la referencia a Madrid como el Verdún español.

El análisis formal del documental pone de manifiesto la profunda impronta de Jean Paul Dreyfus (a. Le Chanois). Una primera pista es muy significativa: la película utiliza imágenes de archivo ya empleadas por el equipo colectivo de dirección (en el que estaba integrado Le Chanois) de la película de propaganda comunista *La vie est à nous* (1936). En concreto las referidas a Hitler y Mussolini en el cuarto bloque, además de varios planos de aviones, explosiones y algunas maniobras militares alemanas e italianas. Por lo que se refiere a las explosiones, las más espectaculares tienen esta proveniencia. Después hay algunas semejanzas claras en los recursos narrativos utilizados. Por ejemplo, en el empeño por mostrar al pueblo -y no tanto las muchedumbres y las grandes concentraciones-, personaliza mediante encadenados de primeros planos de mujeres, niños, ancianos, trabajadores, etc. Se ofrece así más una idea de pueblo (diverso y unido al mismo tiempo), más próxima y que se advierte igualmente en algunos cineastas radicales

norteamericanos. El caso más claro es el de Paul Strand, que por aquel entonces presidía Frontier Films, una productora independiente comprometida con las causas antifascistas (de hecho produjo dos películas sobre la Guerra Civil española). Sería interesante establecer los vínculos y relaciones entre los grupos cinematográficos franceses de izquierda y los norteamericanos, sumidos en amplios debates sobre las formas y recursos del cine documental y sus fronteras con la ficción. En España 1936, todas las secuencias protagonizadas por los milicianos responden a este estilo peculiar del cine político francés de los años treinta y del radical norteamericano de la misma época. También el final, el montaje dinámico, progresivo *crecendo* hacia la apoteosis final, es muy similar al de la mencionada película francesa.

#### Referencias Bibliográficas:

- AMO, Alfonso del (editor), *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1996.
- ARANDA, Juan Francisco, "Buñuel documentalista" en *Miqueldi*, n. 100, Bilbao, Mayo de 1969.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *La Guerra de España y el Cine*, Madrid: Editora Nacional, 1972.
- RIPOLL I FREIXES, Enric, *100 Películas sobre la Guerra Civil Española*, Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992.
- \_\_\_\_\_, "1936. La Guerra y España, a la Mostra de Valencia, 1976" en *Cinema 2002*, n. 24, Febrero de 1977.
- RIAMBAU, Esteve y Torreiro, Miritó, "Entrevista a Jean Paul Le Chanois" en *Dirigido por*, n. 138, Barcelona, Julio-Agosto, 1986.
- SALA NOGUER, Ramón, *El Cine en la España Republicana Durante la Guerra Civil*, Bilbao: Ediciones Mensajero, 1993.

---

## *Chamisha Yamim*

Alvaro Matud Juristo

*Universidad Complutense de Madrid*

**Título original:** *Chamisha Yamim*

**Título en inglés:** *5 Days*

**Nacionalidad:** Israel, **Año:** 2005

**Director:** Yoav Shamir

**Productor:** Moshe Levinson

**Director de fotografía:** Alon Zingman, Amit Shalev, Claudio Steinberg, Eytan Harris, Gil Mezman, Mahmoud Albaied, Nadav Lapid, Shai Goldman Yoav Shamir, Yossi Aviram

**Música:** Ophir Leibovitch

**Montaje:** Arik Lahav-Leibovitz

**Formato:** Digital Betacam / Color

**Duración:** 93 min.

**Productora:** Profile Productions LTD

**Sinopsis:** El 15 de Agosto de 2005, Israel comenzó la retirada de la Franja de Gaza. En un movimiento unilateral decidido por el Gobierno de Israel, los colonos Judíos fueron expulsados de sus casas y aldeas. Después de años de confrontación con los palestinos, el ejército israelí se ha ganado la reputación de firmeza. Por primera vez, se ve forzado a asestar su puño de hierro contra la población judía. Esta película le sigue la pista a los eventos claves de la retirada a lo largo de los cinco días. El acceso sin precedentes al ejército Israel y a los colonos abren las puertas al equipo de filmación, quienes simultáneamente siguen a los personajes clave involucrados en el evento como el General Dan Harel, Jefe del Comando Sur, a cargo de la retirada seguido por el director Yoav Shamir. Este mosaico humano cuenta la historia de la retirada desde varias perspectivas suministrando la narrativa de una sociedad israelita en toda su complejidad, enfrentándonos a un momento histórico único.

Yoav Shamir es un realizador israelí conocido internacionalmente a raíz de su anterior documental *Checkpoint* (2003), centrado en las historias personales de los palestinos que debían cruzar todos los días los puestos de control israelíes y la actitud de los soldados encargados de custodiarlos. En *Five Days*, su última producción, a la espera de su anunciada *It Used to Be a Great Flag*, mantiene su preocupación por captar las consecuencias personales de los conflictos políticos.

Aunque *Checkpoint* recibió numerosos elogios, se le criticó que empleaba la técnica de emplear la cámara presente en el lugar de los hechos, mientras que hacía muy poco por encontrar un significado a todo lo que veía. Se limitaba a observar lo que constituían pequeños dramas desconocidos, para olvidarse de ellos y pasar a otra cosa. Quizá por eso, en *Five Days* ha intentado algo más que poner la cámara para registrar el lado humano de la historia. En esta ocasión, Shamir intenta mostrar el hacerse mismo de un acontecimiento histórico: la retirada obligada de los colonos israelíes de la Franja de Gaza del 10 al 15 de agosto de 2005. Los colonos debían abandonar sus tierras, en las que algunos llevaban treinta años, antes de que el ejército israelí les desalojara por la fuerza y perdieran sus indemnizaciones. Durante cinco días se libró una incruenta batalla entre 40.000 soldados y 8.000 colonos, con el único acuerdo de evitar el derramamiento de sangre judía. El resultado es una película que revela al documental como un instrumento privilegiado no sólo para conocer la historia sino para entrar en el laboratorio donde se generan los hechos históricos, siempre que –habría que matizar– conozcamos con antelación la fecha y el lugar en que el acontecimiento se va a producir.

Ese era el caso del tema de *Five Days*, pues el gobierno había dado un ultimátum a los colonos israelíes para que abandonaran la zona. Esta previsibilidad hizo posible planificar el documental para rodarlo desde todos los puntos de vista de los distintos actores en juego: el general encargado de la evacuación, el líder del movimiento antievacuación y los líderes de las colonias más radicales. De esta forma, se produce la magia de asistir a la gestación del hecho histórico, con una simultaneidad sin precedentes: somos testigos de las decisiones del Ejército y de las reacciones que suscita en los colonos, además del reflejo que se produce a través de los medios. La estructura cronológica de la película, se remarca con una organización de las imágenes día

por día. En el montaje, se ha cuidado el equilibrio entre las secuencias protagonizadas por el ejército y las centradas en los colonos.

Al reflejar en directo todos los puntos de vista, y filmar a los protagonistas desde su propia actuación y no como meros entrevistados, el espectador advierte que tiene los elementos necesarios para comprender lo que pasó. Incluso entre los que tomaron parte en esa escalada de tensión, como Raffi Ben Bassat –líder de la resistencia cívica contra el desalojo- no dudan en reconocer la objetividad del documental. A pesar de que en el documental se hace patente el radicalismo de los colonos, Raffi se mostraba satisfecho del resultado y declaraba en el Festival de Cine Histórico de La Laguna (2006): “así fueron esos cinco días: eso es lo que pasó”. Un ejemplo, por tanto, de cómo el cine documental puede contar la historia respetando toda su complejidad.

La honestidad de *Five Days* alcanza también a su indirecta reflexión sobre el estatuto del documental. Desde el principio se opta por la ausencia de intermediarios entre el espectador y la acción, pero nunca se oculta la presencia de la propia cámara, para engañarnos con una falsa objetividad. Los protagonistas de la acción se dirigen a los cámaras y también se aprecia el cambio de actitud de las personas cuando perciben su presencia. La secuencia final parece un guiño a todos aquellos que piensan que se ha conseguido trasladar la realidad al formato audiovisual: al terminar sin derramamiento de sangre el traslado forzoso de los colonos, el general israelí es preguntado por su opinión personal, y contesta con la condición de que no filmen la respuesta. El plano en negro de la cámara apagada es el símbolo de la limitación que la historia real impone a la filmada.



## **ENTREVISTA**

- Entrevista | Interviews | Entretien

---

## Entrevista a Pedro Sena Nunes

Florian Schwalbach

Lisboa, 15 de Fevereiro de 2004.

**F**Lorian Schwalbach: É assim, antes de falarmos sobre os teus filmes, queria fazer-te algumas perguntas sobre o documentarismo em Portugal. O José Manuel Costa afirmou nos seus textos, sobre o cinema documental em Portugal, que não houve um documentarismo (entendido como movimento) em Portugal. Só nos anos 90 surgiu um surto de cinema documental e uma nova geração de documentaristas começou a fazer filmes documentais. Pedro, estás de acordo com essa afirmação do José Manuel Costa? Achas que esse conceito de “Novo Documentarismo” está certo?

Pedro Sena Nunes: Sim, eu acho que quando se fala no “novo documentarismo”, supõe-se a existência de um velho ou um anterior, por isso é um “novo”. Deste ponto de vista parece-me estranho falar em “novo” sem se pressupor que há de facto um outro documentarismo anterior, não é? Acho que o documentário é o documentário. Há situações, há momentos, há nomes, há pessoas, há gerações, há correntes, mas eu continuo a ver o documentário como apenas documentário, não me ligo facilmente à palavra “novo” associada ao documentário português: é documentário, não é outra coisa. Talvez seja de facto importante reconhecer que a partir dos anos noventa se tenham proporcionado tantos cruzamentos de situações diferentes que originaram que o documentário passasse a ser referido com outro ênfase. Este cruzamento relaciona-se directamente com os Encontros Internacionais de Cinema Documental da Malaposta e com a Escola Superior de Teatro e Cinema, onde o António Reis e o Manuel Costa e Silva se destacaram como professores impulsionadores de novos olhares e novas provocações, que foram dando frescura ao documentário dentro e fora da escola. Eu fui uma das pessoas que mais recebeu essa influência, e o meu primeiro documentário MARGENS [1995] nasceu nesse contexto. Nesse cruzamento,

notou-se também a influência do nascimento das televisões privadas e de alguns canais temáticos, que receberam e exibiram conteúdos documentais com destaque. Neste sentido, o cruzamento de pessoas, que já faziam documentário, das áreas das Ciências de Comunicação, Antropologia, Ciências Sociais, aprofundaram o olhar relativamente ao que estava à sua volta, mas faltava-lhes o sentido apurado do ponto de vista técnico e “cinematográfico”. Portanto, as pessoas interessadas pelo documentário, com origens e formações distintas nas áreas das ciências sociais, cruzaram-se com profissionais e alunos que tinham terminado o curso de Cinema, com um conceito estético ao nível da imagem, do som, da narrativa completamente diferentes. As intenções começaram-se a cruzar muito mais. Tudo isto associado ao facto de alguns documentários começarem a ter uma grande projecção no estrangeiro, em festivais internacionais dedicados ao género. Também o facto de a Cinemateca Portuguesa ter, nesse período, programado e exibido um bloco de filmes, seguido de uma reflexão profunda, ajudou a intensificar a relação do documentário com o momento particular que se vivia. Não me posso esquecer do papel fundamental das escolas de audiovisual em geral, e de cinema em particular, que entenderam que o documentário seria um género a considerar, tão importante como outro qualquer. A ficção enquanto género, apresenta um desnível curricular, financeiro e pedagógico muito acentuado comparativamente ao documentário. Mas a maior diferença é que há dez anos não se falava, nem havia espaço para se pensar em documentário e hoje, pelo menos existe uma cadeira semestral na Escola Superior de Teatro e Cinema. E a última razão, talvez a mais importante, para se poder associar o documentário de “hoje” ao “novo documentarismo”, reside no facto de se ter começado a discutir o documentário entre grupos de pessoas de idades muito diferentes, com caminhos e atitudes muito distintas, com formações também muito diferenciadas, que se juntaram para reflectir, produzir e divulgar o documentário, pressionando e sensibilizando o ICAM [Instituto de Cinema, Audiovisual e Multimédia] para a importância da atribuição de subsídios ao documentário, uma vez que já existiam apoios do estado para o cinema de ficção, tanto longa como curta-metragem. Era necessário começar a olhar para o documentário de outra perspectiva, tanto na fase de pesquisa, como na da escrita, como ainda na de produção. Neste encadeamento, penso que realmente esta é uma situação única,

chamar-lhe “nova”. Contudo, não me parece o mais importante. Agora reconheço que é um momento particular e completamente distinto dos outros momentos em que o documentário se destacou na história do cinema português. Esses momentos, distam de trinta anos cada um, primeiro aconteceu nos anos trinta, depois nos anos sessenta, e agora nasce este “novo” momento nos anos noventa...

F.S.: É exactamente esse o enfoque da minha próxima pergunta: quais foram os pontos mais marcantes do “velho documentário”? O que sucedeu na área do cinema documental antes dos anos 90?

P.S.N.: Uma das grandes dificuldades do passado foi precisamente como mostrar ou como dar a ver os documentários produzidos. Ainda hoje essa dificuldade existe! Os documentários existiam, mas eram pouco vistos. Era uma particularidade que tornava toda a situação muito difícil. Hoje, uma das grandes diferenças é precisamente o fenómeno da televisão, o grande veículo de exibição e apresentação dos documentários, o que faz dela um território privilegiado. Embora, no meu caso específico, por exemplo, nunca tenha apresentado um documentário em televisão, mas também não apresentei em nenhum circuito comercial, nem em nenhuma sala de cinema! Portanto, os documentários passam apenas no circuito dos festivais, mostras e outros eventos pontuais...

F.S.: ... e na Cinemateca Portuguesa!

P.S.N.: ...e na Cinemateca! Mas isso já é um “clássico”. À parte a relação com a Cinemateca, importante plataforma para ante-estrear um filme, é muito difícil exhibir os documentários. Há coisas que não se enquadram, que não encaixam na programação televisiva. A televisão é um território que recebe “tudo”, parece uma espécie de lixeira visual! Tudo serve, desde que tenha os tempos *standard*! Tudo é reciclado e projectado, muitas vezes sem critérios, podem ver-se bons documentários às quatro de manhã ou às três da tarde. Para mim, estas são coisas que me levam a questionar sobre o lugar que ocupo neste meio. No passado tivemos os nossos Lumières e o nosso Paz dos Reis, tivemos a Saída da Fábrica da Peugeot e a Saída da Fábrica Confiança, filmada no Porto, cidade privilegiada e justificada para o nascimento do

Cinema Português. Por razões de ordem económica, o Norte concentra, por tradição, grande parte do património financeiro nacional. O Porto foi o centro cinematográfico. O Manoel de Oliveira realizou no Porto o histórico documentário expressionista *Douro, Faina Fluvial*. À parte disso, os realizadores mais destacados dos anos sessenta fizeram ficção e nalguns casos, quando fizeram documentário, foi por necessidade, para não deixarem de filmar, ou para contradizerem, de forma subtil, o regime de Salazar. Nesse tempo, era difícil tomar a opção certa para conseguir filmar o que se queria, como se queria. Portanto, os sentimentos, por vezes estranhos, relativos ao próprio universo do documentário, quer para ver, quer para fazer, serviam como uma fuga e não tanto como um desejo. O documentário podia ser uma arma mais directa. Por estas razões alguns realizadores filmavam pontualmente. Aconteceu ao Manoel de Oliveira. Mas aconteceu também ao realizador António Campos, mais incomum, mais invulgar no tipo de investimento pessoal que fazia, porque, sendo um funcionário público, conseguiu toda a vida fazer cinema: trabalhava para o Estado para financiar os seus filmes. Produziu, contracorrente, os seus trabalhos, com uma visão muito particular. Neste contexto é difícil poder dizer-se que existe uma tradição de documentário em Portugal. Isto é, a tradição não é como na Holanda, na Alemanha ou em França onde existe de facto uma hábito de se ver e fazer documentário...

F.S.: António Reis disse numa entrevista a Alberto Seixas Santos nos *Cahiers du Cinéma* em 1977 que a falta da tradição documental tem a ver com a situação isolada do país. Não houve uma troca de ideias com realizadores estrangeiros, não se estimulou esse intercâmbio de influências?

P.S.N.: ... aqui existe um circuito fechado... Nesse tempo era bastante mais complicado, existia mesmo uma fronteira, uma barreira, um muro brutal que impedia as coisas de circularem...

F.S.: ...e não vieram impulsos de estrangeiros...

P.S.N.: Exacto! Falo também dessas influências: sem *input* não há *output*! É essencial na vida criativa das pessoas poderem circular, ve-

rem outras coisas, trocaram ideias, verem o que os outros vão fazendo. Precisamos de ser influenciados e influenciar os outros. Circulação de ideias. Também o fenómeno de se falar em “geração” não me atrai particularmente, as pessoas mais novas olham para o documentário com uma energia muito diferente. Perceber que todas as pessoas interessadas tiveram de procurar, à sua maneira, uma solução para estar fora deste território, para sair daqui, ou seja, para circular e ver outras coisas. Procurar, inclusive, formação específica porque “aqui” não havia. Eu fiz, por exemplo, o primeiro Curso Europeu de Realização em Documentário - Visions, estive durante algum tempo na Alemanha, entre Berlim e Postadam, depois na República Checa, Praga, e seguidamente na Holanda. Fiz um curso europeu com alunos de todas as escolas europeias de cinema, onde todos discutimos a “definição” de documentário. Eu vinha de um universo onde o documentário não era falado, na Escola Superior de Teatro e Cinema não falávamos abertamente de documentário. O que era o documentário? Ninguém discutia ou falava em documentário, e quando alguém pronunciava a palavra, não era bem recebido. Ou seja, as pessoas não recebiam a ideia de se fazer documentário com agrado. Como disse, o Costa e Silva foi dos poucos professores que nos propunha fazer, na escola, exercícios de câmara, exercícios de fotografia, abordagens ao universo documental. Muitas vezes não trabalhávamos com actores, mas filmámos a arquitectura da cidade, a respiração da cidade, no sentido de filmar o “movimento” da cidade, filmar as coisas que ali estão à nossa frente, registar o movimento de alguém... Por isso eram muito pontuais as coisas que nos iam alimentando. Estávamos acompanhados por alguém por quem sentíamos alguma empatia. Havia uma grande admiração pelo Costa e Silva, foi ele que nos trouxe muitos documentaristas a Portugal, como o Van der Keuken, o Céspedes, Dingo, Wiseman...

F.S.: e o Robert Kramer ...

P.S.N.: ...ele trouxe “todos” e nós tivemos o privilégio de estar sempre com todos, quem queria estava com [Manuel] Costa e Silva e conhecia todos os realizadores de cinema documental. Todos passaram. Ele trouxe-os a todos. É impressionante! No cinema português, há realizadores marcantes, o Costa e Silva também esteve sempre muito

atento a isso, embora tivesse uma personalidade às vezes complexa, acho que tem uma grande responsabilidade pela troca de ideias que proporcionou entre tantos profissionais e curiosos. Ele dirigiu revistas de cinema, conduziu o projecto da Malaposta como Cineclube e como Festival Internacional de Cinema Documental. Portanto, acho que estes fenómenos passaram muito pela lógica da abertura e de cruzamentos contínuos de experiências. No fundo, o documentário, da sua origem até aos dias de hoje, está marcado por ser um espaço de grande experimentação onde as pessoas realmente experimentam e arriscam muito mais do que na ficção. Também faço ficção, e sei reconhecer isso inevitavelmente: parece que há regras!... Há actores, há actrizes, há textos, há qualquer coisa ali que mantém uma “regra geral”, artificial. Claro que há excepções. Mas há qualquer coisa na representação que requer que se esteja mais próximo de determinadas regras. No documentário, isso depende muito mais dos projectos, depende dos documentários que estamos a desenhar. Acaba por ser para todos uma outra forma de respirar. . . fundo...

F.S.: Já falaste daquele fenómeno que quase todos os documentaristas portugueses no passado fizeram documentários e, ao mesmo tempo, ficção. Neste contexto li uma frase interessante num texto sobre o cinema documental em Portugal - já não me lembro qual era: “Portugal é o país dos poetas, não será uma visão puramente realista.” Achas que é verdade?

P.S.N.: Tenho alguma dificuldade em responder-te a essa questão. Não consigo analisar tanto o olhar dos outros, mas tenho mais facilidade em falar no meu caso. Comecei por ter uma ligação muito forte com a fotografia e a fotografia começou por ser aquilo que estava à minha volta, o meu veículo para documentar as coisas. Depois, o facto de ter desistido do Curso de Engenharia de Máquinas e, já ligado ao teatro, ter descoberto a Escola de Cinema [Escola Superior de Teatro e Cinema], condicionou que eu tivesse uma formação muito vinculada à ficção. Mais tarde, fico com uma enorme vontade de - não tanto uma vontade, mas mais uma constatação - que nos filmes que realizei havia uma componente sempre de tentar estar com as pessoas, mesmo com as pessoas, mais perto do lado documental dos filmes do que do ficci-

onal. Ou seja, apetecia-me muito mais estar com as pessoas do local, do que trazer actores de fora para viverem esse mesmo espaço. Tentei, então, começar a desenhar a fronteira entre a ficção e o documentário. Não fui bem acolhido quando fiz esse tipo de experiências, porque eram experiências francamente arriscadas, porque estava a misturar num único universo fílmico, dois filmes: um com o lado documental e o outro com o lado ficcional. Rapidamente, o fascínio foi tão grande que se tornou numa certeza, quero dizer, cada vez que faço ficção há uma componente muito forte de documentário. Por outro lado, quando faço um documentário existe muita coisa que é ficcionada, portanto, eu acho que esta lógica de estar sempre a pensar o que é a ficção e o que é o documentário é, no fundo, uma questão de tentar, em relação a cada projecto, fazer apenas aquilo que nos parece vital... Eu preciso fazer aquilo daquela forma, se tento ficcionar ou não, para mim não é o mais importante. Importante é aquilo que se tem de fazer e dizer, depois encontramos o registo. A única perseguição que há a fazer é aprofundar as coisas, as técnicas e a equipa ao fenómeno do registo. Registo que passou a ser muito mais pessoal com o vídeo do que com o cinema. Com muitas experiências realizadas, tentei fazer com que a mensagem em relação ao projecto fosse o mais clara possível. Em relação à questão da poesia, acho que todo esse contexto do isolamento, do estar em Portugal como no cantinho da Europa, do passado, da ditadura, e do facto de termos todos uma visão às vezes muito introspectiva, muito virada para dentro, acho que resume essa carga poética, dividida entre o contar histórias e o documentar histórias. Há aí uma divisão. Também a engrenagem de produção fez com que muitos realizadores realizassem ficção e pontualmente um documentário. Nalguns casos, sinto que as coisas se vão compensando. A questão da poesia, parece-me que é realmente uma coisa que está marcada e portanto dizer que a cinematografia portuguesa tem um carimbo poético não é difícil. O cinema português é disperso, é muito diversificado, são muitos poetas a divagar cada um no seu casulo, na sua casinha... e portanto um corpo transversal. E quando se vê alguém fazer um filme mais comercial, é sempre um filme com pouco sabor a português, provavelmente menos poético. O fenómeno do cinema comercial aproxima-se mais de uma lógica americanizada, de marketing, de escala de planos, de organização, de “estrelas” enquanto cabeças de cartaz, são esses os elementos que estão

presentes. Portanto acho que esses fenómenos se encontram muito mais ligados a um lado pouco português e aquilo que é português às vezes é muito difícil de se mostrar e dar a ver ao público. Principalmente ao português... Às vezes é até mal aceite porque o público não está habituado a ouvir a sua própria língua, outras vezes é porque o filme se torna complicado, com aquela matéria narrativa, de conviver com o público. E, ainda, um último factor: onde o documentário ganha muito é no facto da ficção, durante anos e anos exhibir más representações dos actores, textos pesados e de difícil compreensão, tudo isso fez com que houvesse um grande afastamento entre os filmes e o público. E agora, o documentário nisso é muito mais sedutor porque as pessoas quando vêem um documentário percebem que não são actores que estão a representar de forma teatral, as pessoas são como são. E as pessoas ficam muito... (quando vêem um documentário português) ... “epá! afinal isto existe, isto faz-se cá em Portugal!.. epá adorei!...” e muitas vezes não há tanta preocupação com a lógica narrativa, com o trabalho de câmara, se é cinema, se é vídeo, se se gastou muito ou pouco dinheiro... é a matéria bruta no sentido lato que está vinculada ao projecto que realmente marca as pessoas... Eu sinto essa diferença muito, muito claramente e a ficção nesse aspecto torna-se um género muito mais complexo, tem coisas difíceis de ultrapassar, difíceis de procurar para ser bem feita. Não é fácil quebrar esta barreira entre o público e os próprios filmes. Eu acho que tudo isto passa muito pelas regras que as pessoas “entendem” que uma ficção tem que ter: o actor não pode ser teatral, tem que ser o mais “convicto” possível, tem de encarnar por dentro a personagem. O documentário, contrariamente, é muito mais livre e quando existe a possibilidade de fazer um documentário ou de documentar determinada situação, existe também esta enorme dedicação, enorme vontade de se aventurar a fazer outras coisas novas.

F.S.: Vamos falar sobre os teus filmes! Interessa-me muito aquele projecto, o teu projecto de vida, fazer um documentário dedicado a cada província portuguesa. Como é que surgiu a ideia desse projecto, surgiu depois de teres feito o MARGENS, não foi?

P.S.N.: Exacto! Como resultado desse primeiro Curso Europeu de Realização em Documentário surge o MARGENS. A ideia era estar num

local desconhecido, que não fosse familiar. Neste caso escolhi a província de Trás-os-Montes, a província do António Reis e de todo o universo imagético que tinha conhecido através dos seus filmes, das suas palavras, das suas escolhas, das suas pessoas, da pessoa que ele era. Ficou sempre um bocado este fascínio, esta necessidade de estar em Trás-os-Montes. E nessa altura, muito cedo, ficou delineado um supra-projecto que era o de poder encontrar dentro de cada província portuguesa um microcosmos. Eu pensava poder avançar mais rápido com este supra-projecto. Neste momento já teria descoberto mais microcosmos. Só que outras coisas surgiram a tomar conta também desse tempo. Depois de Trás-os-Montes, já estive no Minho, depois na Beira Litoral e agora estou no Algarve a preparar um novo projecto e simultaneamente arrastamos o da Beira Alta que preparo há mais de dois anos. Foram sempre projectos muito pessoais. Sempre com perspectivas muito diferentes, também do ponto de vista da produção, mas o facto é que este supra-projecto de vida volta agora a ser interrompido... O que, de alguma forma, tem a ver com o facto de constituir família e decidir ter filhas... É assim! Neste caso são filhas e filmes: ora faço filmes, ora sou pai na esperança de depois voltar a fazer filmes. Tenho uma vontade enorme de filmar, apesar de estar muito ligado também à dança, ao teatro, à fotografia, à arquitectura, à música, ao cinema e ao acto de filmar. Filmar é crucial e vital para a minha sobrevivência, portanto, eu preciso de filmar, gosto de filmar, não gosto de filmar muito, mas gosto de filmar! E neste momento, acho que o supra-projecto vai ganhar um novo fôlego, para estas duas perspectivas, tanto da Beira Alta como do Algarve...

F.S.: Qual é o teu novo projecto no Algarve?

P.S.N.: No Algarve, depois da experiência que tivemos do vídeo clip com os *Índios da Meia Praia* que foi aquele...

F.S.: Vais fazer a continuação do documentário do António da Cunha Telles, *Os Índios da Meia Praia* do ano de 1977?

P.S.N.: Vou, vou. O António da Cunha Telles quando fez o documentário nos anos 60, portanto, no contexto do grupo de 60, fez in-

tervenções mais políticas, que levantaram uma série de questões. Ele deixou-nos usar no nosso vídeo clip (vídeo clip documental). A partir de uma música do Zeca Afonso, o contrabaixista e compositor Zé Eduardo compôs este tema jazzístico dedicado ao cinema, nós fizemos o clip na aldeia dos Índios da Meia Praia . Quando estive na aldeia à procura de estímulos percebi, de repente, que era ali, era “ali” que passados trinta anos do 25 de Abril, da Revolução, as coisas tinham outros nomes, mas os problemas eram os mesmos. Mas as coisas mudaram e as gerações também, as pessoas que estão hoje no vídeo clip, eram há trinta anos miúdos no filme do Cunha Telles. Hoje já são homens, mas os problemas que os pais deles tinham são exactamente iguais aos deles. Nunca fiz isto na vida, mas acho que há uma boa relação com o António da Cunha Telles neste momento para pensar que era saudável fazer um documentário a partir de um documentário doutro realizador, doutra geração, diferente da minha. Estou interessado nessa ponte e aprender realmente com isso. Provavelmente é mais uma metáfora para definir este país, mesmo quando as coisas parecem ter mudado, realmente não mudaram assim tanto... mudaram as cores, mudaram os sapatos, mudaram os penteados, os materiais, mas os problemas do ponto de vista social, político, etc., são os mesmos, ou não são assim tão diferentes. Isso será um trabalho que me interessa muito fazer, sempre a partir do documentário dele e podendo vir ou não a usar, se ele concordar, cruzamentos dos dois tempos, isso será algo que me interessa. Imagino-me a utilizar o seu material mesmo como material de arquivo.

No caso do MARGENS tenho muita vontade de voltar passados dez ou quinze anos e tentar perceber o que é que a ponte alterou na vida da aldeia e dos seus habitantes. O facto da ponte ter ficado construída, o que é que mudou na vida das pessoas? Será preciso eu estar vivo e apetecer-me voltar lá... para depois perceber as diferenças. Há situações em que temos de perceber quais as diferenças provocadas por determinadas situações... Não será fácil desenvolver projectos pelo país todo, mas interessa-me continuar a encontrar microcosmos representativos deste país. No meu caso, em Trás-os-Montes, tive uma fase imensa de pesquisa durante dois, três meses e visitei dezenas de aldeias sempre à procura de uma que me interessasse mais, mas em todas havia coisas fascinantes, mas como não podia fazer documentários em todas, escolhi a aldeia de Chelas. Foi esta que me pareceu ser

mais significativa. No Minho, a festa do ENTRASTE NO JOGO, TENS DE JOGAR ASSIM NA TERRA COMO NO CÉU [2000] tem muito que ver com isso, quer dizer, havia muitas mais festas, mas havia naquela festa em particular muita coisa para fazer e as pessoas perguntavam: “Mas porquê esta festa? O que é que isto tem de especial? Esta é uma festa que ninguém filma!” E para mim aquela festa representa a alma minhota, não é outra coisa senão o Minho. Para mim o Minho é só o que está no documentário! É a minha leitura, é subjectiva, é pessoal, é íntima, mas partilho-a, a ideia é só essa...

F.S.: Isso era a minha próxima pergunta. Como é que funciona esse processo em que tu decides “queria filmar aquilo, queria fazer um documentário sobre isto”? Para fazer o MARGENS viveste quase meio ano em Trás-os-Montes. Primeiro querias fazer um documentário sobre uma idosa, mas isso já não foi possível. Conheceste muitas aldeias e muitas pessoas... quando é que chegou esse momento em que tiveste a certeza sobre o motivo do filme?

P.S.N.: Eu acho que em cada caso houve sempre razões diferentes, mas de uma forma geral, o facto de ter herdado da minha formação a disciplina do cinema, ou seja, disciplina no sentido prático, de ter as condições de produção restritas, fez com que eu pensasse nos projectos numa forma muito clara, daquilo que era e é para mim a preparação de um projecto. Portanto, considero a preparação a fase mais importante, aquela à qual dedico mais tempo e aquela em que quero mesmo estar concentrado. É quando desenvolvo um projecto a partir de uma ideia, de um conceito, e se reúne uma espécie de lista de intenções sobre aquilo que se quer fazer, há um momento em que essa preparação se cristaliza. Há uma cristalização e há uma prática quase sensorial do sentir, não direi que é animal, mas é muito intuitivo dizer “é agora” porque quando falo da preparação em documentário, falo também de uma preparação diferente da que seria necessária numa ficção, falo ainda da preparação que passa pela relação com as pessoas. O facto de estar contigo ou estar com a senhora cega em Trás-os-Montes faz com que se chegue a um ponto em que há qualquer coisa que se transformou entre os dois, há qualquer coisa que se conquistou, há qualquer coisa que se definiu sem estar definida, há uma energia, uma empatia, um

namoro, há uma paixão, há qualquer coisa no ar que estabelece uma confiança mútua. Fica estabelecido. Portanto, eu procuro-te ou procuro alguém e é óbvio que a pessoa pode estar sempre distante e apreensiva: “Porquê eu?”, “O que é que estás aqui a fazer?”, “Para que queres fazer isso comigo?”, “O que é que isto tem de interessante para ti e para os outros?”. Mas chega um ponto em que a pessoa compreende a importância de estar ali mais do que outra coisa qualquer. Numa primeira fase, cria-se uma relação e uma necessidade de comunicar, de fruir e trocar conhecimento, muitas vezes até são apenas divagações sobre a vida, coisas sem um objectivo aparente. Portanto, a partir daí, a palavra certa será “conquista”, eu conquistei alguém, mas também sinto que fico conquistado e quando sinto isso é como se tivesse quase uma certeza de que alguma coisa tem que acontecer a partir dali. Às vezes posso levar a câmara e nem sequer pegar nela, mas há qualquer coisa do ponto de vista técnico que se começa a desenhar. Levo a câmara, mas deixo-a ao meu lado, não lhe pego, não a uso, mas começa a estar entre os dois, começa a marcar um território. É um objecto que tem uma objectiva, um microfone ou o quer que seja, mas há qualquer coisa aqui que vai começar a interferir na nossa relação e depois é perceber que hoje não a uso, amanhã não a uso, depois de amanhã posso usar e “aquilo” começa a fazer parte da vida, da nossa relação, interfere na própria relação. Isto resume a forma como vou trabalhando. Claro que no ENTRASTE NO JOGO... as coisas funcionaram de forma diferente.

F.S.: Quando eu vi pela primeira vez os primeiros planos do ENTRASTE NO JOGO, TENS QUE JOGAR..., quando a câmara passa pela multidão e atrás do balcão aparece aquela mulher que começa a falar “quero aparecer na televisão, eu amo esta festa, eu amo esta província, adoro o Minho, sou muito feliz!!!”, eu tinha a impressão, que foram mesmo os primeiros planos de filmagens e que naquele momento decidiste ficar ali a fazer um filme sobre aquela família...

P.S.N.: (risos) Não, não, mas é giro que digas isso! De facto a minha ideia era poder procurar aquela família, já tinha decidido filmar com eles, mas sabes o que é que aconteceu nesse plano? Aquele foi o primeiro plano de registo...

F.S.: Foi o primeiro plano da filmagem?

P.S.N.: É o primeiro plano! Foi o plano do reencontro! Eu conheci a família e foi o que me convenceu a visitar aquela festa. Portanto, o que eu senti foi que eu queria ter um primeiro impacto da câmara a entrar pela festa dentro à procura da família... mais do que um microcosmos, encontrei um autêntico formigueiro em tensão, e decidi fazer a câmara entrar sem a minha presença. A câmara está exposta, o operador de câmara e o director de som caminham pela festa e eu estava bastante mais longe a vê-los entrar com a câmara, tudo aquilo a acontecer. Tanto assim é, que depois eu chego e apareço na imagem com a senhora, “olá! então tudo bem?!” Eu não queria que eles me vissem antes da câmara, queria que eles primeiro vissem a câmara...

F.S.: Eles não conheceram a tua equipa?

P.S.N.: Não, não. Por isso é que temos aquela reacção, porque pensaram que seria a “televisão”. Eu estava curioso para perceber o que se sucedia quando vissem ali uma câmara daquela natureza, uma vez que se trata de uma festa em que toda gente se conhece, mas nunca é filmada. Nunca é filmada, mas toda gente fala da festa, todos saltam... Não é muito frequente haver câmaras na festa, e eu estava com curiosidade porque lhes tinha feito uma promessa. Juntei o dinheiro que tinha para alugar o equipamento, para convidar a equipa e arranjar um carro para irmos até ao Minho naquele dia específico, dia especial na minha vida porque era também o do aniversário do meu avô, e queria estar com ele, mas simultaneamente queria estar na festa, acabei por conseguir fazer tudo... Procurei muito esta experiência de perceber como é que eles iam reagir à câmara e se associavam à promessa do “Pedro”. Se não associassem seria uma má experiência, mas não foi, tanto assim é que no final do documentário assumi os dois anos em que gravei: 1996 e 1997. Assumi que o documentário retrata uma festa que foi documentada em dois anos, portanto, a primeira fase foi esta fase de perceber melhor o que era a festa apesar de me ter documentado e saber do que é que se tratava, foi o convívio de estar com as pessoas e a necessidade de voltar uma segunda vez e completar o meu olhar com coisas que não tinha sido capaz de fazer à primeira. Mas este mé-

todo nada tem que ver com o de A MORTE DO CINEMA [2002] onde é só aquele homem e eu, não há mais coisas. A festa era incontrolável, quero dizer, ou estás lá na festa ou não estás, não podes organizar a festa para a qual tu filmas, não é possível. Um bocado nesta lógica, mesmo nesta questão prática de ser uma coisa tão diferente, que é uma festa que não controlas. Acho que tentei. O facto de eu voltar a segunda vez, e a segunda vez é uma confissão, que foi apenas uma espécie de confirmação de tudo aquilo que tinha visto na primeira, mas eu precisava desta experiência. E para ter a sensação de que não estava a gozar com aquela família e ter as coisas preparadas para não ser assim tão *outsider*. E portanto, a segunda vez fui confirmar que realmente estava no caminho certo, no caminho que eu queria. As pessoas repetiram-se e as pessoas já me conheciam. De facto, está misturado material do primeiro ano com material do segundo, que eu na altura sabia dizer a qual correspondiam e neste momento já não sei se este é do primeiro ou do segundo ano. A entrada é a entrada, é o primeiro plano de todos a ser registado. O final é o final, e depois tudo o resto lá dentro já não sei bem o que é do primeiro ano e o que é do segundo, nem me interessa, para mim é só uma coisa.

F.S.: E no segundo ano encontraste as mesmas pessoas?

P.S.N.: Sim, sim, todas iguais. As personagens todas, os mesmos que marcam a festa estão lá e estão misturados e tu não consegues separar o que é de um ano e que é do outro, se calhar até a roupa está diferente e já consegues ver isso, mas não se nota e não é importante, porque inclusive eles mudam de roupa durante a festa. É um facto, mas, quer dizer...foi a mesma equipa, portanto toda gente nos conhecia no segundo ano, toda a gente sabia quem era eu, quem era o director do som, quem era o operador de câmara, quem era a pessoa que fez a pesquisa e que esteve a trabalhar connosco do ponto de vista mais da documentação e da produção, portanto as pessoas conheciam-nos, é muito forte.

F.S.: A coisa mais significativa deste filme é sem dúvida a relação entre o som e a imagem. Como é que surgiu esta ideia de fazer esse extremo que tem uma grande sensação para o espectador do filme, que

não consegue fixar-se na imagem porque ao mesmo tempo está a ouvir?

P.S.N.: ... e o religioso! Eu acho que neste contexto, também é um extremo. Imaginar uma festa religiosa, uma cerimónia religiosa, seja ela qual for, tem sempre um ritual profano associado. Talvez tenha um pouco a ver com a lógica do documentário e da ficção, onde as fronteiras não são claras. Ali há qualquer coisa que se cruza, mas estar numa festa daquela dimensão, onde o marketing religioso é uma coisa poderosíssima, onde tu já não precisas de pôr um anúncio a dizer que aquela festa se vai realizar... fazes amanhã uma festa no Lux ... e pronto, as pessoas vão sabendo que há uma festa no Lux... se fazes amanhã uma festa aqui nesta rua, tens que fazer uma grande promoção para as pessoas virem, senão não vem aqui ninguém. (Vão duas a passar de carro....) Agora, ali no sítio que eu deixo no final que é aquela serra enorme, aquela montanha onde não há nada, onde não vai haver nada durante o ano inteiro, só dentro de um ano, 360 e não sei quantos dias depois é que vai voltar a haver aquela festa e portanto não é preciso anunciar, não é preciso fazer nada, as pessoas vêm de todos os sítios para lá chegar. Além disso, as pessoas vêm por razões diferentes: umas pela questão religiosa, outras porque querem beber uns copinhos e dançar e não sei quê...; e outras ainda por esses convívios extremos entre o álcool e o Deus, entre Baco e ... tudo aquilo é tão poderoso para mim, que o único fenómeno que eu acho que era interessante explorar era o som que se calhar tornando-se mais abstracto, faria com que houvesse dois caminhos diferentes. Era traduzir aquilo a que se pode chamar regularmente a voz de Deus. A ideia foi representar no documentário a voz de Deus através da voz do padre fascista, completamente tresloucado, que pronuncia frases arrasadoras na festa. O padre convive com um universo retrógrado, fala para os jovens como se fossem os mesmos de há trinta anos atrás. Há muitas coisas novas, diferentes. Para mim, há um fenómeno muito curioso, um fenómeno de transmissão geracional. Existem três crianças filmadas no documentário. São três olhares completamente inocentes. Um miúdo que surge na porta lateral da igreja, olha, distraído, para mim. Uma miúda que faz o “circuito das rezas”, espaço exterior circunscrito à igreja onde os peregrinos pagam as promessas, caminhando de joe-

lhos. Todos choram, mas a miúda tem um olhar flutuante, um sorriso invulgar que surge no meio da multidão “chorosa”. Estes dois miúdos, mais aquele que toca sozinho o acordeão no final do documentário, são, na lógica do abstracto, a parte mais vincada e mais presente deste fenómeno de cruzamento geracional profano-religioso. Uma festa pagã, uma festa com esta dimensão, uma festa que se sente na geografia, na duração, no cumprimento da promessa, é vinculada e projectada num futuro próximo apenas através do olhar destas crianças que são as únicas a poder manter e continuar o poder da romaria, da tradição, principalmente porque esta não é uma festa anunciada na televisão...

Portanto, esta geração que se segue “garante” a transmissão e a continuação da festa. Mesmo com influências vincadas dos emigrantes portugueses que vêm no Verão à festa, tudo isto interessa-me muito analisar. A ideia da voz de Deus ajuda a contradizer o início com o fim do documentário. No início da festa são as brasas do carvão a queimar a carne, no final, com o respeito enorme que guardo pela natureza, é a grandiosidade da serra, das colinas, daquelas nuvens, daquele céu. Esta contradição resulta numa “viagem diagonal” que começa na terra mais terra, mais queimada, do carvão e da carne assada nas brasas, até ao limite branco do céu celestial e encantador. Esta “viagem” é acompanhada pela poderosíssima voz de Deus, representada pelo padre, que se demarca da voz do Sandu, o romeno que protagoniza o documentário. Em Portugal, hoje, a situação dos emigrantes está mais arrumada. Mas, em 1996, não se falava deste assunto, não se falava dos romenos que cá estavam, nem dos emigrantes do Leste que chegavam para trabalhar... era assunto que não preocupava. Para mim foi muito especial conhecer este romeno, o Sandu, porque eu tinha tido em 1994 colegas romenos no curso europeu de documentário *Visions* para o qual fui seleccionado, fiquei fascinado com o facto de poder falar com eles em português e eles comigo em romeno, conseguíamos entender-nos, tínhamos a mesma origem linguística: o latim. Este homem romeno com carisma cinematográfico, charmoso, marcou-me pela sua lindíssima história de amor. Ele veio para trabalhar, mas conheceu no Bingo, em Lisboa, a Cristina, que fez com acabasse por ficar a instalar tubos de gás na rua para a poder ver todas as noites no Bingo. Ficou com ela... Agora tiveram um bebé... Quando os conheci ela já estava grávida... Daí ter interesse em partilhar os planos dela com o

bebé na cesta debaixo da bancada da venda, onde ilumina o bebé com o isqueiro para perceber se está bem... Eu criei uma relação afectiva com eles, acompanhei o processo da relação desde o casamento até ao nascimento do bebé... São coisas que eu documentei mas depois decidi não apresentar, nem explicar, aliás, são situações que não se podem explicar...

F.S.: Também não é preciso explicar...

P.S.N.: ...nada, nada. Mas não sei se explica, se responde à questão desta relação com o som. Há uma parte do som, uma mistura de som que não é fácil, porque tentou-se colar muito ambiente à voz e às vezes é muito difícil de separar, se há uma mistura feita onde a voz está mais separada do ambiente torna-se muito mais perceptível. Embora o objectivo fosse interessante na mistura de som, por juntar muitas coisas, há palavras que são difíceis de perceber.

F.S.: Como é que trabalhaste in loco do ponto de vista técnico? Como é que tu captaste o som? Estavas sempre a filmar ou gravaste o som separado em DAT?

P.S.N.: Em DAT, sim, sempre. O MARGENS foi feito em película...

F.S.: ... e não filmaste o padre? Porque ele nunca aparece no filme, só se vê o relógio dele...

P.S.N.: Exacto! Aparece o relógio no pulso, ele vê as horas... Para mim esse plano das horas no relógio é essencial, porque no fundo, seja lá qual for o ritual, ele tem uma duração, tem um tempo, é uma coisa estudada, não existe muito espaço para a improvisação. O relógio mostra que a festa tem "um" tempo, uma programação, tem regras. Interessava-me esse lado da romaria, depois estive com o padre, pedi autorização ao padre para gravar, o padre está gravado, mas nunca me interessou muito ter o padre muito presente e depois houve o momento em que decidi: o padre não entra, porque a voz de Deus é aquele padre, não tem imagem, imagens são aquelas imagens dos santos, do São João d'Arga com todas aquelas cores...Para mim, é isso que naquele caso é

a religião, não pode ser o padre, o padre é invisível, mas acaba por não ser porque eu mostro a mão e a deixo ver, também não quis tirar tudo ao padre... acho que é um jogo, um jogo pessoal.

F.S.: As imagens no ENTRASTE NO JOGO... para mim são um retrato muito impressionante da sociedade portuguesa... Portugal continua a ser um país muito religioso. Quando saís de Lisboa e vais para as pequenas cidades e para as aldeias, todas as igrejas estão cheias. Aos domingos ainda toda a gente vai à missa...

P.S.N.: Lembras-te...? No MARGENS eu também deixo a missa. E aí era uma relação diferente de como a Igreja tem um poder tão grande que é ela própria, através da figura de padre, que afixa um papel a dizer quanto dinheiro cada pessoa da aldeia tem que dar para a ponte, apesar de não ter sido ele a decidir, é ele quem afixa o papel. Foi publicado e é o padre que põe esse papel e que assume este lugar que é um lugar também de comunicação e de direcção e portanto daí eu pôr aquele discurso em Off dentro da igreja com as pessoas a rezar e alguns a chorar... são só 36 pessoas que vivem na aldeia e há pessoas que não falam. Eu não falo contigo, vivemos ao lado um do outro, há aqui uma porta...

F.S.: ...porque é que tu não pagaste?

P.S.N.: Porque não pagaste? E porque não fizeste?... e aquele texto que ponho lá que ele diz, qualquer coisa como ... agora... como é que eles sabem que eu vou dar seis e como é que sabem o dinheiro que eu tenho? Como é que ele pode dizer "tu, para aquela ponte que é pública, tens que dar 200!" se não sabe quanto é que tu tens? Eu acho que esta questão é tão antiga e tão remota, e continua a ter um peso; uma gravidade; uma igreja ou uma capela dentro duma aldeia continua a ser uma coisa muito marcante, porque de facto há ali qualquer coisa que continua a resistir aos anos e de repente, acontece uma coisa medieval... afixa-se o papel e está decidido quem tem que dar. A parte da religião e da morte é uma coisa que nos meus trabalhos vai estar sempre mais ou menos presente. Tu viste o FRAGMENTS [FRAGMENTS BETWEEN

TIME AND ANGELS, 1997]?

F.S.: Vi, sim.

P.S.N.: O FRAGMENTS também tem a igreja completamente vazia ao contrário do estádio de futebol. É a história dos templos modernos, era essa oposição de um estádio cheio, e a igreja que já não está. E o que é que a igreja dá e que o futebol não dá. Sabes, as coisas são muito próximas também, não são assim tão diferentes. E ainda para mais, se pensares que na Escócia (em Glasgow onde filmei o Fragments...) existem duas equipas de futebol: o Rangers e o Celtic, que são respectivamente protestantes e católicos, ou seja, é uma questão absolutamente religiosa vinculada ao próprio futebol, e eram coisas que me interessavam muito. Em relação à tua pergunta, como é que eles são registados, normalmente o som é gravado em paralelo com equipamento DAT, depois é sincronizado com a imagem que está gravada na câmara. Por vezes gosto muito de registar só som, fazer perguntas, tal e qual como estás agora a fazer comigo. Por isso, muitas vezes o som dos meus filmes não está “preso” às imagens. No documentário MARGENS há muitos sons *off*, “vozes” que falam por cima de outras imagens. No ENTRASTE NO JOGO... a maior parte das imagens têm o som registado em paralelo e é usado de forma síncrona.

F.S.: Queria fazer mais uma pergunta em relação ao MARGENS, relativamente à estrutura narrativa. Dividiste o filme em quatro partes ou seja capítulos, intitulados “inauguração”, “isolamento”, “dinheiro” e “visão”. Porque é que escolheste essa forma?

P.S.N.: Nos meus projectos, sempre me questioneei acerca da linearidade ou não-linearidade e muito cedo ficou dito por alguns professores meus e por algumas pessoas que trabalharam comigo que nós nunca poderíamos chegar a um caminho ou a uma situação não-linear sem antes a ter construído linearmente. Acho que em relação ao MARGENS havia toda uma exploração nova, apesar de tudo, poderá ser sempre considerado o primeiro documentário que eu fiz, havia assim uma espécie de aprofundamento de ideias e de conceitos e de coisas que queria explorar. E muito cedo - não sei que ideia tens, mas isso é muito im-

portante dizer - houve uma mistura, um doseamento de material. Para um documentário que no final tem 28 minutos, eu só tinha uma hora e 56 minutos de película, portanto, estar seis meses com duas horas de material para filmar um documentário daquela natureza era uma coisa complexa, pelo menos não era fácil. De som estavam registadas 14 horas de material, o que é uma grande desproporção. E na altura nunca eu tinha feito nada assim e tinha aprendido com o Michael Rabiger, com quem tive o privilégio de ter aulas. A questão do edit paper prende-se com o facto de podermos fazer todo o levantamento do texto, diálogos e outras falas, directamente para papel e começar a cortar e a organizar as frases que nos interessam numa lógica estruturante do ponto de vista narrativo. Assim, começamos facilmente a desenhar em cima de uma mesa grande uma linha cronológica para o projecto. Ou seja, o material numa primeira fase é organizado de forma linear e posteriormente passamos a organizar o material por blocos temáticos, ficando desta forma com a sensação de uma possível estrutura narrativa. Neste caso, percebi que poderia “começar” pelo bloco da “inauguração”, passando ao bloco do “isolamento” e do “dinheiro”, para finalmente chegar ao da “visão”. No fundo eram para mim quatro sub-temas, quatro blocos que faziam com que aquilo fosse mais ou menos aquilo que eu podia defender, e para me concentrar neste projecto, porque havia mais coisas que poderiam ter sido abordadas e que não eram assim tão importantes para este projecto, seriam para um outro, mas para este não. E nesta lógica de organizar narrativamente os materiais, acho que nasceu o desejo de ter os capítulos como tu tens num livro. No fundo há uma respiração, é só essa a proposta ou a tentativa de uma proposta. O José Bogalheiro, director da escola de cinema, dizia que quando tu viras a página de um livro, por vezes, se aquilo estivesse seguido, não alterava nada, só que o escritor faz com que hajam muitas mais páginas para começar um capítulo novo e tu respiras ou podes fazer uma pausa. O livro poderia provocar um bocado disso, quero dizer, aquilo poderia não ser convincente. Há ali momentos em que houve essa necessidade de poder haver uma pausa. A ideia do tema ficar a suspender tudo que vem a seguir. Foi essa a proposta.

F.S.: Falta falar do teu último filme *A MORTE DO CINEMA* que terminaste no ano passado. Antes de mais interessa-me muito como é que

encontraste o Sr. Álvaro Dias?

P.S.N: O Sr. Álvaro foi encontrado através do director de som, do Emídio Buchinho que estava precisamente em Aveiro a filmar e o Álvaro Dias com a sua curiosidade natural viu que ele estava com pressa e com o equipamento de som aproximou-se e perguntou ao Emídio: “O que é que isso? O que é que tem aí e porque o tem aí? ...Ah, é interessante...” e o Emídio entretanto chamou-me para me dizer que tinha encontrado um homem que tinha algo numa garagem “que se calhar era engraçado vocês um dia verem. Eu inventei um sistema de leitura de som óptico, inventei e fiz peças para reconstruir uma máquina de projectar cinema. Depois reconstruí um segundo projector e fiquei com duas máquinas de projecção na garagem, podia assim projectar filmes sem interrupções nas sessões da garagem...” Quando ele me chamou, fomos os dois ver a garagem e a partir daí era impossível ficar indiferente, claro que foi um processo doloroso, porque nós conhecemos a garagem com o cinema a funcionar e quando acabou o documentário já não havia o cinema a funcionar, portanto há ali uma quebra entre ele ter que vender a garagem e uma questão da saúde.

F.S.: A garagem já não é dele?

P.S.N.: A garagem já não é dele e a pessoa que comprou a garagem não quis lá ter cinema nenhum dentro.

F.S.: E quando acabaram essas sessões de filmes?

P.S.N: Quando a vendeu? Foi em 1998 ou 1999. Era uma coisa clandestina e continuou a funcionar clandestinamente. E hoje, no desespero, ele vendeu a maior parte das coisas e outras deitou fora, agora só tem em casa algum equipamento. Ele faz projecções em casa para pôr a máquina só a funcionar, só para ver a máquina a funcionar, então projecta alguns filmes, especialmente documentários que ele tem do tempo da censura e da ditadura, etc. E vai fazendo as suas projecções privadas para pôr a máquina a funcionar. E entretanto eu tenho tentado em todas as sessões que ele esteja presente porque ele ainda não viu

o filme.

F.S.: Ele ainda não viu o filme A MORTE DO CINEMA?

P.S.N.: Ele ainda não! Eu acho que há um lado que tem que ver com a mulher dele porque o facto dela durante muitos anos não saber o que é que se passava, é uma história delicada, apesar dela agora já saber, mas há ali coisas que foram ditas... Sempre que eu o convido ele diz que sim, mas depois a mulher também diz que quer ir e quando ele percebe que a mulher quer ir ele normalmente diz que não, já não vai, diz que já não pode, que já não dá. Inclusive, o filme já passou em Aveiro e nem em Aveiro ele viu o filme. Das outras vezes eu disse: nós pagamos as despesas, vai um carro buscá-lo a Aveiro e vai levá-lo a outro sítio, e depois levá-lo outra vez a casa, ou seja, não tem que gastar dinheiro, não tem que se preocupar. Por exemplo, em Portalegre, uma pequena cidade, houve um festival e a imagem dele estava na cidade toda, foi uma coisa impressionante, a imagem no mupi. Era a cara dele com a máquina pela cidade inteira e eu queria que ele visse essas coisas. Claro que eu às vezes sentia-me mal, então quando foi a projecção em Aveiro eu pensei “bom, em Aveiro não há hipótese nenhuma, ele vai lá estar”, mas nem assim ele viu o filme e portanto eu acho que houve ali coisas que foram ditas e que...

F.S.: Daquelas sessões especiais...

P.S.N.: ... dos filme porno e tal. O facto é que o documentário tem sido também muito bem recebido pelas pessoas, pelo lado popular e do ar de caricatura que ele próprio tem como figura. A maneira dele falar português e a maneira de se expressar, não é uma coisa nada normal...

F.S.: É verdade, só vi o filme daquela vez no São Jorge e preciso de ver o filme mais vezes para perceber a fala dele...

P.S.N.: Tens que ver, tens que ver... Epá, ele tem expressões que ninguém tem! Ele tem uma maneira de dizer as coisas, se estiveres atento. São coisas muito invulgares, que eu nunca pensei que fosse possível alguém falar assim e a maneira que ele tem de dizer que entra-

vam pessoas dentro da garagem para ver filmes, não é “entravam dez pessoas”, ele diz “entravam uma, duas, ou três, ou quatro, ou cinco, ou seis, ou sete, oito, ou nove ou dez...”. Ele conta até dez para dizer que iam dez pessoas assistir às sessões. Só um gajo como ele para dizer uma coisa destas, ninguém fala assim, percebes, tu não ficas indiferente e as pessoas ficam sempre muito fascinadas também com o seu carisma.

F.S.: Sim, mas *A MORTE DO CINEMA* é também um filme sobre o cinema em geral, também sobre o passado, sobre a vida privada sob o regime repressivo...

P.S.N.: Sim, sim, sim... uma vez mais, um lado mais político que o *MARGENS* já tinha, que eu acho que o *ENTRASTE NO JOGO* . . . também tem, com um lado político mais religioso, mas não deixa de ser uma abordagem também política e o *Índios da Meia Praia* era a música do Zeca Afonso documentada. E eu acho que é poderosíssima porque foi construído um projecto de arquitectura de forma a que as pessoas que não tinham uma garantia financeira pudessem construir a casa com um apoio do estado, embora às vezes eles não tivessem forma de ter esgotos. Passaram trinta anos, as casas foram construídas, mas a circulação da água e da chuva não existe. E não posso ficar indiferente a isto, quando estive lá a ver os miúdos a crescerem. Tu chegaste ali à Cinemateca com os miúdos à volta do contrabaixo... e viste o outro documentário a seguir?

F.S.: Vi, sim.

P.S.N.: Pronto, e depois foi um debate, porque estava lá um dos arquitectos, o Nuno Portas, um arquitecto muito importante na época e que ainda hoje tem um papel relevante. É o pai do Miguel Portas e do Paulo Portas, que é o Ministro da Defesa, e da Catarina Portas, que realizou *Uma ou Duas*, um documentário. Eu também queria falar deste novo projecto que nasceu porque as pessoas são absolutamente fascinantes. Não imaginas o material que eu tenho de quando fizemos o videoclip. O videoclip foi comido, devorado pela força de ... não sei explicar, tu tens sempre uma força que vem de algures. Não se sabe de onde, eu não sei de onde, mas vem daquele que está sempre na tua

frente, diz que tenho que fazer alguma coisa com esta gente. O videoclip foi invadido com força humana, com aquela carga humana desta gente que tem tanta coisa para dizer, tanta coisa para nos deixar e que está mais ou menos silenciada. Alguém faz com que estejam em silêncio e eu sinto que o documentário tem também um bocado desta responsabilidade de trazer as coisas para o outro lado... outras coisas, quando digo outras coisas são estas coisas que também vou fazendo. Com A MORTE DO CINEMA, por exemplo, não é o facto de eu ir ao cinema, é muito mais o interesse e a perdição que tenho a propósito do que é o cinema, daquilo que eu faço com o cinema e do que é estar no cinema. Encontro um homem com a 4<sup>a</sup> classe, com uma formação básica em mecânica automóvel e que construiu com as próprias mãos o cinema. A parte que me interessa é que o cinema como uma mecânica, vemos cinema através de uma máquina que faz com que 24 imagens por segundo sejam projectadas com som. Tudo está concentrado num enquadramento, numa superfície branca, não tem necessariamente de ser um ecrã, basta uma superfície branca e é esta ilusão que me entusiasma, que canaliza a minha forma de estar neste projecto.

F.S.: O Costa e Silva faleceu em que ano?

P.S.N.: Em 1997, creio. Portanto, a morte do Costa e Silva é a morte da Cinemateca que tem imagens que estão lá guardadas. Há imagens (não sei se te disse) no documentário que são da Cinemateca anterior e portanto, eu misturo... são as mãos e as bobines, material da Cinemateca e o filme que está ser projectado, é o filme do Bogdanovich, *The Last Picture Show* que foi o último filme que foi apresentado na Cinemateca antiga e esse é o filme que estou a manipular e tive a autorização para brincar com isso e estar a filmar a última sessão da Cinemateca. Eu não fui tão longe quanto queria, só num aspecto: é a morte da garagem, é a morte de Costa e Silva, é a morte da Cinemateca, é a morte da figura do projeccionista, porque a ideia que o cinema digital tem, fará com que não hajam estas pessoas que têm que estar a colar o filme e a projectar etc., etc. ... É de alguma forma também aquilo que eu gostava que acontecesse, a morte no sentido do próprio material fílmico, isto é, seja vídeo ou seja película, acabada em vídeo, acabada em película, tudo cruzado como eu fiz, mas que aquele próprio material envelhece,

e eu acho que, por exemplo o ANIM [Arquivo Nacional das Imagens em Movimento, Cinemateca Portuguesa] como cemitério é ainda muito mais do que um arquivo, vejo aquilo como um cemitério, portanto o material vai-se perdendo e tu fazes câmaras frigoríficas e bunkers e o que quiserem, para contrariar esse próprio envelhecimento. Tinha uma imagem fortíssima que estava associada ao facto dos materiais envelhecerem, por exemplo, de todos os filmes comerciais americanos... No Marquês de Pombal, eu tenho uma imagem gravada na minha cabeça de que havia sempre uma distribuidora, da Lusomundo e que um dia, eu ia a passar na rua e vejo um grande fumo e um incêndio tal, e então deparei-me com isto: eram filmes que estavam a ser queimados no exterior, de cópias que não interessavam, e essa imagem ficou-me sempre muito marcada, a ideia de se poder queimar e destruir o próprio cinema, é esta a lógica da memória e de documentar enquanto terreno privilegiado também dum certo prazer de recolha de documentos. Eu acho que eram um bocado todas essas perspectivas, por último se calhar para falar destas coisas dos projectos, o projecto da Beira Alta é um projecto que está a ser trabalhado há mais tempo, chegou a ter título e apresentei-o também ao ICAM mas acabou por não avançar. Mas eu continuo a avançar no projecto que é de uma aldeia que tem uma ponte, quase na fronteira e que fazem um ritual também, mas a um outro nível, vão buscar bois e touros a Espanha e vêm a pé com os touros até Portugal para depois tourear só com um instrumento que é um forcão com bicos. Só que são trinta homens que seguram naquilo, que é uma coisa pesadíssima e enorme, as pernas têm que estar todas sempre ao mesmo ritmo, e é aquele objecto enorme que o vai defendendo do touro, o touro quer ir ter às pernas dos homens, é uma coisa tipo pré-história, é uma coisa brutal, não existe, fiquei impressionado! Eu tenho muitas coisas filmadas, são sete aldeias e depois há uma que se destaca, e fui lá parar através de uns amigos meus! Já é o segundo ano que eu filmo lá, e isto é um projecto que vamos também avançar, porque...e parece um filme de cowboys, quando eles vão a Espanha buscar... é tudo planeado, não há nada e então... um avião, motos, cavalos, carros, carrinhas, e a pé e toda gente foge, são animais selvagens, não é? E então é um trabalho que me interessa muito, aqui não a parte da religião como no ENTRASTE NO JOGO... , mas muito mais na tourada, ao lado do homem o animal, uma coisa máscula dos homens e então é

curioso porque a maior parte dos homens são jovens e naquela região são todos emigrantes, eles trabalham e vivem em França, na Alemanha, onde quer que seja. Depois no Verão é quase como uma prova de virilidade: o jovem vem tirar a camisola e mostrar que já é um homem e aquilo é uma prova muito curiosa de afirmação e portanto é um projecto que acho também muito estimulante.

E o projecto mais importante que existiu para o Alentejo foi no Alqueva. Eu tive subsídio do ICAM e depois não avancei com o projecto que foi o melhor que já apresentei e o melhor que já alguma vez pesquisei na vida e que era uma coisa muito política, tinha que ver com a água que é de todos, não é tua nem é minha, mas havia aqui uma complexidade muito grande com a história das redes internacionais entre Espanha e Portugal. Era um trabalho que me interessava muito explorar por aí, com uma componente mesmo muito, muito política, começámos a filmar, havia um bocado o fenómeno da morte que me interessava muito, a morte da aldeia... O facto de ficar submersa, o facto de ter trasladado. Os corpos dum cemitério para o outro, toda aquela preparação da morte, e como construir uma aldeia nova em que os vizinhos não se dão bem contigo e somos vizinhos e na nova aldeia posso ficar na outra casa mais longe porque não gosto de ti, ou seja, também todo esse lado social me interessava muito. Só que de repente havia muita gente a filmar no Alqueva, e eu gosto muito deste contacto mais personalizado e então senti que as pessoas, para as televisões, eram objectos, documentários, eram curiosas, portanto as pessoas já tinham um bocadinho de actores e menos daquilo que eu gosto, que é como eles são.

F.S.: E no final deixaste esse projecto?

P.S.N.: Deixei, e foi a melhor coisa que preparei até hoje na vida. Mas não me senti confortável, foi entre 1996 e 1999, foi uma grande preparação. E filmei, tinha material filmado, se calhar um dia faço alguma coisa com aquilo, é possível, é muito trabalho fotográfico. Usei algum material numa coisa de dança que fizemos e pronto. Eu em relação àquela outra questão que puseste mais histórica dos realizadores portugueses, eu acho que não sei se tu terás isso também documentado à tua maneira, mas quero dizer que não falei aqui em nomes que são também importantes. Estivemos a falar do Cunha Telles, mas temos

de falar de Fernando Matos e Silva, podes falar do Fernando Lopes que para mim é um pilar com a história de Belarmino e a forma como ele fez o Belarmino. Quero dizer, há muitos realizadores nesta lógica poética que se vão dividindo e eu acho que gostava de deixar isso. Claro que há outros para mim que fizeram documentários porque também não tinham outra saída, não necessariamente como um desejo, portanto são documentários que por vezes têm um cariz muito institucional pelo facto de ter trabalhado com uma grande empresa estatal durante a ditadura, um documentário sobre a empresa e etc. ... e são coisas que não vingaram.

F.S.: Neste contexto eu gostava de falar do António Reis. Disseste naquela entrevista com a Regina Guimarães e o Saguenail que tiveste uma relação, ou seja, tiveste uma experiência muito forte com o professor António Reis na ESTC. Para ti as suas aulas eram quase mágicas, tiveste muitas conversas com ele, nos cafés ou quando o acompanhaste a casa. Dedicaste o teu primeiro filme ELÉCTRICOS [1993] ao António Reis, mas também acho que se pode dizer que o MARGENS era para o António Reis, porque foste para o Trás-os-Montes e procuravas ou tentavas encontrar o espírito do António Reis... e peço-te para falar da tua relação com o António Reis, da tua relação com o grande mestre!

P.S.N.: O grande mestre mesmo! Eu já te disse que quando me decidi pelo curso de Engenharia, já fazia teatro com o director da Escola Superior de Teatro e Cinema, na altura o Jorge Listopad, e foi ele que me disse que havia uma escola de cinema em Portugal... Mas a minha ideia era ir pela engenharia, química, laboratórios, laboratórios de cinema?... Portanto, estás a ver que estava a fazer um trajecto completamente diferente e quando apareceu a escola de cinema e entrei para a escola de cinema, o primeiro período foi um período absolutamente violento, porque eu fiquei hospitalizado e não pude frequentar as aulas e depois de tanta mudança de sonhos, o primeiro mês e meio acho que faltei porque estava no hospital, foi um choque! Quando entrei na escola, naquele momento delicado, quando tu entras numa festa, e as pessoas já estão todas... a festa já está a decorrer e as pessoas já estão a brincar e tu entras, há qualquer coisa de intrusivo, tu não és dali. Portanto, quando entrei para a escola de cinema os meus colegas que estavam todos também no primeiro ano já se conheciam e eu fiquei um

bocado perdido. Na altura, assim que entrei, o António Reis lançou um desafio, ou melhor, um exercício que consistia em fazer três fotografias, três slides numa situação e eu não percebi bem o que é que era para fazer... não conhecia o António Reis, não conhecia ninguém e pedi-lhe só para me explicar um pouco melhor qual era o objectivo. Eu acho que desde muito cedo, ele era um homem extremamente exigente, muito determinado que sempre nos disse, por exemplo, que se tu tens uma imagem que filmaste para um filme e a imagem não resultou, é preferível que tu ponhas lá preto na imagem, se não estás satisfeito, tens que ter coragem para pôr preto... Portanto, este lado de disciplinador, com uma certa mentalidade pedagógica e que passava muito por um conceito paternal, fazia com que as aulas continuassem nos cafés, no passeio que dava na rua... porque era sempre uma evolução de ideias e um fluir de sensações e de questões que eram levantadas sobre o que é o cinema, e qual é a nossa missão aqui, o que é que nós queremos fazer com tudo isto, as possibilidades que o cinema dá e que não dá, etc. Todo este enquadramento do António Reis fez-se numa forma absolutamente invulgar, o que nos marcava muito, porque era uma pessoa por um lado muito doce, que era capaz de dizer as melhores coisas sobre os nossos trabalhos se tivesse que dizer, como era a primeira pessoa também a criticar por completo o trabalho, caso, por exemplo, tu não demonstrasses que trabalhavas. Portanto, a ideia dele é, tu tens que trabalhar, incessantemente, tens que fazer coisas, estás sempre sob pressão. Por exemplo, em relação às aulas tivemos inclusive direcção de actores, era tudo muito abrangente, em direcção de actores éramos capazes de perder dias a analisar um plano do *Pickpocket*, de Bresson, por exemplo, e ficávamos dias e dias, semanas a ver um plano e a estudar aquele plano e a ver a pintura e a tentar perceber porque é que as coisas chegaram onde chegaram, porque é que as imagens e as imagens em movimento são o que são hoje. Ele fazia ligações às coisas não lineares que ninguém mais conseguia fazer mas que depois se tornavam muito claras. Nós corríamos para estar nas aulas e havia uma influência de uma carga humana, de uma dimensão intelectual, de uma energia cinematográfica única. E ele morreu quando eu estava no segundo ano, foi um momento de grande estranheza porque havia quase um desejo de não voltar à escola, havia quase a vontade de... se este homem morre, se este homem desaparece, já não faz sentido. E

portanto foi o desgosto maior, e dedicar-lhe aquela curta-metragem era uma lógica que não tem nada que ver com ele. Se calhar o MARGENS é muito mais para ele, aquilo depois é “Aos nossos Avós” porque é para todos avós, ele continuará a estar lá, no outro, e neste e naquele, e em todos, porque foi uma pessoa que nos influenciou, e quando digo nós é um grupo de pessoas, de alunos, os que estiveram mais próximos dele, mas fomos os últimos, apesar de terem havido antes muitas outras pessoas, como o Pedro Costa que recebeu uma carga de cinema que não existe, uma carga humana que não existe e nem voltou a existir, que foi... é uma coisa muito poderosa, às vezes é difícil quase de conseguir explicar o que é que esta relação trouxe, mas marcou, marcou muito esta questão prática de tu seres exigente, de tu teres disciplina. Tu tens que receber as coisas como queres, eu não tenho necessariamente de ficar a sangrar para dizer este é o meu plano, não tenho de sangrar, mas eu tenho que ter exigente. E tenho que levar esta exigência a todos os níveis, inclusive arrastar esta exigência para a própria equipa, a equipa tem que sentir sempre um pouco esse nível de exigência, essa dedicação até ao fim e nem sempre é fácil de conseguir que isso resulte, mas sempre resulta...

Tirando isso, o Chris Marker podia ser uma outra relação muito forte de influências, acho que é uma projecção... quando pude ver todo o seu trabalho, toda a sua filmografia fiquei completamente marcado por esta lógica de uma outra poética, mas que é uma poética muito feroz, muito radical e enfim, sinto isso se calhar com outros, mas o Chris Marker seria em tempos alguém que marcou muito.

F.S.: Disseste que para os teus filmes é sempre muito importante ter uma lógica, uma estrutura lógica na narrativa dos filmes. Achas que isso vem do teu interesse pela matemática?

P.S.N.: (risos) Se calhar, se calhar! Nunca tinha pensado dessa forma, mas costume é dizer o contrário, que o facto da matemática ter estado tão presente e de eu ter gostado tanto, não quer dizer que tenha perdido anos da minha vida, que há a sensação que as pessoas têm de perder tempo, não perdi tempo, tudo isso que agarrei, consegui aplicar naquilo que faço na vida e acho que é a organização e a necessidade (claro do ponto de vista da produção), para ter uma coisa óbvia, tens

que fazer contas, tens dinheiro, tens que organizar dias de filmagens, o que fazes primeiro, etc. todo esse contexto lógico é uma coisa que me interessa muito. Nos projectos em si, eu acho que é uma defesa. Não sou uma pessoa por natureza com grandes vínculos a desenvolver os grandes trabalhos dramaturgicos e portanto eu acho que a lógica a entrar aqui é mais poder, no mínimo conseguir organizar os materiais e especialmente as ideias de uma forma que para mim seja objectiva. Eu digo sempre que o projecto, para mim, é o que dita tudo e não o contrário. Eu tenho dinheiro vou fazer este projecto, não. A ideia é, eu tenho este projecto e vou ver quanto dinheiro tenho que arranjar e o que é que tenho de fazer. Este é um bocado o princípio e se eu for ver *A MORTE DO CINEMA*, *ENTRASTE NO JOGO...*, *FRAGMENTS* e *MARGENS*, todos começaram por minha iniciativa, com o meu dinheiro e depois juntaram-se outras coisas, mas nunca tive dinheiro para fazer, fiz sempre ao contrário. Acho que é uma necessidade muito forte, mas que depois como resultado... se calhar na ficção tem-se mais dificuldades em alguns casos, deste ponto de vista. O projecto vai ditar uma série de premissas técnicas que me interessam sempre, coisas básicas, se vai haver zooms, se tem tripé, se vai haver película, se é vídeo, que vídeo é, que câmara é, qual é o tipo de som, se é som com este microfone... quais são as escalas de planos, quais são os tipos de abordagens, se se ouve a minha pergunta, se não se ouve a pergunta, na montagem vou fazer planos com ritmo sincronizado, a estrutura narrativa é absolutamente simétrica, ou seja, no *FRAGMENTS* existe um efeito de espelho relativamente à estrutura, o filme chega a meio com uma série de zonas temáticas “abertas” e simetricamente vão-se resolvendo até atingirmos o final do filme. O documentário pode até tornar-se longo, mas escolhi a simetria para a estrutura e levei essa ideia até às últimas consequências. Isto não é importante para ninguém, mas para mim foi muito importante como estrutura de trabalho e acho que essa questão e essa resposta quase que dá, acho que não fujo dela, acho que há um lado lógico, eu preciso disso em todos os projectos, mesmo num projecto que agora estamos a desenvolver que é de dança, de imagem, de música... eu preciso sempre de... se não há uma adaptação dum livro, se não há uma história de reportagem... eu preciso de organizar de uma forma lógica os materiais correspondentes aos conteúdos, as ideias, à narrativa... eu, pelo menos, a partir dali vou poder defender e

tentar criar da melhor forma o projecto.

F.S.: Neste contexto surgiu mais um projecto relativamente aos formatos dos teus filmes, e também à duração dos teus filmes: o MARGENS com 28 minutos, ENTRASTE NO JOGO com 40 minutos e A MORTE DE CINEMA com 30 minutos. Porque é que escolheste esses formatos, não queres fazer uma longa-metragem?

P.S.N.: Olha, no caso de MARGENS foi mais paradigmático porque havia que fazer o filme mesmo com 28 minutos. Como era um projecto europeu, se todos fizessem com 28 havia esse objectivo de intervir, exhibir e apresentar nas televisões. Portanto, havia um grande interesse de muitas televisões europeias de entrar nesse jogo. Só que depois fui o único que fez os 28 minutos, os outros doze ou quinze colegas que acabaram, nenhum deles conseguiu cumprir a ideia do tempo. Mesmo que não fosse para ter 28 e pudesse ter mais ou menos, para mim o MARGENS teria de ter 28, era a duração do filme, não tinha grandes dúvidas sobre isso. Em relação aos outros, isto tem acontecido, não há nenhum esquema aqui organizado de dizer, vamos fazer sempre filmes de trinta minutos dos microcosmos das províncias... tem acontecido de uma forma muito regular, é a inspiração do próprio tema. Quero dizer, este tema olhado por mim tem estas durações, não tem outras... tem sido um bocado isso. Quando fala em longa-metragens em documentário... é um bocado como te digo, não aconteceu até hoje, porque não tinha que acontecer, o FRAGMENTS já tinha 52 minutos, não tem mais, porque não tinha que ter para aquele corpo fílmico, agora, não ponho de parte a possibilidade de fazer uma longa-metragem, embora nós em Portugal tenhamos sempre muito mais a ideia de longa-metragem como ficção. Acho que no caso da ficção fiz o ELÉCTRICOS e o CACILHEIROS [2002], agora falta fazer os táxis, isto é uma trilogia dos transportes públicos de Lisboa. E com esta trilogia eu vou fazer um arquipel na minha vida, um arquipel como projecto. As províncias portuguesas vão levar mais anos, mas vou organizar isto, nos Açores. Também tenho uma ideia de onde é que quero ir e portanto aquilo vai-se organizar e é o outro arquipel. Depois há os trabalhos experimentais com a música ou com a dança ou com as intervenções mais plásticas, mais pictóricas de videoarte, também são organizados por mais outro arquipel, depois

tenho as publicidades... tudo isto se vai organizando desta forma, a longa-metragem tanto ficção como documentário, de ficção não aconteceu, porque não quis até agora, não quero fazer enquanto não organizar algumas coisas dentro da minha cabeça e mais experiências que quero fazer antes de arriscar-me a fazer uma longa-metragem. Convites já os houve, mas eu não quis. Do documentário era muito mais possível que tivesse acontecido e não aconteceu... se definirmos a longa-metragem só pelo conceito da duração, não aconteceu, porque são projectos que não puxavam para aí, mas não deixo essa possibilidade de parte. E esse segredo digo-te, não é segredo, mas é em troca do Alqueva no Alentejo. Também tenho uma ideia de um projecto que eu quero fazer que é uma espécie de Ghandi português que é um homem que foi ladrilhador a vida toda, ladrilhador e mineiro. E então ele com os restos dos mosaicos construiu um pequeno altar que é a sua casa, que é um lugar onde as pessoas vão por devoção, mas não há nada, ele não é santo, ele não faz milagres... mas construiu aquilo e a decoração é feita com bonecos que ele encontra no lixo e com carrinhas que encontra não sei onde. Aquilo é um universo e o homem também é fascinante e há um assunto que me interessava muito abordar deste escultor, escultor mágico que nós temos na nossa terra sem sabermos. Eu gosto de andar aí perdido pelo país muitas vezes... é esse lado inesperado que eu acho que o documentário tem, de ires na estrada, ires num caminho desconhecido por onde nunca foste e que nunca ouviste falar e de repente acontece qualquer coisa e aparece alguém com um encanto, com uma candura, com uma magia, com uma aura, e tu dizes que não podes ficar indiferente... não podes ficar indiferente. E a partir daí pode acontecer um projecto ou não, mas há qualquer coisa que acontece logo aí e alguns projectos foram só mesmo fotográficos, mas continua a ser também um trabalho para mim na lógica do documentário, aí há uma faísca. Estabelece-se imediatamente e fica o desejo enorme de voltar, de voltar àquele sítio, de voltar a estar com aquela pessoa, de voltar a querer ouvi-la, de voltar a querer contar as minhas histórias, de voltar com câmara ou sem câmara, com câmara hoje, sem câmara amanhã, mas vou voltar e começar e perceber como é que se pode filmar aquela pessoa e a partir dali deixar as coisas acontecerem. Daí começar sempre, sempre primeiro com o meu dinheiro e depois a seguir logo se vê...

F.S.: Mas eu acho que Portugal é um país muito rico para fazer este tipo de documentário. Tenho certeza que vais encontrando muitos motivos para os teus projectos futuros...

P.S.N.: Sempre... isso é um facto que dizes que é muito forte e que eu não disse. Eu acho que quando se fala dessa poesia ou me dizes vou crescendo, vou envelhecendo, vou vivendo, vou percebendo melhor isso e vejo isso, tu não viste o trabalho do Carlos Paredes uma vez mais... é só poesia. Quase que é preciso às vezes nós termos coragem para rasgar, para não deixar a coisa toda lá em cima e poder sujar e às vezes é difícil essa distância, então este trabalho novo e todos os outros acho que esta poesia de que tu falas acho que também tem muito a ver com a delicada situação em que vivemos e que é o facto de à nossa volta haver sempre muitas coisas interessantes, é um facto. Não é um país rico, industrializado no sentido mais pobre do termo em que as coisas estão organizadas, etc. são tantas contradições mas o próprio país tem tanta coisa tão rica à tua volta, as coisas que tu quase inevitavelmente transformas em poesia porque ela está a tua volta. Se na realidade ela existe ou não, dividiu-se a realidade provavelmente, mas é a tua realidade e as tuas coisas, é o teu ponto de vista, é a tua verdade, toda esta carga subjectiva com tanta coisa rica à tua volta, epá, um gajo tem que se tornar à força poeta, não pode ser outra coisa.... (a rir)

F.S.: Só há um caminho!

P.S.N.: Sim, não há outra coisa a fazer....

F.S.: Então, agradeço-te muito por esta conversa.