

**IMAGENS DE ARQUIVO E NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS
EM *HEMINGWAY & GELLHORN*:
QUANDO O REAL E A ILUSÃO SE FUNDEM**

Monica Martinez; Paulo Celso da Silva *

Resumo: O filme *Hemingway & Gellhorn*, produzido em 2012 para a televisão pela HBO, estreou na rede HBO Brasil em 27 de outubro de 2012. A obra contribui para o debate sobre a tênue linha entre o real e a ilusão, uma vez que as imagens de arquivo são usadas no contexto de uma narrativa ficcional. A análise de 30 resenhas sobre a película, publicadas na mídia estadunidense, revela o predomínio da visão pessoal dos críticos, bem como a falta de consenso entre eles sobre o uso de imagens documentais em filmes de ficção contemporâneos.

Palavras-chave: Cinema, Documentários, Jornalismo, Imagens de Arquivo, *Hemingway e Gellhorn*.

Resumen: La película *Hemingway & Gellhorn*, producida en 2012 para televisión por HBO, se estrenó en el canal HBO Brasil el 27 de octubre 2012. La obra contribuye al debate sobre la tenue línea entre la realidad y la ilusión, ya que las imágenes de archivo se utilizan en el contexto de un relato de ficción. El análisis de 30 reseñas sobre la película, publicadas en los medios de comunicación estadounidenses, revela el predominio de la visión personal de los críticos y la falta de consenso sobre el uso de imágenes documentales en películas de ficción contemporáneas.

Palabras clave: Cine, Documentales, Periodismo, Imágenes de archivo; *Hemingway & Gellhorn*.

Abstract: The film *Hemingway & Gellhorn*, produced in 2012 for television by HBO, premiered on HBO Brazil in October 27, 2012. The work contributes to the debate about the thin line between reality and illusion, since the archival footage is used in the context of a fictional narrative. The analysis of 30 reviews about the film, published in the American media, reveals the predominance of personal vision of the critics as well as the lack of consensus among them about the use of documentary images in contemporary fiction films.

Keywords: Cinema, Documentaries, Journalism; Images Archive; *Hemingway and Gellhorn*.

Résumé: Le film *Hemingway & Gellhorn*, produit en 2012 pour la télévision par HBO, a été diffusé le 27 octobre sur la chaîne HBO Brésil. Il contribue au débat concernant la ligne ténue qui sépare réalité et illusion, puisque des enregistrements d'archives sont utilisés dans le cadre d'une œuvre de fiction. L'analyse de 30 critiques sur le film, publiées dans les médias américains, révèle la prédominance de la vision personnelle des critiques

* Monica Martinez - Docente do Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba - Uniso. E-mail: monica.martinez@prof.uniso.br
Paulo Celso da Silva - Coordenador e docente do Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba - Uniso. E-mail: paulo.silva@prof.uniso.br

ainsi que l'absence de consensus entre eux sur l'utilisation des images documentaires dans les films de fiction contemporains.

Mots-clés: Cinéma, Documentaires, Journalisme, Images d'archives, *Hemingway et Gellhorn*.

Um teledrama ambientado na Guerra Civil Espanhola

Filmes produzidos especialmente para a televisão são vistos como de menor importância no contexto da indústria cinematográfica estadunidense. Apesar disso, o telefilme *Hemingway & Gellhorn*, de 2012, desperta a atenção. Explica-se: o diretor é o estadunidense Philip Kaufman. Nascido em 1936 em Chicago (Illinois), Kaufmann, 75, consegue ser bem sucedido na difícil arte de transpor obras literárias para o cinema.

É o caso de *Os Eleitos*, de 1983. A obra é baseada no livro *The Right Stuff*, de Tom Wolfe. Como se sabe, Wolfe é um dos principais representantes da segunda metade do século XX do Jornalismo Literário dos Estados Unidos. Mas Kaufmann não faz feio ao apresentar o nascimento do programa espacial dos Estados Unidos, ainda que leve mais de três horas – ou precisamente 193 minutos – para desenvolver a narrativa. É dele também a direção do filme baseado na obra do escritor tcheco Milan Kundera: *A Insustentável Leveza do Ser*, de 1988 (*The Unbearable Lightness of Being*, com Daniel Day Lewis e Juliette Binoche – que lançou a atriz internacionalmente). Aliás, talvez este seja seu filme mais conhecido no mundo. Finalmente, Kaufman sintetizou as obras do norte-americano Henry Miller (1891-1980) e da francesa Anaïs Nin (1903-1977) em *Henry & June*, de 1990 (*Idem*, com Maria de Medeiros e Kevin Spacey). Como seu último filme, *A Marca* (*Twisted*, com Ashley Judd e Samuel L. Jackson), tinha sido feito em 2004, portanto há oito anos, era natural certa curiosidade em relação à produção do cineasta. Mas não é por causa da direção que

Hemingway & Gellhorn chama a atenção – ainda que este seja longo também: 154 minutos de duração.

O elenco do filme é o que se chamaria de primeira grandeza no contexto da produção estadunidense. O protagonista (Ernest Hemingway) é interpretado por Clive Owen. Nascido em 1964 em Coventry, o ator inglês destacou-se em *Closer*, atuação que lhe rendeu uma indicação ao Oscar de melhor ator coadjuvante. Responsável pelo papel de Martha Gellhorn – olhar a partir do qual a história é narrada –, a australiana Nicole Kidman também coleciona prêmios internacionais e já havia interpretado com brilho outra escritora suicida, a norte-americana Virginia Woolf (1882-1941), em *As Horas* (2002), do diretor inglês Stephen Daldry¹. Os brasileiros, em particular, poderiam ser atraídos pela atuação de Rodrigo Santoro² – em ascendente carreira internacional –, que interpreta o personagem Paco Zarra, amante de outro escritor de destaque do período, John dos Passos (1896-1970). Aliás, como Hemingway e Gellhorn, na película Dos Passos participa da filmagem de um documentário anti-fascista sobre a Guerra Civil Espanhola, *The Spanish Earth* (1937), do cineasta holandês Joris Ivens. O elenco de apoio é tido pelos críticos como de luxo, com Molly Parker (Pauline Hemingway) e Robert Duvall (General Petrov), entre outros – este último, aliás, sem créditos. “Clive Owen está meio inseguro com seu sotaque e nem sempre convence como o famoso escritor americano” (Ewald Filho, 2012). O sotaque russo de Duvall também está longe de soar verdadeiro. Mas não é por causa do elenco ou das falhas deste que *Hemingway & Gellhorn* chama a atenção.

Se o ponto alto do filme não se encontra nem na direção nem no elenco, ele deve estar na narrativa. Afinal, a história concentra-se nos sete

¹ O roteiro de *As Horas* é baseado no livro do escritor norte-americano Michael Cunningham, que ganhou com a obra o prêmio Pulitzer de ficção em 1999.

² Uma curiosidade: o nome do ator Rodrigo Santoro é citado apenas em duas das 30 resenhas analisadas, ainda que seu papel seja mais consistente e maior do que o de outro ator norte-americano, Robert Duvall.

anos em que a jovem jornalista norte-americana Martha Gellhorn (1908-1988), inexperiente em início de carreira, conhece em um bar o escritor já conceituado Ernest Hemingway (1899-1961), futuro Prêmio Nobel de Literatura de 1954 por *O Velho e o Mar*. Ao longo deste período, ela aprenderá com o mestre por meio de diálogos muito questionados pelos críticos, como ““Não há nada a escrever, Gellhorn. Tudo que você faz é sentar-se em sua máquina de escrever e sangrar”, diz Hemingway. As frases soam ainda mais falsas quando se vê na tela a imagem do escritor martelando a máquina de escrever em pé, como outros escritores antes dele haviam feito, caso do alemão Goethe (Johann Wolfgang von Goethe, 1749 – 1832)³, embora este ainda manuscrevesse suas obras. Com o tempo, Gellhorn se tornará uma correspondente de guerra de prestígio e cobrirá os principais conflitos mundiais do século XX, como o desembarque aliado na Normandia e a abertura dos campos de concentração no final da Segunda Guerra Mundial. Aliás, em *Hemingway & Gellhorn*, a abertura e o encerramento da película são dados por uma entrevista que a jornalista já idosa concede sobre sua carreira, onde há a pergunta de praxe sobre seu casamento com o escritor, à qual ela reage de forma raivosamente taxativa: “Não serei uma nota-de-rodapé na vida de outra pessoa”⁴. Em 1936, quando Hemingway a conhece e antes de Gellhorn se tornar a esposa número 3 – ele teria ao todo quatro casamentos – o autor era casado com a segunda esposa, a jornalista de moda Pauline Hemingway (1895–1951). Católica, Pauline hesitaria muito antes de conceder o divórcio. Tendo como cenário a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), e sendo abertamente contra o ditador espanhol Francisco Franco (1892 - 1975), que governou o país de 1939 até sua morte, Hemingway e Gellhorn tornam-se amantes, ele abandona a família; eles se casam em 1940 e, após a Segunda Guerra Mundial, o casal

³ "There's nothing to writing, Gellhorn. All you do is sit down at your typewriter and bleed."

⁴ "I will not be a footnote in someone else's life."

fixa residência na Finca La Vigia, Cuba, até ela pedir a separação, em 1945. Cuba, no entanto, jamais se separou da imagem do escritor, onde os bares que frequentava – *La Floridita* e *La Bodeguita del Medio* (leia-se respectivamente daiquiris e mojitos⁵) – e sua propriedade são pontos de peregrinação de turistas e literatos até hoje.

A obra de ficção e não ficção de Hemingway é profundamente marcada pela Espanha, tendo influenciado *Por Quem os Sinos Dobram* (*For Whom the Bell Tolls*, de 1940). À semelhança de Dos Passos e, mais tarde, Wolfe, a literatura de não-ficção de Hemingway é bastante estudada em *Jornalismo Literário*, em particular *Paris é uma Festa* (*Paris is a Moveable Feast*, de 1964), autobiografia do período inicial de sua carreira nos anos 1920, quando viveu com a primeira esposa, Elizabeth Richardson, em Paris cercado de nomes que se tornariam célebres no cenário artístico mundial, como a escritora Gertrude Stein (1874-1946) e o pintor Pablo Picasso (1881-1973) – e que renderia o simpático filme *Midnight in Paris* de Woody Allen. Contudo, por maior que seja a tentação de continuar dissertando sobre as obras de Hemingway e Gellhorn, *Jornalismo Literário*, a cobertura jornalística de guerras ou os conflitos do século XX, não é por causa deles que *Hemingway & Gellhorn* chama a atenção.

O telefilme *Hemingway & Gellhorn* chama a atenção pelo uso praticamente randômico que faz de imagens de arquivo.⁶ “Na verdade, o filme não é nenhuma maravilha, fica evidente que eles não tinham um

⁵ Tratam-se de dois populares drinques cubanos. A famosa receita do La Floridita, conhecido como o berço do daiquiri, foi criada por Constantino Ribalaigua e leva rum, açúcar, limão e um toque de licor de maraschino, batidos no liquidificador com gelo para ficar com consistência de frapê. Já o mojito é similar à caipirinha brasileira, mas feito com rum branco, açúcar, suco de limão, hortelã macerada, água com gás e gelo.

⁶ O crítico estadunidense Allan Barra, do site *The Daily Beast*, fundado pela jornalista norte-americana Tina Brown em 2008, e que comprou a tradicional revista *Newsweek* em 2010, diz que “a maioria dos filmes do diretor não estavam apenas anos a frente de Hollywood, mas também anos a frente da audiência”. Do original: “Probably, as former New Yorker critic Michael Sragow put it when he introduced a Kaufman retrospective at the 1993 Sundance Film Festival, because many of Kaufman’s films were not only years ahead of Hollywood, they were years ahead of their audience”. Esta e todas as demais traduções foram feitas livremente pela autora deste artigo. Barra, 2012.

orçamento muito grande para saírem viajando pelo mundo reproduzindo a vida do casal. Então decidiram falsear as locações em torno de San Francisco na chamada Bay Area⁷. A Espanha durante a Guerra Civil e lugares exóticos são revividos em bares e boates, ou desertos. E, com certeza, a maior parte das pessoas nem vai perceber” (Ewald Filho, 2012). O crítico brasileiro Rubens Ewald Filho completa: “O jeito foi utilizar um documentário de época europeu, que funciona como guia para o *tour* histórico” (Ewald Filho, 2012). O que o crítico não enfatiza é que os trechos selecionados do documentário não são exibidos da forma tradicional, como complemento à narrativa. De uma forma bastante inusitada, eles são parte integrante da narrativa, de tal forma a mesclar cenas em preto-e-branco, em sépia, independentes ou como pano de fundo para a atuação dos atores, que assim contracenam com os participantes do documentário, como se na mesma época estivessem. É o caso da visita do casal ao presidente Theodore Roosevelt (1858 - 1919), na Casa Branca, e quando Gellhorn visita um campo de concentração nazista, ao término da Segunda Guerra Mundial. Cria-se, assim, uma fusão entre o real e o ilusório – bem como os planos do tempo e espaço – numa mesma narrativa.

Não que os críticos norte-americanos ou os brasileiros tenham caído de amores pelo filme. Ao contrário. Ambos apontaram defeitos em todas as instâncias, do roteiro ao sotaque russo falso de Duvall, passando pela atuação do casal na cena de amor debaixo de um bombardeio aéreo. Contudo, o fato é que das 42 resenhas escritas por críticos norte-americanos

⁷ Este é o local de moradia do diretor, Kaufmann, que aí ambientou todos seus filmes. O mesmo crítico, Allan Barra, sugere que o diretor poderia ter tido muito mais sucesso comercial se tivesse se mudado para Los Angeles. Mas que ele “viveu onde quis e ainda assim conseguiu fazer *Os Eleitos* e seu maior filme, *A Insustentável Leveza do Ser*. E, agora, *Hemingway & Gellhorn*. É uma vida bem vivida. “He has lived where he wanted and still got to make *The Right Stuff* and his greatest film, *The Unbearable Lightness of Being*. And now, *Hemingway & Gellhorn*. That’s a life well spent”.

sobre o filme, reunidas no site *The Internet Movie Database* (IMDb), 30 comentam a inserção de imagens de arquivo na narrativa.

Quanto à escolha do site, o IMDb surge em 1989 com o britânico Col Needham, que com o colaborativo newsgrouprec.arts.movies trocava informações sobre filmes na Usenet, com base de dados alojada no departamento de informática da Universidade de Cardiff, em Cardiff, no Reino Unido. Em 1996, a IMDb tornou-se uma empresa comercial com o nome de *Internet Movie Database Ltd.*

O Contexto Histórico

No filme *Hemingway & Gellhorn*, as imagens de arquivo ambientam o elenco na Madrid da Guerra Civil Espanhola, iniciada em 18 de julho de 1936. Como em outras batalhas, a capital do país é um símbolo a ser conquistado e, ao mesmo, mantido a todo custo, seja pelas forças do ditador Franco, seja pelas dos republicanos. Mais que um lugar, a cidade é um território que marca a posição do vencedor. Como, aliás, na maioria dos conflitos históricos.

Para manter Madrid, os republicanos organizaram várias “Columnas”. Entre elas estava a Columna Durruti, conduzida por José Buenaventura Durruti (1896 - 1936), importante líder do movimento anarquista mundial morto em 20 de novembro de 1936. Mas os operários não se renderam à baixa. A história conta que as *Mujeres Libres* (Mulheres Livres) passaram a noite chuvosa bordando a bandeira que acompanharia o féretro. Como recorda o historiador britânico Hugh Thomas (1965), aquele funeral simbolizou o fim da era clássica do anarquismo espanhol.

A notícia da morte de Durruti foi difundida pela Radio Unión pela anarquista Federica Montseny (1905-1994), a primeira mulher a ocupar um cargo de ministra na Europa Ocidental – foi ela quem havia chamado Durruti para a luta em Madrid. Transladado para a cidade de Barcelona, o cortejo

fúnebre teria reunido mais de 250 mil pessoas, tendo sido a última demonstração pública anarquista da época. No Cemitério de Montjuïc, o corpo do revolucionário repousa próximo ao dos anarquistas Jose Ferrer i Guardia e Francisco Ascaso. Nas tumbas lemos a epígrafe: “Simbolizam e nos recordam a tantos anônimos que deram suas vidas pelos ideais de liberdade e justiça social”.

Durruti tinha uma clara consciência de classe:

"Somos nós, os trabalhadores que construímos os palácios e as cidades aqui na Espanha e na América e em toda parte. Nós, os trabalhadores, podemos construir outros em seu lugar. E melhores! Nós não temos medo de ruínas. Somos os que herdarão a terra, não há a menor dúvida de que a burguesia pode explodir e arruinar seu próprio mundo antes de deixar o palco da história. Nós carregamos um mundo novo por aqui, em nossos corações. Esse mundo cresce a cada minuto⁸".

A guerra civil mobilizou política, ideologias, paixões na hora de lutar e registrar para a posteridade as impressões vividas. A ativista anarquista Emma Goldman (1869-1940), também presente na Guerra Civil, denunciou o papel da imprensa inglesa e continental na desinformação sobre o que ocorria na Espanha e também sobre a morte de Durruti, que conheceu no *front* da Catalunha:⁹

8 It is we who built those palaces and cities here in Spain and America and everywhere. We, the workers, can build others to take their place. And better ones. We are not in the least afraid of ruins. We are going to inherit the earth. There is not the slightest doubt about that. The bourgeoisie might blast and ruin its own world before it leaves the stage of history. We carry a new world, here in our hearts. That world is growing this minute." (Interview with Buenaventura Durruti, by Pierre Van Paasen from the Toronto Daily Star, Madrid, 1936). Disponível em www.spunk.org/texts/places/spain/sp000069.txt. Consultado em 15.12.2012

9 Emma Goldman, "Durruti is dead. Yet Living" Disponível em <http://ucblibrary3.berkeley.edu/goldman/Writings/Essays/durruti.html> Consultado em

A imprensa europeia tem, desde o início da guerra antifascista, competido entre si em calúnia e difamação dos defensores espanhóis da liberdade. Nem um dia durante os últimos quatro meses, estes sátrapas do fascismo europeu deixam de escrever as reportagens mais sensacionalistas sobre atrocidades cometidas pelas forças revolucionárias. Todos os dias os leitores destes jornais marrons foram alimentados com as revoltas e os distúrbios nas cidades de Barcelona e outras aldeias, livres da invasão fascista.

Viajei por toda a Catalunha, Aragão e Levante, visitando cada cidade e aldeia no caminho, e posso testemunhar que não há uma palavra de verdade em qualquer um dos relatos horripilantes que li nos periódicos britânicos e continentais. Um exemplo recente da total falta de escrúpulo da fabricação de notícias foi feita por alguns dos jornais com relação à morte do anarquista e líder heróico da luta antifascista, Buenaventura Durruti. De acordo com esta nota perfeitamente absurda, a morte de Durruti supostamente suscitou surtos de dissensão violenta e lutas em Barcelona entre os companheiros do herói revolucionário morto. Quem quer que escreveu esta invenção absurda sobre ele não poderia ter estado em Barcelona. Muito menos saber o lugar de Buenaventura Durruti nos corações dos membros da CNT e da FAI. De fato, no coração e na estima de todos, independentemente de divergências com as idéias políticas e sociais de Durruti.

10.12.2012. No original: The European Press has from the very beginning of the antifascist war competed with each other in calumny and vilification of the Spanish defenders of liberty. Not a day during the last four months but what these satraps of European fascism did not write the most sensational reports of atrocities committed by the revolutionary forces. Every day the readers of these yellow sheets were fed on the riots and disorders in Barcelona and other towns and villages, free from the fascist invasion. Having travelled over the whole of Catalonia, Aragon, and the Levante, having visited every city and village on the way, I can testify that there is not one word of truth in any of the bloodcurdling accounts I had read in some of the British and Continental press. A recent example of the utter unscrupulous news-fabrication was furnished by some of the papers in regard to the death of the Anarchist and heroic leader of the antifascist struggle, Buenaventura Durruti. According to this perfectly absurd account, Durruti's death is supposed to have called forth violent dissension and outbreaks in Barcelona among the comrades of the dead revolutionary hero Durruti. Whoever it was who wrote this preposterous invention he could not have been in Barcelona. Much less know the place of Buenaventura Durruti in the hearts of the members of the CNT and FAI. Indeed, in the hearts and estimation of all regardless of their divergence with Durruti's political and social ideas.

O registro da guerra oferece muitos matizes e o que vemos em *Hemingway & Gellhorn* reafirma essa ideia. Ainda que a história seja narrada do ponto de vista de Gellhorn, temos a influência na formação da então jovem jornalista não apenas do método de escrita de Hemingway, mas também do olhar sensível do fotógrafo húngaro Robert Capa (na verdade Endre Ernő Friedmann¹⁰). Capa “escrevia seu olhar através das fotografias”, porém não de forma imparcial, já que dizia: “Em uma guerra, tem de odiar ou amar a alguém, tem de ter uma posição ou não pode suportar o que ocorre” (Navarro, 2006: 5). A frase mais conhecida do fotógrafo é reveladora de seu estilo intimista: “aproxime-se da ação; se uma foto saiu mal é porque você não se aproximou o suficiente. E leve muitas câmeras” (idem). Não se sabe ao certo se Capa, que fotografou várias guerras principalmente com máquinas Leica e Contax, falava da proximidade física que sua Leica 35 mm permitia ou do que realmente contava para ele: a compreensão do tema fotografado (Navarro, 2006: 5). Contudo, esta habilidade de propiciar a percepção profunda do outro gera um diálogo interessante no filme, irmanando as narrativas imagéticas e textuais, quando Gellhorn diz que gostaria de escrever da forma como ele fotografava (“I want to write the way you take pictures”). O importante para ela era registrar o cotidiano das pessoas – que não era qualquer cotidiano – a forma como eles vivem e sobrevivem, e não apenas como morrem no conflito. Em suas recordações da Guerra civil Espanhola, ela afirma: “O que era novo e profético na guerra da Espanha era a vida dos civis, dos que ficaram em casa e dos que lhes trouxeram a guerra” (Linfield, 2012). Fica claro que a Guerra Civil Espanhola foi, para Gellhorn, uma *causa*. Com esse posicionamento político, mais que apenas um sentimento de dever, a jornalista norte

10 O nome artístico Robert Capa foi inventado por ele e sua agente e companheira, a fotógrafa Gerda Taro (na verdade Gerda Pohorylles), criando assim o “célebre e prestigiado fotógrafo estadunidense” (Navarro, 2006: 44). Gerda morreu em 26/07/1937 na batalha de Brunete (a 28 km de Madrid, Espanha), atropelada por um tanque republicano, depois que o veículo que ela estava freou bruscamente para evitar a colisão com o tanque e a fotógrafa foi arremessada para fora do veículo (Wikipedia).

americana assume, em 1937, um ano após o início do conflito armado, o lado dos republicanos que buscavam manter a legalidade contra os militares fascistas sublevados através de golpe de estado.

Esta capacidade de aproximação de Capa, que ajudará a despertar a consciência política de Gellhorn, pode ser expressa pela famosa fotografia feita por ele em 1936, *The Falling Soldier*, na qual Capa registra um militante republicano sendo mortalmente atingido por balas dos fascistas. A veracidade da captação do momento preciso é endossada pelo biógrafo do fotógrafo, Richard Whelan: “(...) sabemos com certeza que essa imagem foi realizada em Cerro Muriano, perto de Córdoba, em 5/9/1936 e o miliciano se chamava Federico Borrell García e realmente morreu naquele dia” (Navarro, 2006:5). Reproduzida em *Hemingway & Gellhorn*, com Hemingway amparando o morto, esta é talvez a única cena da película que denota a humanidade de Hemingway, o que do ponto de vista da narrativa leva a jornalista americana a apaixonar-se pelo escritor.

O fotógrafo também registrou a entrada dos franquistas na Catalunha e sua capital, Barcelona, sendo bombardeada e evacuada, assim como o *Camp d'Argelers*, um campo de refugiados republicanos saídos da Catalunha, que atravessaram a fronteira com a França fugindo da represália e viveram de fevereiro de 1939 a setembro de 1941 em condições precárias, física e moralmente. Dirigido e realizado por Felip Solé¹¹, incluindo imagens feitas de forma não autorizada, o documentário *Camp d'Argelers* retrata a dura vida no campo:

Os republicanos vivem fechados em um retângulo cercado de arame farpado e vigiados sob ameaça das baionetas. O primeiro alimento que recebem são pães lançados de

11 O documentário é uma coprodução da *Televisió de Catalunya, Utòpic i Kalimago Films* com a participação da *France Télévisions, Regió Languedoc-Roussillon*, o *Memorial Democràtic de la Generalitat de Catalunya*, *Mairie d'Argelès-sur-Mer* e a *Diputació de Girona*, podendo ser assistido em <http://blogs.tv3.cat/senseficcio.php?itemid=27007> Consultado em 12.12.2012

caminhões, coisa que provocou disputas entre eles. Os internados fazem suas necessidades fisiológicas no mar. Bebem água contaminada. Obtiveram cinco tendas de campanha como enfermaria, mas só dispõem de aspirinas. Aumentam a sarna e os piolhos. Os mortos não se contabilizam.¹²

Outro fato a ser lembrado desses dias é o suicídio do filósofo alemão Walter Benjamin (1897-1940) em Portbou, norte da Catalunha, a cerca de 30 Km do *Camp d'Argelers*. Podemos especular que o filósofo tenha conhecido as instalações do campo de refugiados ou ao menos sabido da ligação dos oficiais franceses com os alemães, o que contribuiu para continuar a viagem até Portbou. Benjamin, proprietário de um quadro do pintor suíço naturalizado alemão Paulo Klee (1879-1940), que deixou em Paris com Georges Bataille, reflete sobre a relação entre a história e os acontecimentos que então se produziam na Europa:

Há um quadro de Klee que é intitulado *Angelus Novus*. Vemos nele um anjo, aparentemente no momento para fugir de algo sobre o qual centra seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca aberta e as asas estendidas. O anjo da história deve parecer assim. Seu rosto está voltado para o passado. O que para nós aparece como uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que lança aos seus pés destroços sobre destroços empilhando-os incessantemente. O anjo gostaria de ficar, acordar os mortos, e refazer o que foi destruído. Mas uma tempestade sopra do paraíso e remexe em suas asas com tal violência que o anjo não pode mais fechá-las. Esta tempestade arrasta-o, irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de escombros diante

12 Esta e as demais traduções do espanhol foram feitas pelos autores. No original catalão: Els republicans viuen tancats en un rectangle fet de filat espinós i custodiats sota l'amença de les baionetes. El primer aliment que reben són pans llançats des d'uns camions, cosa que provoca picabaralles... Els internats alliberen els intestins vora la mar. Beuen aigua contaminada. Obtenen cinc tendes de campanya com a infermeria, però només disposen d'aspirines. S'estenen la sarna i els polls. Els morts no es comptabilitzen. Disponível em <http://blogs.tv3.cat/senseficcio.php?itemid=21761> Consultado em 12.12.2012.

dele cresce até o céu. Esta tempestade é o que chamamos progresso (Tese IX).¹³

Um progresso que frustra os homens, assusta a todos, pois indica não os céus, mas o inferno a que muitos estão submetidos. Neste contexto, podemos nos perguntar, porque a Espanha foi o único país a vivenciar uma guerra civil na conturbada Europa da primeira metade do século XX? Segundo o historiador espanhol Julián Casanova:

Devemos começar por uma afirmação óbvia. Sem a sublevação militar de julho de 1936, não teria havido uma guerra civil. Vista a história da Europa desses anos, e de outras Repúblicas que não puderam se manter como regimes democráticos, o normal é que República espanhola também não sobrevivesse. Porém isso nunca saberemos porque a sublevação militar teve a peculiaridade de provocar uma fratura dentro do exército e das forças de segurança. E, ao fazê-lo, abriu a possibilidade de que diferentes grupos armados competissem por manter o poder ou por conquistá-lo (Casanova, 2011).

De fato, os três anos da Guerra Civil Espanhola trouxeram muitas consequências para os espanhóis, entre elas um saldo de mais de 400 mil espanhóis mortos – entre eles 6.832 eclesiásticos –, além de muitos desaparecidos. Alguns nomes desses cidadãos podem ser pesquisados no Centro Documental de Memória Histórica (http://www.mcu.es/archivos/MC/CDMH/BBDD_pset.html) mantido pelo Governo Espanhol, além de vários sites com imagens e e-mails para quem souber ou tiver alguma notícia.

Relacionando a História à representação fílmica, assistimos apenas a suposições sobre a violência dos “leais”, os republicanos, e a violência dos fascistas de Franco. Sem dúvida, uma parcialidade que custará a desilusão

13 Walter Benjamin, “Sobre o conceito de história” em *Magia e técnica, arte e política, Obras escolhidas I*, Trad. Sérgio Paulo Rouanet; Pref. Jeanne Marie Gagnebin, São Paulo: Brasiliense, 1985.

que Gellhorn sentirá posteriormente, e que culminará com a experiência de ver/viver Dachau na Alemanha ao final da Guerra, em 1945.

Real vs Ilusão e o emprego de imagens alheias

No contexto da contemporaneidade e, sobretudo, após o advento das mídias digitais, há um uso cada vez maior de imagens de arquivo de variadas fontes, de arquivos públicos a acervos pessoais, de câmeras de serviços de vigilância a aparelhos de telefone celular particulares, para o uso em diferentes suportes midiáticos, como cinema, televisão, rádio, revistas e jornais, além das redes sociais e privadas digitais.

Pode-se dizer que o uso de imagens de arquivo no contexto cinematográfico seja recente: ela ocorreu há 85 anos, se tomarmos como pioneira a cineasta soviética Esther Schub (1894-1959), com *A queda da dinastia Romanov*, de 1927, película sobre a história do Czar Nikolai II rodada a partir de noticiários e filmes do acervo familiar no contexto da Revolução de 1917 (Cursino, Lins, 2010: 16). Aliás, os próprios estudos sobre o cinema de arquivo são ainda mais recentes, não chegando a meio século. O pioneiro teria sido o historiador e cineasta norte-americano Jay Leyda (1910-1988), que publicou em 1964 o livro *Films Beget Films – A study of the compilation film*.

Esta noção de representação do real estaria presente em duas das três matrizes de estudos brasileiros sobre documentário apontados por Francisco Elinaldo Teixeira nos ensaios *O Antidocumentário, provisoriamente*, de 1972, de Arthur Omar, e *Auto-reflexividade e Documentário, e imagens do Povo* de 1995, de Jean Claude Bernadet, trata no seu início da noção sociológica, clássica de documentário, como um espelho do real (idem: 34).

Neste segmento sociológico ou etnográfico, Teixeira aponta dois precursores brasileiros. O primeiro é o documentário *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, um pioneiro na captação de rituais religiosos populares que

contou com a colaboração dos sociólogos Octávio Ianni, Juarez Brandão Lopes e Cândido Procópio F. de Camargo (Carneiro, 2000). O segundo é *Opinião Pública* (1966), de Arnaldo Jabor, que versa sobre a classe média carioca. A partir daí, surge a tradição da “dramaturgia documentária”, isto é, de gerar a realidade que se buscava captar por meio de imagens (Teixeira, 2004: 35). No livro citado pelo autor, Bernadet falará de elementos de ruptura da linguagem para justificar a evolução histórica do conceito de documentário, que trabalha com a questão da montagem e da ambiguidade da captação do real (Teixeira, 2004: 36).

Neste cenário da compilação das imagens alheias para uso em cinema e documentários, reforça-se um ponto interessante de reflexão: a tênue linha entre o real e o imaginário, entre a estética e a ética, uma vez que o processo de produção das imagens pode ser desconhecido do usuário final. Um artigo recente aborda a perplexidade causada pela imagem de uma bela jovem que sorri para o fotógrafo, quando se sabe que este era um agente policial e que ela era prisioneira da polícia política portuguesa durante a Revolução dos Cravos – a mais longa ditadura da Europa Ocidental, que durou de 1926 a 1974 (Lins, Rezende, França, 2011: 55).

Esta linha tênue evidentemente não é nova na práxis e nos estudos da área. Refletimos a seguir sobre a questão em três níveis. O primeiro nível é o da técnica em si. Afinal, desde a primeira exibição pública de cinema realizada em Paris em 1895 pelos irmãos Lumière, a linguagem cinematográfica se configura como uma criadora de realidades, a começar pela ilusão dos olhos dos expectadores. Este *trompe-l'oeil* é lembrado pelo teórico de cinema brasileiro Jean Claude Bernadet, quando ele cita a conhecida história dos primeiros filmes curtos exibidos no dia 28 de dezembro na tela do Grand Café. Um deles, feito com a câmara parada, em preto e branco e sem som, mexeu em particular com o público parisiense: o de um trem chegando à estação. A locomotiva vinda de longe enchia aos poucos a tela até que muitos dos expectadores, que certamente já tinham

visto um trem em movimento, se assustassem e, alguns, deixaram o recinto. Era o registro de um trem real, claro, mas ao mesmo tempo era uma mera ilusão. “E aí que residia a novidade (...). Ver o trem na tela *como se fosse verdadeiro*”, diz Jean Claude Bernadet, professor da ECA-USP aposentado em 2004 (Bernadet, 1991: 12).

Esta ilusão, que corresponde à percepção da visão do homem, baseia-se em dois e apenas dois elementos: a perspectiva e o movimento. A perspectiva é uma técnica de representação tridimensional usada pelos pintores a partir do Renascimento que permite criar, no plano bidimensional, a ilusão de espessura e profundidade. Sua base é a projeção das linhas paralelas que partem do primeiro plano em direção a um *ponto de fuga*, de forma que as figuras em segundo plano são menores em relação ao primeiro plano.

Já o outro elemento da ilusão especular, o movimento, é exclusivo do universo cinematográfico. Edgar Morin lembra que o objetivo primeiro do cinematógrafo, aliás, era justamente o de estudar o movimento (Morin, 1989: x). Afinal, a imagem que se vê na tela é, per se, imóvel. A impressão do movimento é dada pela exibição dos fotogramas projetados com espaço de tempo muito curto. Para criar este efeito, conta-se com uma característica própria da retina humana, que guarda a imagem por um tempo maior do que 1/24 de segundo. A exibição de várias imagens em um tempo mais curto, portanto, causa uma sobreposição que transmite a ilusão de movimento contínuo, análoga ao da realidade (Bernadet, 1991: 18-19). Quebrar este encanto é fácil: basta acelerar ou diminuir a velocidade da exibição.

Não por acaso, o cinema aprenderá a fazer ficção com um ilusionista: Georges Méliès (1861-1938), que fez películas como *Voyage dans la Lune*, de 1902 (Viagem à lua), cujas ideias e imagens marcariam o imaginário de gerações, inclusive os mais jovens devido ao filme *A Invenção de Hugo Cabret* (2011), do estadunidense Martin Scorsese. Como diz Morin: “A

câmera de filmar parecia destinada a decalcar o real: começou a fabricar sonhos” (Morin, 1999: x).

Neste segundo nível de análise estaríamos, portanto, na esfera do imaginário, o lugar de manifestação dos desejos, ansiedades e temores do ser humano (Durand, 2012). “Entra-se no reino do imaginário no momento em que as aspirações, os desejos, e os seus negativos, os receios e os terrores, captam e modelam a imagem, com vista a ordenarem, segundo a sua lógica, os sonhos, os mitos, as religiões, as crenças, as literaturas, ou seja, precisamente todas as ficções” (Morin, 1970: 95-96).

Esta noção de que a captação da realidade mediada por um aparato seria neutra e objetiva, como no caso dos documentários, não se sustenta há muito tempo também na fotografia, técnica da qual o cinema deriva. Afinal, tanto a película cinematográfica quanto a fotográfica resultam de um somatório de construções, enquanto um sistema de representação sociocultural que é articulado pelo imaginário do(s) seu(s) criador(es), mas também pelo do(s) seu(s) receptores. Neste contexto é, decididamente, uma criação conjunta. “A representação fotográfica é uma recriação do mundo físico ou imaginado, tangível ou intangível; o assunto registrado é produto de um elaborado *processo de criação* por parte de seu autor”, diz Bóris Kossoy, professor da ECA-USP (Kossoy, 1999: 42-43). Para o estudioso, a representação do objeto para o plano da imagem pode ser dividida em duas dimensões: 1) *a primeira realidade*, “do fato passado em sua ocorrência espacial e temporal”, e 2) *a segunda realidade*, na qual o “assunto uma vez representado na imagem é um novo real: interpretado e idealizado, em outras palavras, ideologizado” (idem).

Como aponta Kossoy, o componente ideológico é associado ao cinema, seja na sua contraparte ficcional, mas também na documental. Esta relação de que as películas cinematográficas expressam recortes da realidade a partir da visão de um dado grupo social e/ou indivíduo nele localizado tem sido bastante estudada, até porque o primeiro segmento a

acolher a novidade foi a então burguesia européia (Bernadet, 1991: 20). Que antes, aliás, havia acolhido outras tecnologias, caso da fotografia e da pintura. Contudo, o antropólogo italiano Massimo Canevacci lembra as raízes profundas da ideologia, que “mergulham até a mais arcaica mitologia, que pela primeira vez se colocou como tarefa a conexão entre a explicação e dominação da natureza, e daí se transferem para a religião, a filosofia, as ciências humanas e sociais” (Canevacci, 1990: 9).

Esta acolhida tecnológica – como antes havia ocorrido na arte rupestre e, posteriormente, nas pinturas – é feita na tentativa de fixar a imagem para fins de expressão social, manifestação de status ou como uma forma de imortalizar o efêmero do corpo, legando ao menos a imagem à posteridade. Ao citar o teórico da mídia alemão Harry Pross (1923-2010), o pesquisador brasileiro Norval Baitello jr. lembra que os símbolos vivem mais do que os homens. Eles até apontariam soluções para o fim biológico de pessoas queridas. “Contudo, isto somente acontece quando a morte é cercada de indicativos de sobrevivência, eternidade, duração e temporalidade” (Baitello, 1999: 108-109).

Ainda na esfera simbólica, o documentário trabalha com a ilusão de transmitir o real uma vez que, com suas janelas, enquadra a realidade na perspectiva do autor. Este “retângulo que recorta o visível” (Machado, 1994: 76) formata a visão do ser humano contemporâneo, uma vez que este vê e escuta a vida por meio de janelas, telas e monitores, de rádios e telefones. A vida acontece em espaços retangulares porque a maioria dos próprios objetos está construída neste formato, de casas, cadeiras e portas e borrachas (Baitello, 2012). A câmera e, neste sentido, o retângulo, funcionam como um quadro que organiza e dá sentido ao caos do mundo. Sob essa questão, Ismail Xavier diz que “o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si, embora separado de nosso mundo pela superfície da tela” (Xavier, 2005: 22).

Uma vez que há uma janela, isto é, um recorte pelo qual a realidade será vista, há também um observador, cuja visão de mundo é criadora. “O cinema é, pois, o mundo, mas um mundo meio assimilado pelo espírito humano. Assim como também é o espírito humano, mas projectado este, activamente, no mundo, em todo o seu trabalho de elaboração e de transformação, de permuta e de assimilação” (Morin, 1980: 188).

No âmbito dos documentários, a questão da montagem também é vital neste processo de reconstrução da realidade. Um de seus pioneiros foi o diretor russo Lev Vladimirovich Kuleshov (1899-1970) que compreendeu a relação do processo de montagem (a da cena e a da sequência, isto é, a ligação entre as cenas) com a reação do espectador. O hoje conhecido “efeito Kulechov” deve-se à experiência que ele fez ao intercalar planos de um ator, com a mesma expressão facial, com três imagens diferentes – um prato de sopa, uma mulher, um caixão com uma criança morta –, provando que o espectador atribuiria diferentes significados à um mesma expressão facial (Xavier, 2005: 48-49).

Os documentários e o uso de imagens de arquivo

Amir Labaki, fundador e diretor do *É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários*, lista vários expoentes do cinema brasileiro que fizeram documentários: Alberto Cavalcanti, Humberto Mauro, Lima Barreto, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Ugo Giorgetti, Walter Salles. Todos “assinaram documentários, não raras vezes tão poderosos quanto suas principais obras ficcionais” (Labaki, 2006: 9).

Segundo ele, e no contexto de altos e baixos enfrentado pelo cinema nacional, o documentário brasileiro tem como característica a regularidade. “Da era muda passando pela Vera Cruz, do Cinema Novo à Abertura, até desembocar no lugar privilegiado atingido nesta recente Retomada, o

documentário sempre esteve presente” (Labaki, 2006: 9). Outra característica é que todo grande cineasta brasileiro teria feito documentários, ainda que o contrário não tenha ocorrido, isto é, nem todo documentarista apresente filmes de ficção em seu currículo. “(...) embora em ao menos dois casos importantes de mestres em atividade, Eduardo Coutinho e Eduardo Escorel, isto tenha se dado, para uma fixação na maturidade de suas obras no registro não-ficcional” (Labaki, 2006: 9).

Dentre os dois documentaristas, por exemplo, faz-se digno de nota citar o trânsito entre o documentário e a ficção feito por Eduardo Coutinho (Lins, 2004). Seu destaque no âmbito do documentário segue sendo *Cabra Marcado para Morrer*, de 1964-1984, sobre a vida do líder camponês paraibano João Pedro Teixeira, assassinado em 1962, cujas filmagens foram interrompidas pelo golpe militar e retomadas décadas depois. No plano da representação, mais precisamente da mescla entre ficção e realidade, exemplar é *Jogo de Cena*, de 2007. Neste filme, 23 mulheres, selecionadas dentre 83 que responderam a um anúncio de jornal, narraram suas histórias de vida num estúdio em junho de 2006. Em setembro do mesmo ano, atrizes interpretaram as histórias de vida previamente selecionadas. De Coutinho, vale ainda mencionar *Santo Forte*, de 1999, em particular o depoimento de dona Tereza, que transita delicadamente entre o real e o imaginário ao justificar a vida precária na comunidade em que vivia devido ao fato de que teria sido Cleópatra (69 aC – 30 a C) em uma encarnação anterior.

No telefilme *Hemingway & Gellhorn*, a narrativa histórica é na maior parte dos casos representada com base nas imagens de arquivo da Guerra Civil Espanhola. Em termos internacionais, havia muito acontecendo no mundo no final da década de 1930, com a ascensão de Franco na Espanha, de Benito Mussolini (1883-1945) na Itália e de Adolf Hitler (1889 - 1945) na Alemanha – só para citar três exemplos. Contudo, aparentemente o orçamento propiciado pela HBO era baixo, e o uso de imagens prontas teria sido uma opção tomada para enriquecer o filme.

Do total de 42 resenhas sobre o filme *Hemingway & Gellhorn* da base de dados da IMDb, cinco contêm entradas repetidas (2) ou links não-operantes (3), resultando em um corpus de 37 resenhas. Destas, 7 (19%) não mencionam o uso de imagens de arquivo, portanto foram descartadas para fins desta pesquisa. As 30 resenhas que apresentam referências foram divididas em duas categorias: na primeira, com 16 resenhas (53%), o uso de imagens de arquivo foi considerado prejudicial ou insatisfatório no contexto da película; na segunda categoria, com 14 resenhas (47%), o uso de imagens de arquivo foi considerado benéfico ou satisfatório no contexto da película.

O interessante é que, do ponto de vista quantitativo, a diferença não é estatisticamente significativa entre as duas categorias. Contudo, a análise qualitativa revela dados muito interessantes, que ajudam a compreender como estas imagens de arquivo são percebidas pela comunidade contemporânea de críticos estadunidenses, que compreende resenhistas de grandes publicações, como o jornal *The New York Times*, mas também blogueiros cinéfilos.

As sete principais reflexões encontram-se abaixo:

1. **Resenha enquanto um gênero autoral:** o resultado quantitativo desta análise, que estatisticamente não apresenta diferença significativa na questão do uso de imagens de arquivo na produção de um telefilme de ficção – 47% dos críticos apreciam o uso das imagens, contra 53% que não as apreciam –, ressalta a questão autoral nas resenhas, um gênero que, na esfera do jornalismo, é compreendido com eminentemente opinativo (Marques de Melo, 1994). A produção dos críticos aqui analisada sugere a emissão de opiniões baseadas no conhecimento prévio sobre o assunto, mas também em preferências absolutamente pessoais sobre o que o autor da resenha entende ser uma obra fílmica de qualidade.

2. **O olhar do especialista tende a ser mais exigente do que o do amador:** como o corpus compreende tanto resenhas publicadas em grandes publicações como blogs de cinéfilos, nota-se que os primeiros tendem a se mostrar mais exigentes na análise do que os segundos. Este fenômeno pode ser observado em alguns comentários de internautas, quando esta mediação é propiciada pelo veículo, que muitas vezes repreendem o resenhista, deixando claro que gostaram da película apesar da opinião do autor. Por outro lado, o número maior de comentários nos grandes veículos, quando possível de ser feito, revela também a influência destes em relação aos blogs autorais, onde às vezes não se registra nenhum comentário.
3. **A definição que os críticos fazem a estas películas de ficção que usam imagens de arquivo.** Os termos mais usados são efeito Zelig (uma referência ao filme de 1983 do cineasta estadunidense Wood Allen onde o protagonista interage com imagens de arquivo) e Forrest Gump (filme de 1994 onde o personagem interpretado por Tom Hanks também interage com imagens históricas). Em duas resenhas, há também a definição destas cenas do filme como Instagram, em referência ao popular aplicativo que permite editar e compartilhar fotografias. Em geral, as referências a ambos filmes são tanto positivas (três referências a *Forrest Gump* e quatro a Zelig) quando negativas (uma a *Zelig*). Já a referência ao Instagram, é feita por uma jornalista do site Salon e um blogueiro. Este reproduz uma piada que circularia na internet sobre a falta de qualidade do filme¹⁴.
4. **A percepção ambivalente dos críticos sobre o uso de imagens de arquivo.** O mesmo efeito é interpretado de variadas formas:

¹⁴ “‘‘Isso (...) levou à grande piada na Internet que agora está se referindo a essas cenas como cenas Instagram’’. Do original: ‘‘This has course led to the big joke on the Internet that is now referring to these scenes as Instagram scenes’’.

4.1. **Certificado de autenticidade/de falsidade:** como capaz de aumentar a credibilidade histórica da película (“Ela dá um imediatismo surpreendente para estes momentos históricos” (*Blog Combustible Celluloid*)¹⁵ ou propiciando uma base de análise da produção prévia do cineasta, que já havia utilizado o recurso em um de seus mais famosos filmes, *A Insustentável Leveza do Ser* (“Como nos filmes anteriores, Kaufman combina imagens de arquivo para a ação de *Hemingway & Gellhorn*, o que naturalmente aumenta a autenticidade da representação do filme de seus personagens principais no meio da Guerra Civil Espanhola” (*San Francisco Chronicle*).¹⁶ No outro extremo, o resultado falso também é apontado: “As cenas de ação, em que o duo titular tece seu caminho através de vários conflitos globais, foram encenadas como trechos arranhados de imagens de arquivo” (*Time Out Chicago*).¹⁷

4.2. **Efeito *vintage*:** no contexto mundial de produção em grandes quantidades, inclusive no universo cinematográfico, o uso de imagens de arquivo permitiria uma elevação de status do filme, beneficiando o telespectador, como se este recebesse um vestido Chanel dos anos 1960, ainda que comprado por valor modesto em um brechó. “(...) o filme tem uma qualidade noticiário *vintage* e lá estão eles (e nós também) em Espanha, na Finlândia para a invasão russa, na praia de Omaha para o Dia-D. Eles estão sempre onde está a ação” (*TV Guide*).¹⁸

4.3. **Prova de maestria (ou incompetência) do editor:** O editor é bastante elogiado pela montagem. “Ambos são descritos com credibilidade,

¹⁵ (It gives a startling immediacy to these historical moments”, *Combustible Celluloid*).

¹⁶ “As in past films, Kaufman blends archival footage into the action of *Hemingway & Gellhorn*, which of course enhances the authenticity of the film's depiction of its lead characters in the midst of the Spanish Civil War” (*San Francisco Chronicle*).

¹⁷ “The “action” scenes, in which the titular duo duck and weave their way through various global conflicts, have been staged as scratchy snippets of phony newsreel” (*Time Out Chicago*).

¹⁸ “(...) the film takes on a vintage newsreel quality and there they are (and so are we) in Spain, in Finland for the Russian invasion, at Omaha Beach for D-Day. They're always where the action is” (*TV Guide*).

usando *sets* que se alastram, há integração perfeita dos atores em cenas reais, em filme soberbo e edição de som do gênio Walter Murch” (*Chicago Sun Times*)¹⁹. No outro extremo, temos um resenhista que fica literalmente enervado com a estratégia a ponto de usar maiúsculas, como nas redes sociais, para ressaltar seu ponto de vista: “Fazendo parecer que o filme está mudando o estoque de imagens (filmadas pela equipe) para noticiários antigos constantemente, às vezes, até mesmo no meio de uma cena, a ponto de causar distração [a sério, esta é uma das decisões mais equivocadas de direção que eu vi em ANOS em filme ou TV”] (*HollywoodChicago.com*).²⁰

4.4. Sinal de competência (ou incompetência) do diretor. As resenhas também são ambivalentes neste sentido, ora apontando o acerto do diretor no uso de imagens de arquivo, como em (...) “muitos dos filmes de Kaufman não estão apenas anos à frente de Hollywood, mas anos à frente do seu público (*The Daily Beast*).²¹ No outro extremo, temos comentários questionando as suas escolhas: “Kaufman mistura muitas imagens de arquivo, digitalmente inserindo os atores em certas cenas *vintage*, o que causa mais distração do que melhoria, especialmente com a constante necessidade de mudar da cor para preto e branco granulado a fim de coincidir com as imagens (*Las Vegas Weekly*)²². Alguns comentários são bastante ácidos, como em “o diretor (...) insiste na inserção de Kidman e

¹⁹ “Both are credibly depicted using sprawling sets, seamless integration of the actors into real footage, and the superb film and sound editing of the genius Walter Murch” (*Chicago Sun Times*).

²⁰ “Making it look like the film is changing stock to old newsreel footage constantly, sometimes even in the middle of a scene, to the point of distraction (seriously, this is one of the most misguided directorial decisions I’ve seen in YEARS in film or TV” (*HollywoodChicago.com*).

²¹ (...) “many of Kaufman’s films were not only years ahead of Hollywood, they were years ahead of their audience” (*The Daily Beast*),

²² (...) “Kaufman mixes in lots of archival footage, digitally inserting the actors into certain vintage scenes, which is more distraction than enhancement, especially with the constant need to switch from crisp color to grainy black and white in order to match the images” (*Las Vegas Weekly*).

Owen em imagens históricas como se fosse Forrest Gump com acesso ao iMovie” (*Salon*).²³

4.5. Uso do efeito sem critério: Alguns resenhistas apontaram como um dos pontos fracos do filme o fato de as imagens geradas por computador (*computer-generated imagery* ou *CGI*) aparentarem terem sido feitas a esmo, sem um padrão possível de ser identificado pelo telespectador, como o caso clássico do uso de imagens em preto-e-branco para *flashbacks*, isto é, memórias dos protagonistas: “O mais irritante dessas escolhas estilísticas é Kaufman usando CGI para colocar Nicole Kidman (como Martha Gellhorn) e Clive Owen (como Ernest Hemingway) em imagens de arquivo da Guerra Civil Espanhola. Os efeitos visuais são ruins e tudo parece fora do lugar. Isto tem levado à grande piada na Internet que agora está se referindo a essas cenas como cenas Instagram” (Blog *Lord of the Films*)²⁴. Outro crítico apontou que este efeito, que deveria ficar invisível, torna-se gritantemente aparente: “O principal problema com este estilo visual é que eu nunca tinha certeza de onde Kaufman queria chegar. Se ele queria que seus atores aparecessem como se fossem realmente parte dos eventos, ele alcançou o efeito oposto, enfatizando a artificialidade das cenas, em vez de fazê-las parecer mais reais. Muitas vezes, eu me lembrei que estava assistindo a um melodrama em vez de ser absorvido por um” (*Filmic*)²⁵. Por outro lado, um crítico enfatizou que é precisamente na montagem que reside a força da narrativa: “Na verdade, o artifício é o ponto. O jogo de cores e em preto-e-

²³ (...) “the director (...) keeps insisting on inserting Kidman and Owen into real historical footage like he’s Forrest Gump with access to iMovie”. (*Salon*).

²⁴ “The most grating of these stylistic choices is Kaufman using CGI to place Nicole Kidman (as Martha Gellhorn) and Clive Owen (as Ernest Hemingway) into archival footage of the Spanish Civil War. The visual effects are just crappy and everything seems out of place. This has course led to the big joke on the Internet that is now referring to these scenes as Instagram scenes” (Blog *Lord of the Films*).

²⁵ “The primary problem with this visual style is that I was never sure what Kaufman was getting at. If he wanted his actors to appear as if they were truly part of the events, he achieved the opposite, emphasizing the artificiality of scenes instead of making them seem more real. Often, I was reminded that I was watching a melodrama instead of being absorbed by one” (*Filmic*).

branco, de brilho de Hollywood e do grão do documentário, torna-se uma metáfora visual para a diferença entre as nossas próprias memórias subjetivas de eventos e os eventos em si (...)” (*New York Magazine*).²⁶

4.6. Uso pode acarretar resultado desastroso do ponto de vista ético: além do *approach* estético, alguns resenhistas ressaltaram a questão ética, empregando palavras fortes para designar um uso que pode ser definido como sensacionalista ou oportunista: o emprego de imagens de campos de concentração. "Filmado em locais e cenários na área da Baía de São Francisco, a produção é bonita, mas a maioria dos floreios do Sr. Kaufman fracassa. A inserção dos atores em imagens de arquivo é tão impressionantemente simples quanto foi em *A Insustentável Leveza do Ser*, mas aqui se sente como um artifício que não faz avançar a história ou enriquecer os personagens. Um truque digital – a dissolução do rosto da Srta. Kidman no que parece ser o rosto de um cadáver real no campo de concentração de Dachau – revela-se de mau gosto” (*The New York Times*)²⁷. Um segundo exemplo de forte rejeição em relação ao uso de imagens de arquivos de campos de concentração: “A face de Kidman é sobreposta a imagens reais dos corpos empilhados de vítimas dos campos de concentração, conforme Gellhorn relembra seu tempo em Auschwitz e Dachau. É chocantemente piegas, um momento melodramático que seria profundamente questionável no melhor dos filmes” (*The Huffington Post*)²⁸.

²⁶ “In fact, the artifice is the point. The interplay of color and black-and-white, of Hollywood gloss and documentary grit, becomes a visual metaphor for the difference between our own subjective memories of events and the events themselves (...)” (*New York Magazine*).

²⁷ “Shot on locations and stages in the San Francisco Bay Area, the production is handsome, but most of Mr. Kaufman’s flourishes fall flat. The insertion of the actors into archival footage is as impressively seamless as it was in “The Unbearable Lightness of Being,” but here it feels like a gimmick that doesn’t advance the story or enrich the characters. One digital trick — the dissolving of Ms. Kidman’s face into what appears to be the face of an actual corpse at the Dachau concentration camp — veers into tastelessness” (*The New York Times*).

²⁸ “Kidman’s face is superimposed over real footage of the stacked bodies of concentration camp victims, as Gellhorn recalls her time at Auschwitz and Dachau. It’s a shockingly

E ainda um terceiro: “Houve uma tentativa de combinar as cenas dos atores com imagens de arquivo de fiéis em marcha em Madri e pedestres num passeio em Manhattan, e você pode ficar ofendido, no final de um filme tão insignificante, ao ver a visita de Gellhorn a Dachau inclui imagens de cadáveres dos prisioneiros”(Slate)²⁹.

5. **A relação entre emprego de imagens de arquivo e orçamento baixo.** Filmes como este, em que os protagonistas cobrem conflitos ao redor do mundo, são tidos como caros de serem realizados. O fato de o diretor tê-lo filmado em São Francisco, local de sua residência, é percebido pelos críticos como sinal de verbas modestas para a produção. Esta compreensão é encontrada em cinco das 30 resenhas (17%), como em: “Para recriar o conflito visualmente em um orçamento (baixo), Kaufman e sua equipe interpolam os atores, ao estilo *Zelig*, com imagens de arquivo do conflito. O efeito é estranho, quase surreal às vezes; não é exatamente convincente, mas, à sua maneira, é (uma forma) razoável e charmoso se aceita pelo que é” (*The Hollywood Reporter*).³⁰
6. **A premissa de que o uso de imagens de arquivo encobriria defeitos do filme, como roteiros ruins.** Um crítico, embora generoso com o resultado do caleidoscópio de imagens, ressaltou que a boa narrativa é imbatível. “É um truque bonito, mas não compensa o fato de que a história é tão fina como o papel de casca

maudlin, melodramatic moment, one that would be deeply questionable in the best of films” (The Huffington Post).

²⁹ “There has been an attempt to match the actors’ scenes with file footage of loyalists on the march in Madrid and pedestrians out for a stroll in Manhattan, and you may be offended, late in a movie so generally trifling, to see that Gellhorn’s visit to Dachau includes film of the prisoners’ corpses” (Slate).

³⁰ “To re-create the conflict visually on a budget, Kaufman and his team have interpolated the actors, *Zelig*-style, into archival footage of the conflict. The effect is odd, almost surreal at times; it’s not exactly convincing but, in its own way, reasonable and charming if accepted for what it is” (The Hollywood Reporter).

de cebola em que seus personagens batem a sua prosa” (*The Washington Post*).³¹

7. **O recurso comprometeria a narrativa.** Muitos críticos ressaltaram que o uso das imagens de arquivo seria um artifício que tiraria a atenção do ponto crucial de uma película: a história e a atuação do elenco. "Não só a imagem desbotada causa distração, mas, se o objetivo era aumentar a autenticidade do filme ou replicar o documentário que Hemingway trabalhando, o dispositivo simplesmente não pode apagar a atuação de estrela da dupla Kidman-Owen" (*Variety*).³²

Considerações finais

O uso de imagens documentais no contexto cinematográfico pode ser entendido como recente, uma vez que seus registros remontam a apenas 85 anos (Cursino, Lins, 2010: 16). E as reflexões sobre a prática são ainda mais novas, não chegando a meio século (idem). Neste contexto, a análise efetuada aponta vários pontos em aberto tanto na produção quanto na reflexão sobre o tema, mas talvez o mais sugestivo seja a relação dúbia com a questão da inserção de imagens de arquivo em filmes de ficção apresentada pela crítica contemporânea estadunidense, aqui representada por 30 resenhistas de veículos tão diversos como o tradicional jornal *The New York Times* (fundado em 1851) a novíssimos sites, como o *The Daily Beast* (criado em 2008), além de blogs autorais.

A atuação sobre imagens documentais como a que ocorre na obra certamente não é inédita na história do cinema ficcional contemporâneo e

³¹ (“It’s a cute trick, but it can’t make up for the fact that the story is as thin as the onion-skin paper on which its characters bang out their prose” (*The Washington Post*).

³² “Not only does the washed-out imagery prove distracting, but if the goal was to heighten the movie’s authenticity or replicate the documentary Hemingway’s working on, the device simply can’t erase the star power of the Kidman-Owen pairing” (*Variety*).

este efeito é chamado de estilo Zelig ou Forrest Gump, em referência aos respectivos filmes de Wood Allen de 1983 e Robert Zemeckis, de 1994. Estas obras, aliás, são citadas sem conotação pejorativa. Contudo, dois pontos em especial parecem ter incomodado a crítica.

O primeiro é o uso errático das imagens – ora em preto-e-branco, ora em sépia, ora em cores, ora puramente documentais, ora com atuação sobreposta dos atores – sem que se ofereça ao telespectador uma chave para decifrá-las, como o tradicional uso de imagens em preto-e-branco em *flashbacks* para sinalizar lembranças. Este uso sem um padrão perceptível em geral é atribuído a uma falha de direção, embora quando o crítico entenda que o recurso foi bem empregado o acerto é creditado ao editor. Por outro lado, um crítico sugere que este uso randômico é antes uma inovação do diretor, que estaria à frente de seu tempo e, também, de sua audiência.

O segundo ponto que merece ser destacado versa sobre a questão ética do uso destas imagens. De todas as cenas do filme, duas são as mais citadas. A primeira é o emprego de imagens de campos de concentração para registrar historicamente a entrada da correspondente de guerra em Dachau e Auschwitz – provavelmente entendido no contexto do roteiro como o auge da insanidade do ser humano contra a própria espécie. A rejeição à montagem, contudo, é fortíssima, em particular quanto à dissolução do rosto da protagonista no que parece ser o rosto de um cadáver real no campo de concentração. As palavras para descrever a cena são “mau gosto” (*The New York Times*), “um momento melodramático que seria profundamente questionável no melhor dos filmes” (*The Huffington Post*) e “você pode ficar ofendido, no final de um filme tão insignificante, ao ver que a visita de Gellhorn a Dachau inclui imagens de cadáveres dos prisioneiros” (*Slate*). É como se os críticos entendessem que há um limite para o uso de imagens documentais em ficção. Isto ocorre sobretudo quanto este conteúdo versa sobre feridas ainda não totalmente cicatrizadas no cenário geopolítico

ocidental do século XX/XXI. Assim, a cena do casal interagindo com o presidente norte-americano da época, Roosevelt, para colocá-lo a par da conversa que haviam tido com Chou En-lai (1898-1976), o estrategista do líder chinês da República Popular da China Mao Tse-tung (1896-1976), é considerada aceitável. Na visão dos críticos, porém, a cena da protagonista com cadáveres que representam um dos piores momentos da história humana não no Oriente, mas ali na Europa – um local bem mais próximo do que a China – é considerada inaceitável. No plano psicológico, poder-se-ia dizer que se trata de um conteúdo ainda não integrado ou não elaborado pela comunidade estadunidense que, devido à própria Segunda Guerra Mundial, é bastante representada na esfera judaica, com indivíduos inseridos socialmente há duas ou três gerações, com direito à voz e voto.

Já que estamos falando das camadas profundas da psique coletiva e de um diretor como Kaufmann, esta reflexão se encerra com a segunda cena mais comentada do filme, que certamente mereceria uma nova pesquisa para aprofundar a compreensão de seu significado no contexto dos críticos e do cinema contemporâneo. Trata-se da consumação da relação pelo casal de amantes, ocorrida num hotel espanhol debaixo de um intenso bombardeio aéreo. Antes que se avance, é importante ressaltar que não há nada de fora no normal nesta cena, no contexto dos filmes contemporâneos. Há muito tempo sexo parece não ser mais um tabu para a indústria cinematográfica estadunidense. Veja bem: parece. Alguns críticos de fato analisaram a cena por seu caráter estético: o belo resultado obtido por dois corpos em forma envolvidos por fragmentos de gesso caído do teto devido às bombas. Outros, mais conservadores, a avaliaram do ponto de vista moral, definindo-a como “sexo explícito” (*The Hollywood Reporter*), “disfuncional” (*Salon*), “amor proibido” (*AV Club*), neste caso porque Hemingway ainda era um homem casado quando inicia o romance. O filme também poderia ser analisado pela questão de gênero, uma vez que evidentemente ambos atores estão na cena

amorosa, mas apenas a atuação de Kidman é questionada: “Ela parece (...) a mais talentosa estrela pornô (*Salon*).

Ao que tudo indica, não é apenas a inserção de imagens de arquivo em filmes de ficção que ainda está sendo assimilada pela crítica e audiência dos Estados Unidos e, porque não dizer, de todo o mundo. Nunca é demais lembrar que os Estados Unidos surgem como um ideal dos puritanos ingleses – um grupo de presbiterianos de costumes rígidos, especialmente quanto ao comportamento sexual – que emigraram para criar um novo país, mais próximo de seus austeros princípios religiosos. Esta matriz, em alguma medida, ainda permeia o imaginário do povo. Da mesma forma que muitas das cicatrizes na esfera do amor aparentem estar fechadas e não o estão, acontece o mesmo com o imaginário da morte na Nação norte-americana, sobretudo no tocante a conflitos bélicos mundiais em que os Estados Unidos participaram de forma intensa nos últimos séculos, em seu ideal de salvaguardar o sistema democrático. Estas cicatrizes norte-americanas, evidenciadas em *Hemingway & Gellhorn*, também aparentam não estar resolvidas.

Assim, inserir um ator vivo nas imagens de arquivo, através do recurso digital, a princípio favoreceria o aumento da dramaticidade dos acontecimentos vividos e narrados por Martha Gellhorn, nas guerras de que participa como correspondente e, as quais, ela não consegue aceitar. O alemão Andreas Huyssen, professor de alemão e literatura comparada da Universidade Columbia, comenta:

A memória, depois de tudo, não pode ser um substituto para a justiça, e a justiça estará, inevitavelmente, envolta por uma memória pouco confiável. A guerra traz mais essa dificuldade para todos aqueles que se envolvem nela, soldados, dirigentes, fotógrafos, correspondentes e para aqueles a quem a guerra foi levada, isto é, o cidadão em seu cotidiano” (2002:120).

Afinal, como diz o filósofo alemão Wolfgang Ernest (Ernest, 2001 apud Bongers, 2011: 239), utilizando uma expressão do historiador alemão Ulrich Raulff, o arquivo pode ser visto nos extremos entre um cemitério de acontecimentos e um jardim de ficções.

Referências bibliográficas

- BAITELLO JÚNIOR, Norval (1999), *O animal que parou os relógios: ensaios sobre comunicação, cultura e mídia*, 2ª Ed. São Paulo: Annablume
- ____ (2012), *O Pensamento Sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*. Porto Alegre: Unisinos
- BENJAMIN, Walter (1985), “Sobre o conceito de história” in *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*, Trad. Sérgio Paulo Rouanet, Pref. Jeanne Marie Gagnebin, São Paulo: Brasiliense
- BERNADET, Jean-Claude (1991), *O que é cinema*, São Paulo: Brasiliense
- CANEVACCI, Massimo (1990), *Antropologia do Cinema*, 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense
- CARNEIRO, Sandra M. C. de Sá (2000), “Resenha do filme Viramundo” in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, 11(2): 147-150
- CASANOVA, Julián (2011), “Solo em España hubo una guerra civil” Disponível em www.elpais.com/especial/aniversario-subelevacion-militar/guerra-civil-espana.html Consultado em 10.12.2012. Ver também Caderno Especial EL País 75 años de la Sublevación militar. Edición EL País
- DURAND, Gilbert (2012), *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: WMF Martins Fontes
- HUYSEN, Andreas (2002), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE

- KOSSOY, Boris (1999), *Realidades e ficções na trama fotográfica*, São Paulo: Ateliê
- LABAKI, Amir (2006), *Introdução ao Documentário Brasileiro*, São Paulo: Francis
- LEYDA, Jay (1964), *Film beget films: a study of the compilation film*, George Allen & Unwin Ltd./Hill and Wang, New York
- LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa (2011), “A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo”, *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, pp. 54-67, junho
- LINS, Consuelo (2004), *O Documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, Cinema e Vídeo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar
- ____ MENEZES, A. C. (2010), “O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e auto-biográficos” in *Conexão (UCS)*, v. 9, pp. 87-99
- MARTINEZ, Monica (2008), *Jornada do Herói – estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo*, São Paulo: Annablume/Fapesp
- MACHADO, Arlindo (1984), *A ilusão especular: introdução à fotografia*, São Paulo: Editora Brasiliense
- Melo, José Marques de (1994), *A opinião no jornalismo brasileiro*, Petrópolis: Vozes
- MORIN, Edgard (1989), *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio
- ____ (1980), *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*, Lisboa: Moraes Editores
- PEIXOTO, Mário (1996), *Limite* Rio de Janeiro: Sette Letras/Arquivo Mário Peixoto
- STEIN, Gertrude (2009), *A Autobiografia de Alice B. Toklas*. São Paulo: Cosac Naify

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) (2004), *Documentário no Brasil – tradição e transformação*, São Paulo: Summus

THOMAS, Hugh (1965), *The Spanish Civil War*, London: Harmondsworth, Penguin Books

XAVIER, Ismail (2005), *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra

Filmografia

A Invenção de Hugo Cabret (2011), de Martin Scorsese

Cabra Marcado para Morrer (1964), de Eduardo Coutinho

For Whom the the Bell Tolls (1943), de Sam Wood

Forrest Gump (1994), de Robert Zemeckis

Hemingway & Gellhorn (2012), de Philip Kauffman

As Horas – The Hours (2002), de Stephen Daldry

Midnight in Paris (2011), de Woody Allen

The Spanish Earth (1937), de Joris Ivens

Viramundo (1965), de Geraldo Sarno

Voyage dans la Lune (1902), de Georges Méliès

Zelig (1983), de Woody Allen

Sites

BARRA, Allan (28-12-12). “The Wonderful ‘Hemingway & Gellhorn:’ Nicole Kidman, Clive Owen, and the HBO Movie”
Disponível em: www.thedailybeast.com/articles/2012/05/28/the-wonderful-hemingway-gellhorn-nicole-kidman-clive-owen-and-the-hbo-movie.html

Consultado em 15-12-2012

BONGERS, Wolfgang. “Archivos de la memoria 1970-2010: Sujeto, cuerpo y poder en literatura, cine y teatro” (Argentina, Brasil, Chile y Uruguay

Disponível em: www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl49/letras49_documentos_sujeto.pdf

Consultado em 13.12.2012

ERNST, Wolfgang. *Das Rumoren der Archive* [El ruido de los archivos], Berlín: Merve, 2002 apud Wolfgang Bongers, *Archivos de la memoria 1970-2010: Sujeto, cuerpo y poder en literatura, cine y teatro*, (Argentina, Brasil, Chile y Uruguay

Disponível em: www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl49/letras49_documentos_sujeto.pdf

Consultado em 13.12.2012

EWALD Filho, Rubens (17-10-12). “Filme de Cannes estreia na HBO Brasil dia 27: *Hemingway & Gellhorn*”

Disponível em: <http://noticias.r7.com/blogs/rubens-ewald-filho/2012/10/17/hemingway-gellhorn>

Consultado em 15-12-2012

The Internet Movie Database (2012). “Hemingway & Gellhorne!”,

Disponível em: www.imdb.com/title/tt0423455/externalreviews

Consultado em 21-15-2012

GOLDMAN, Emma. “Durutti is dead. Yet Leaving”

Disponível em: <http://ucblibrary3.berkeley.edu/goldman/Writings/Essays/durruti.html>

Consultado em 10.12.2012

INTERVIEW WITH BUENAVENTURA DURRUTI, by Pierre Van Paasen from the Toronto Daily Star, Madrid, 1936).

Disponível em: www.spunk.org/texts/places/spain/sp000069.txt

Consultado em 15.12.2012

LINFIELD, Susie. Martha Gellhorn, “O porqué los corresponsales de guerra ya no son lo que eran”

Disponível em <http://www.elpuercoespín.com.ar/2012/06/23/martha-gellhorn-o-por-que-los-corresponsales-de-guerra-ya-no-son-lo-que-eran-por-susie-linfield>, ou www.guernicamag.com/features/martha-gellhorn-and-contemporary-war-journalism

Consultado em 10.12.2012

NAVARRO, Francesc (dir), *Robert Capa* Colección Grandes Fotógrafos
Magnum Photos, Madrid: Salvat, 2006

ROBERT CAPA. http://ca.wikipedia.org/wiki/Robert_Capa

Consultado em 10.12.2012.

MARTINEZ, Monica (31-8-2012). *Jornalismo Literário, Cinema e Documentário: Apontamentos para um diálogo entre as áreas*. Revista Comunicação Midiática

Disponível em: www.mundodigital.unesp.br/revista/index.php/comunicacaomidiatica/article/view/227

Consultado em 26-12-2012