

# 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



*Le mystère Koumiko* (1964), de Chris Marker

Editores  
Marcius Freire, Manuela Penafria

Documentário e História  
Documental y Historia  
Documentary and History  
Documentaire et Histoire

n. 15 (12.2013)

# The Mainichi Daily News

A National Newspaper For International Readers

YOKOJI 103 SATURDAY, OCTOBER 10, 1964

## THE GREAT DAY IS HERE!

### His Majesty To Declare Olympic Games Open

**Reception By Norwegian Prince**  
The Crown Prince of Norway, Prince Harald, and his wife, Princess Sonja, arrived in Tokyo today for a reception at the Imperial Palace. The prince and princess were met by the Japanese Emperor and Empress at the airport. They will stay in Tokyo for several days before departing for Norway.

**TOKYO 1964**  
**Sins Reunited After 14 Years Of Separation**  
By Kazuo Shimizu  
The world's first atomic bomb was dropped on Nagasaki, Japan, on August 9, 1945. The bomb was a B-29 bomber, the Bockscar, which was piloted by Major Charles S. Smith. The bomb was the only atomic bomb ever used in war.

The torch relay was a major event in the lead-up to the Tokyo 1964 Olympics. The torch was carried by a relay of runners from various countries, including the United States, Japan, and the Soviet Union. The relay ended in Tokyo, where the torch was lit for the opening ceremony.

### Worldwide Telecasting Of Historic Meet Set Via Syncom-3 Satellite

By Kinsei Kato  
The historic meeting of the Japanese Emperor and Empress with the Norwegian Prince and Princess will be telecasted worldwide via the Syncom-3 satellite. The telecast will be the first of its kind, and will allow millions of people around the world to watch the historic event. The telecast will be broadcasted on a number of television channels, including the Japanese Broadcasting Corporation (NHK) and the United States Broadcasting Corporation (ABC).

# The Mainichi Daily News

A National Newspaper For International Readers

YOKOJI 103 SATURDAY, OCTOBER 10, 1964

└

|

└

—

—

└

|

└

## CONSELHO EDITORIAL

**Annie Comolli** (École Pratique des Hautes Études, França)  
**António Fidalgo** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Bienvenido León Anguiano** (Universidad de Navarra, Espanha)  
**Casimiro Torreiro** (Universidad Carlos III Madrid, Espanha)  
**Catherine Benamou** (Universidade da Califórnia-Irvine, 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)  
**Javier Campo** (Universidad Nacional del Centro - UNICEN; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET, Argentina)  
**José da Silva Ribeiro** (Universidade Aberta, Portugal)  
**José Filipe Costa** (IADE-Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, Portugal)  
**João Luiz Vieira** (Universidade Federal Fluminense, Brasil)  
**Julio Montero** (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)  
**Luís Nogueira** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Luiz Antonio Coelho** (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)  
**Margarita Ledo Andión** (Universidad de Santiago de Compostela, Espanha)  
**Maria Luisa Ortega Gálvez** (Universidad Autónoma de Madrid, España)  
**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)  
**Samuel José Holanda de Paiva** (Universidade Federal de São Carlos, Brasil)  
**Tito Cardoso e Cunha** (Universidade da Beira Interior, Portugal)

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

Universidade da Beira Interior, Universidade Estadual de Campinas

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

dezembro | diciembre | december | décembre 2013 ISSN: 1646-477X

Periodicidade semestral > Periodicidad semestral >  
Semestral periodicity > Périodicité semestrielle

Editores: [marciusfreire@gmail.com](mailto:marciusfreire@gmail.com), [manuela.penafria@gmail.com](mailto:manuela.penafria@gmail.com)

Membros do Conselho que participaram na presente edição | Miembros del Consejo Editorial que participaron en esta edición | Members of the Editorial Board that participated in this edition | Membres du Conseil Editorial qui ont participé à cette édition: Bienvenido León Anguiano, Catherine Benamou, Frederico Lopes, Javier Campo, José da Silva Ribeiro, José Filipe Costa, Luís Nogueira, Margarita Ledo Andión, Miguel Serpa Pereira, Paula Mota Santos, Rosana de Lima Soares, Samuel José Holanda de Paiva, Tito Cardoso e Cunha. Outros Avaliadores | Otros Evaluadores | Other evaluators | Autres Évaluateurs: Leonor Areal, Luiz Vadico, Vasco Diogo.

└

|

└

—

—

└

|

└



# Índice

## EDITORIAL

### Editorial | Editor's note | Éditorial

História e documentário .....	3
Marcius Freire, Manuela Penafria	

## DOSSIER TEMÁTICO

### Dossier temático | Thematic dossier | Dossier thématique

O documentário e sua “intencionalidade histórica” .....	11
Cássio dos Santos Tomaim	
Representing History and the filmmaker in the frame .....	39
Trent Griffiths	
A História como montagem no documentário moderno .....	69
Simplício Neto	
Subjetividades transbordantes: apontamentos sobre o documentário biográfico, memória e História .....	111
Denise Tavares	
Clio na tela: reflexões sobre documentário e História .....	143
Maria Leandra Bizello	
Amnésia e fantasmas do Japão Pós-Guerra em <i>Le Mystère Koumiko</i> (1965) De Chris Marker .....	159
Emi Koide	
Herdeiros do exílio: memória e subjetividade em três documentários chilenos contemporâneos .....	195
Natalia Christofolletti Barrenha	
Memórias clandestinas: o documentário e a construção de uma História .....	229
Maria Thereza Azevedo	

<b>Documentário, História e pesquisa: construções narrativas em <i>O Velho</i></b> .....	249
Vitória Azevedo da Fonseca	
<b>Um personagem, três diretores, três filmes: uma análise da trajetória de Carlos Marighella nos documentários de Tandler, Pronzato e Ferraz</b> .....	273
Sara Alves Feitosa	

## ARTIGOS

### Artículos | Articles | Articles

<b>Los colectivos cinematográficos en la España Tardofranquista: militancias, transgresiones y resistencias</b> .....	293
Roberto Arnau Roselló	
<b>O som no documentário clássico – As tecnologias da intimidade na escola britânica</b> .....	319
Fernando Weller	
<b>Telas em mutação: da memória da tv às memórias dos Sertões</b> .....	359
Gilberto Alexandre Sobrinho	

## LEITURAS

### Lecturas | Readings | Comptes rendus

<b>Leitura de <i>História e documentário</i></b> .....	387
Luiz Alexandre Pinheiro Kosteczka	
<b>Documentário. Ética, Estética e formas de representação</b> .....	395
Philippe Lourdou	

## ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES

### Análisis y crítica de películas | Analysis and film review | Analyse et critique de films

<b>A cinematografia utópica, romântica e revolucionária de Jorge Sanjinés</b> .....	403
Cleonice Elias da Silva	

<b>O documentário contemporâneo brasileiro como instrumento de mobilização social na abordagem de <i>Fala Tu</i> (2003)</b> .....	421
Pâmela de Bortoli Machado	
<b><i>Sociedade Anonyma Fábrica Votorantim</i>, Estética moderna no vídeo institucional</b> .....	435
Paulo Celso da Silva, Míriam Cristina Carlos Silva	
<b><i>Santiago</i>: uma reflexão sobre o cinema-documentário</b> .....	449
Suéllen Rodrigues Ramos da Silva, Luiz Antonio Mousinho	

## **ENTREVISTA**

### **Entrevista | Interview | Entretien**

<b>Rui Guerra, o cineasta da palavra</b> .....	471
Rafael Antunes, António Costa	

## **DISSERTAÇÕES E TESES**

### **Disertaciones y Tesis | Theses | Thèses**

<b>A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas</b> .....	495
Clara Leonel Ramos	
<b>Poéticas do lago e sua superfície: o cinema de Cao Guimarães</b> .....	497
Rafael de Almeida Tavares Borges	
<b>Locating a documentary cinema of accountability: the emergence of activist film practices as a socio-political movement in contemporary Pakistan</b> .....	499
Rahat Imran	
<b>A constituição semiótica da imagem-documento</b> .....	501
Rafael Wagner dos Santos Costa	
<b>A teoria dos usos e gratificações no estudo da audiência dos webdocumentários</b> .....	503
Elíamara Fontoura Brun	

<b>Análise dos processos de criação documental com materiais de arquivo nos filmes sobre Welles de Rogério Sganzerla .....</b>	<b>505</b>
Régis Orlando Rasia	
<b>Sons de Salles e Santiago: análise dos elementos sonoros de <i>Santiago - Reflexões sobre o material bruto</i>...</b>	<b>507</b>
Daniel Velasco Leão	
<b>O cinema ensaio de Chris Marker: narrativas intertextuais .....</b>	<b>509</b>
José Eduardo Kahale Raimundo	



**EDITORIAL**

**Editorial | Editor's note | Éditorial**

└

|

└

—

—

└

|

└

## HISTÓRIA E DOCUMENTÁRIO

Marcus Freire, Manuela Penafria

Passados apenas três anos da famosa projeção dos irmãos Lumière no *Grand Café*, um polonês radicado em Paris, chamado Boleslaw Matuszewski, *cameraman* da firma dos irmãos inventores, escrevia um opúsculo intitulado *Une nouvelle source de l'histoire, création d'un dépôt de cinématographie historique*. Publicado em 1898, esse texto era um verdadeiro libelo ao cinema aqui considerado como um novo elemento a ser incorporado às fontes primárias ao alcance do historiador. Não obstante essa manifestação precoce, o artefato audiovisual vai demorar ainda muitas décadas até ser efetivamente considerado uma fonte primária ou um veículo sério para a exploração do passado. É com a Nova História que isso vai acontecer e coube ao historiador francês Marc Ferro a primazia de inserir definitivamente o filme como um documento à disposição daqueles que se debruçam sobre os fatos pretéritos. Para ele, “o filme deve ser associado ao mundo que o produz. A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História; o postulado? Que o que não aconteceu (e por que não, também o que aconteceu), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História”.

E sobre as relações do documentário e da ficção com a História, Ferro lança a *boutade*: “Na análise das sociedades, deve-se observar que, contrariamente àquilo que se pensa comumente, o filme de ficção apresenta, antes de qualquer comparação sobre o fundo, uma vantagem prática sobre as atualidades e sobre o documentário: graças à análise das reações da crítica, ao estudo do número de entradas nas salas, às diversas

informações sobre as condições de sua produção etc., é possível abordar pelo menos algumas das relações do filme com a sociedade, - ao passo que não se pode dizer sempre o mesmo das atualidades ou dos filmes/documentos”.

Se a Nova História vai erigir a ficção como uma fonte para a disciplina até mais legítima do que o documentário, como defende Ferro acima, somos forçados a constatar que o documentário não esperou o advento da Nova História para veicular interpretações de eventos e personagens históricos sem que, para tanto, fosse obrigado a buscar representar esses fatos e personagens no contexto de uma história recriada para o efeito. É sobre o papel desempenhado por esses filmes no desenvolvimento da História assim como as representações da História no documentário que este número da *Doc On-line* é dedicado.

O *Dossier temático* que apresentamos é composto por um largo conjunto de contributos: “O documentário e sua ‘intencionalidade histórica’”, de Cássio dos Santos Tomaim discute o modo como o documentário reconfigura o tempo passado através do conceito de Paul Ricoeur de “intencionalidade histórica”; “Representing history and the filmmaker in the frame”, de Trent Griffiths traz para o debate a presença do realizador no enquadramento; “A história como montagem no documentário moderno”, de Simplicio Neto refere os cruzamentos entre as questões da representação do real e as da análise do fato histórico; “Subjetividades transbordantes: apontamentos sobre o documentário biográfico, memória e História”, de Denise Tavares problematiza o documentário biográfico enquanto escrita da História; “Clio na tela: reflexões sobre documentário e História”, de Maria Leandra Bizello disserta sobre os temas históricos e seus limites; “Amnésia e fantasmas do Japão pós-guerra em *Le Mystère Koumiko* (1965) de Chris Marker”, de Emi Koide revê o Japão-pós guerra a partir do filme *Le mystère Koumiko*,

de Chris Marker; “Herdeiros do exílio: memória e subjetividade em três documentários chilenos contemporâneos”, de Natalia Christofolletti Barrenha refere-se ao cinema chileno de realizadoras que nos seus filmes manifestam a sua experiência do regime da ditadura de Pinochet; “*Memórias Clandestinas: o documentário e a construção de uma História*”, de Maria Thereza Azevedo reporta-se às construções da história da participação de Alexina Crespo, nas Ligas Camponesas, entre 1950 e 1964; “Documentário, História e pesquisa: construções narrativas em *O Velho*”, de Vitória Azevedo da Fonseca o filme *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes*, de Toni Venturi é o mote para discutir os procedimentos da pesquisa histórica na realização; a fechar o *Dossier temático*, “Um personagem, três diretores, três filmes: uma análise da trajetória de Carlos Marighella nos documentários de Tendler, Pronzato e Ferraz”, de Sara Alves Feitosa a construção de uma memória social e histórica no Brasil contemporâneo da figura de Carlos Marighella.

Em *Artigos*, “Los colectivos cinematográficos en la España tardofranquista: militancias, transgresiones y resistencias”, de Roberto Arnau apresenta uma primeira abordagem aos movimentos cinematográficos do final do franquismo e o início da transição democrática, em Espanha; em “O som no documentário clássico – as tecnologias da intimidade na escola britânica”, de Fernando Weller os clássicos *Night Mail* e *Housing Problems* discute o sincronismo entre som e imagem e a exposição da intimidade dos personagens; por seu lado, “Telas em mutação: da memória da TV às memórias dos sertões”, de Gilberto Alexandre Sobrinho faz uma análise crítica à Retrospectiva Brasileira do 7º *É Tudo Verdade*, de 2002.

Na secção *Leituras*, o livro *História e documentário*, organizado por Eduardo Morettin; Marcos Napolitano e Mônica Almeida Kornis é apresentado por Luiz Alexandre Pinheiro Kosteczka. E o livro da autoria

de Marcus Freire intitulado: *Documentário – Ética, Estética e formas de representação* é lido por Philippe Lourdou.

Em *Análise e crítica de filmes*, “A cinematografia utópica, romântica e revolucionária de Jorge Sanjinés”, de Cleonice Elias da Silva centra-se no filme *Revolución* (1963), de Jorge Sanjinés fazendo considerações sobre a sua filmografia; seguem-se “O documentário contemporâneo brasileiro como instrumento de mobilização social na abordagem de Fala tu (2003)”, de Pâmela de Bortoli Machado; “*Sociedade anonyma fábrica Votorantim*, estética moderna no vídeo institucional”, de Paulo Celso da Silva e Míriam Cristina Carlos Silva e “*Santiago*: uma reflexão sobre o cinema-documentário”, de Suéllen Rodrigues Ramos da Silva e Luiz Antonio Mousinho.

Na secção *Entrevista*, o conhecido cineasta Rui Guerra, natural de Moçambique, é entrevistado por Rafael Antunes e António Costa em “Rui Guerra, O cineasta da palavra”.

Em *Dissertações e Teses*, são apresentadas informações sobre as investigações científicas mais recentes de que tivemos conhecimento, nomeadamente as Teses de Doutoramento: *A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas*, de Clara Leonel Ramos; *Poéticas do lago e sua superfície: o cinema de Cao Guimarães*, de Rafael de Almeida Tavares Borges; *Locating a documentary cinema of accountability: the emergence of activist film practices as a socio-political movement in contemporary pakistan*, de Rahat Imran; *A constituição semiótica da imagem-documento*, de Rafael Wagner dos Santos Costa e as dissertações de Mestrado: *A teoria dos usos e gratificações no estudo da audiência dos webdocumentários*, de Eliamara Fontoura Brun; *Análise dos processos de criação documental com materiais de arquivo nos filmes sobre Welles de Rogério Sganzerla*, de Régis Orlando Rasia; *Sons de Salles e Santiago*:



*Análise dos elementos sonoros de Santiago – reflexões sobre o material bruto*, de Daniel Velasco Leão e *O cinema ensaio de Chris Marker: narrativas intertextuais*, de José Eduardo Kahale Raimundo.

└

|

└

—

—

└

|

└

# DOSSIER TEMÁTICO

Dossier Temático |  
Thematic Dossier | Dossier Thématique

└

|

└

—

—

└

|

└

# O DOCUMENTÁRIO E SUA “INTENCIONALIDADE HISTÓRICA”

Cássio dos Santos Tomaim

**Resumo:** Em busca de compreender uma singularidade para a narrativa documentária, nos interessa neste estudo questionar em que medida é possível empregar o conceito de “intencionalidade histórica” de Paul Ricoeur para pensarmos o processo como o documentário se encarrega de reconfigurar o tempo passado. Assim como na narrativa histórica, o documentário se configura como um enunciado verossímil do passado, reivindicando para si uma “referência por vestígios ao real passado”.

Palavras-chaves: documentário, narrativa, intencionalidade histórica, Paul Ricoeur.

**Resumen:** Con el propósito de aprehender una singularidad para la narrativa documental, nos interesa cuestionarnos en este estudio en qué medida es posible emplear el concepto de “intencionalidad histórica”, de Paul Ricoeur, para pensar el proceso por el cual el documental se encarga de reconfigurar el tiempo pasado. Tal como ocurre en la narración histórica, el documental se constituye como un enunciado verosímil del pasado y reivindica para sí mismo una “referencia por vestigios a lo real pasado”.

Palabras-clave: documental, narrativa, intencionalidad histórica, Paul Ricoeur.

**Abstract:** In seeking to understand a singularity for documentary narrative, I am interested in questioning to what extent it is possible to employ Paul Ricoeur’s concept of “historical intentionality” to reflect upon the process by which the documentary reconfigures the past. As in the historical narrative, documentary is configured as a credible statement of the past, claiming to itself a “reference for vestiges at the real past”.

Keywords: documentary, narrative, historical intentionality, Paul Ricoeur.

**Résumé:** À la recherche de la compréhension d’une singularité du récit documentaire, nous essayons dans cette étude de savoir dans quelle mesure il est possible d’utiliser le concept d’ “intentionnalité historique”, de Paul Ricoeur, pour réfléchir sur le processus par lequel le documentaire reconfigure le temps passé. Comme dans le récit historique, le documentaire est configuré comme un énoncé vraisemblable du passé, qui réclame pour lui-même des “références pour des vestiges du réel passé”.

Mots-clé : documentaire, narrative, intentionnalité historique, Paul Ricoeur.

---

\* Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Campus Frederico Westphalen, Departamento de Ciências da Comunicação, 98400-000, Frederico Westphalen, Brasil. E-mail: tomaim78@gmail.com  
Submissão do artigo: 09 de novembro de 2013. Notificação de aceitação: 31 de dezembro de 2013.

*[...] o presente é simultaneamente o que vivemos e o que realiza as antecipações de um passado rememorado. Em contrapartida, essa realização se inscreve na lembrança [...]*

Paul Ricoeur

## **Introdução**

Entre as décadas de 1980 e 1990, o campo da história acompanhou o fenômeno do “*boom* da memória”, impulsionado pelos testemunhos das vítimas do holocausto judeu. Segundo Jay Winter (2006), a necessidade de rememorar o passado traumático que significou o holocausto judeu explica este “*boom* da memória” no final do século XX, porém, não se resume a isso. Há uma matriz mais complexa que envolve o sofrimento, o ativismo político, as reivindicações por indenizações, o próprio interesse da pesquisa histórica e das artes em geral no tema da memória, nos explica o autor. Para ele o termo *memória* tem sido utilizado de forma indiscriminada, é ilusão pensarmos que a empregamos da mesma maneira e que um dia saberemos o real significado dessa palavra. Ceticismo que se encontra ancorado nos diversos usos que fazemos da memória em nossas sociedades, mas que exprime um aspecto que, para o autor, precisamos considerar: “[...] a ressonância do termo ‘memória’ fora da academia e sua capacidade de servir como metáfora para movimentos mais amplos de incerteza quanto a como enquadrar o passado” (Winter, 2006: 87).

As narrativas sobre o passado nascem de um projeto político e identitário de coletivos ou grupos sociais, ou seja, em torno das memórias se constituem identidades. As pessoas identificam-se, compartilham de uma mesma imagem do passado. É nesse termo que o desenvolvimento das novas tecnologias da informação e da comunicação tem contribuído



para o “boom da memória”, uma vez que possibilitou, em uma primeira instância, a preservação da “voz” das vítimas, como apontou Winter, e mais atualmente que estas vítimas de opressões ou seus representantes diretos (familiares) pudessem reivindicar para si o direito à produção de memória, que em geral resulta em uma “contra-história” que afronta e desafia as visões hegemônicas sobre o passado.

Mas há outro aspecto deste fenômeno do “boom da memória” no Ocidente que o autor nos apresenta: a mercantilização da memória. Em uma sociedade capitalista a preocupação com a memória advém da disponibilidade financeira e tempo livre dos sujeitos. Isto sim é preocupante. “A transformação da memória em mercadoria valeu a pena, houve um enorme ‘boom’ de consumo do passado X em filmes, livros, artigos e, mais recentemente, na internet e na televisão” (Winter, 2006: 79).

A memória alimenta a Indústria Cultural que visa satisfazer os desejos dos consumidores pela história. Por mais que se deseje uma história menos científica e mais romantizada, com mais drama do que ação, os historiadores não devem menosprezar este *target* (para usarmos um termo da publicidade e do *marketing*). Precisam reconhecer que um grande público tem tido seu primeiro contato com a história por meio dos livros, filmes e etc. Por outro lado, em uma perspectiva dialética e crítica, não se pode esquecer que a Indústria Cultural ameaça a memória, “ora pela limitação rígida das informações, ora por oferecê-las em uma enxurrada excessiva”, como nos aponta Aleida Assmann (2011: 231).

É neste cenário que localizo o documentário. Ele também é um produto desta poderosa indústria. Recentemente temos acompanhado um “boom do documentário”, mais precisamente a partir de 2002 quando este tipo de cinema conquistou novas plateias, atraíram novos e experientes realizadores e diversificou-se esteticamente. Não podemos afirmar que a

crescente produção contemporânea de documentários seja consequência do “*boom* da memória”, entretanto, é inquestionável a atração que uma significativa parte dos documentaristas tem pelo tema da memória.

O que leva o documentário a ter uma proximidade com a história? Há aqueles que dizem “este documentário é uma aula de história” (apesar de que prefiro acreditar que o professor ao levar um documentário para a sala de aula o faça com uma atitude desmistificadora a respeito do próprio gênero), assim como há aqueles que preferem rótulos como “documentário histórico” para diferenciar os filmes de não ficção que se interessam por assuntos históricos dos demais documentários. Mas existe um documentário (ou um filme) que não seja histórico? Todo filme diz algo sobre a época e a sociedade que o produziu.

Para entendermos o documentário e sua relação com o “*boom* da memória” é preciso levar em consideração o que diz Assmann: “A relação de uma época com seu passado repousa em grande parte sobre a relação dela com as mídias da memória cultural” (2011: 221). Qual a função que o documentário tem exercido enquanto mediador de uma memória?

A fronteira entre documentário e ficção tem se mostrado cada vez mais tênue, o que levou a afirmações totalizantes por parte de autores de que ora “Tudo é ficção”, ora “Tudo é documentário”. Sem propor a retomada deste debate que atravessa décadas da teoria do cinema, reconheço a necessidade de pensarmos uma singularidade para o documentário, diferenciando-o da ficção, mas ao mesmo tempo assumindo, por mais dúbio que possa aparentar, que o documentário enquanto narrativa faz uso de recursos de ficcionalização. Em busca de compreender uma singularidade para a narrativa documentária, nos interessa neste estudo questionar em que medida é possível empregar o conceito de “intencionalidade histórica”, de Paul Ricoeur, para pensarmos o processo como o documentário se encarrega de reconfigurar o tempo

passado. É preciso investigar o *como* o documentário, em sua prerrogativa de um “fazer narrativo”, encarrega-se de re-significar o mundo em sua dimensão temporal, tendo em vista que todo ato de narrar “[...] é refazer a ação conforme a instigação do poema” (Ricoeur, 2010a: 138). *Então, o que instiga o documentário ou o documentarista?*

### **A tríplice *mimesis***

Com a noção de tríplice *mimesis* Paul Ricoeur introduz na atividade de narrar o caráter temporal de toda experiência humana. Por mais simples que seja a narrativa ela implica memória. Tempo e narrativa se complementam, são indissociáveis. Não é possível falar em narrativa sem falar em tempo e vice-versa, ou melhor, “[...] o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal” (2010a: 93). Segundo Ricoeur, o ato de narrar apreende o mundo a partir das experiências humanas, experiências ou ações que se traz para o universo da linguagem, mas que, por sua vez, já se encontram pré-significadas no mundo vivido. O autor compreende que uma ação só pode ser narrada porque ela já está articulada em signos, regras e normas, na sua origem ela já está “simbolicamente mediatizada” pelas convenções sociais e culturais.

As ideias de começo, meio e fim não são extraídas da experiência do mundo vivido, não são aspectos de uma ação efetiva, mas sim efeitos de um ordenamento lógico comum a toda narrativa. “É só na intriga que a ação tem um contorno, um limite [...] e, conseqüentemente uma extensão. [...] É certo que esta extensão só pode ser temporal: a reviravolta leva tempo. Mas é o tempo da obra, não o tempo dos acontecimentos do mundo

[...]” (Ricoeur, 2010a: 70). A narrativa é entendida como uma atividade mimética, um processo ativo de imitar ou representar a realidade, o tempo vivido ou a experiência humana. Porém, ao traduzir *mimesis* como imitação ou representação o autor se afasta da tendência platônica de atribuir ao termo um sentido de duplicação da presença, preferindo reconhecê-la como “[...] o corte que abre o espaço de ficção [...]” (Ricoeur, 2010a: 82). A *mimesis* tem um antes e depois do texto, exerce uma função de mediação graças ao seu poder de re-figuração. Segundo Ricoeur, “As qualificações éticas vêm do real. O que depende da imitação ou da representação é a exigência lógica de coerência” (2010a: 84).

Pensando na narrativa documentária, temos que a atitude ética do realizador antecede a representação do real, o que se precisa questionar é em que medida o cineasta se subordina à representação, desqualificando a ética, colocando-a em segundo plano, com a desculpa de satisfazer uma narrativa coerente. Isto se revela mais uma armadilha do que uma salvação para o documentarista, já que a narrativa documentária exige uma autenticidade da filmagem que, por sua vez, não tem nada a ver com os métodos de filmagem, mas diz respeito ao espectador (Gauthier, 2011: 130). O espectador do documentário quer acreditar que as pessoas do filme existem ou existiram, que o que falam é verdade. É uma questão de confiança que se estabelece entre o documentarista e o espectador, quebrada esta aliança não existe representação que o convença do real.

Ao contrário de Aristóteles, que ignorou os aspectos temporais da composição da intriga (do agenciamento dos fatos) Paul Ricoeur, em sua tese da tríplice *mimesis*, trabalha com a ideia de transição entre um tempo prefigurado (*mimesis* I) e um tempo refigurado (*mimesis* III) pela mediação de um tempo configurado (*mimesis* II). Nestes termos, o autor instaura para a narrativa a problemática da referência. O leitor ou o espectador recebe algo para além do sentido da obra, ou seja, “o mundo

que ela projeta e que constitui seu horizonte”; mundo vivido que, por sua vez, já é pré-significado.

Na intenção de imitar ou representar a ação ou o real, a *mimesis* I é a fase em que está implícito que toda atividade mimética pressupõe, em primeira instância, pré-compreender o que é o agir humano. Esta pré-compreensão deve ser comum ao documentarista e ao espectador. Nestes termos, o que é configurado na *mimesis* II, ou seja, a representação do real, no caso da narrativa documentária já faz figura (ou sentido) no interior da ação humana. Entende-se por *mimesis* II a fase em que se opera a configuração através da construção da intriga, uma função mediadora na concepção do autor por três razões: 1) é a intriga que faz a mediação entre os acontecimentos e a história narrada; 2) na sua composição estão reunidos fatores tão heterogêneos como agentes, objetivos, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados etc; e 3) pressupõe duas dimensões temporais, uma cronológica e outra não cronológica. “A primeira constitui a dimensão episódica da narrativa: caracteriza a história como feita de acontecimentos. A segunda é a dimensão configurante propriamente dita, graças à qual a intriga transforma os acontecimentos em história” (Ricoeur, 2010a: 115). É na *mimesis* II que as experiências humanas, o tempo vivido, ganham um corpo, uma “fôrma”, mas ainda aguarda fazer sentido na compreensão do leitor/espectador.

A perspectiva da tríplice *mimesis* contradiz a visão de algumas correntes da semiótica de que uma ciência do texto deve levar em consideração exclusivamente as leis internas da obra literária, sem levar em conta o antes e o depois do texto. Paul Ricoeur vai além ao colocar o leitor ou espectador como o “operador por excelência” da atividade mimética, entendida aqui como um processo de imitação criativa, ou seja, é a partir do seu fazer (a ação de “ler”) que se configura o percurso da *mimesis* I à *mimesis* III, a partir da *mimesis* II. Por isso, para a narrativa

documentária é imprescindível a autenticidade das filmagens, já existe um pacto de leitura estabelecido que pressupõe menos uma narrativa verdadeira e mais uma verdade do referente. Em outras palavras, que o mundo vivido ou as experiências humanas configuradas em uma lógica interna no filme sejam verdadeiros.

Para uma narrativa não basta que seja aceitável, que os episódios reunidos em uma determinada lógica sejam coerentes com a história contada, é necessário que faça sentido ao mundo do leitor/espectador. Por isto para Ricoeur a *mimesis* III aparece como responsável por restituir a narrativa ao tempo do agir humano, fase em que se opera uma intersecção entre o mundo do texto e o mundo do leitor. É a instância em que os dois mundos se encontram, o mundo configurado pelo autor e o mundo em que a ação e a temporalidade se efetivam.

É no encadeamento destes três estágios da *mimesis* que ocorre a mediação entre tempo e narrativa, sendo que é no ato da leitura (*mimesis* III) que a composição da intriga tem a capacidade de “modelizar” a experiência temporal humana em uma atividade de re-figuração. A experiência humana possui uma demanda por narrativa, ela está em “busca de narrativa”, o que leva Ricoeur a definir que toda experiência humana possui uma “estrutura pré-narrativa”: “O enredamento [das ações] aparece, antes, como a ‘pré-história’ da história contada, cujo começo é escolhido pelo narrador. Essa ‘pré-história’ da história é o que liga esta a um todo mais vasto e lhe dá um ‘pano de fundo’” (Ricoeur, 2010a: 129).

A problemática da referência aparece no pensando de Ricoeur como algo muito caro à narrativa. Para além do sentido da obra, do que ela se propõe a dizer, explicar, argumentar etc, o que o leitor/espectador recebe da narrativa é a sua referência a um mundo vivido, uma experiência que encontra refúgio na linguagem.



## **Narrativa histórica e a refiguração cruzada**

Ao pensar a respeito da narrativa histórica, Paul Ricoeur considera oportuno questionarmos em que medida esta se apropria das potencialidades da ficcionalização, o que ela apreende da referência metafórica comum a todas as obras ficcionais, tendo em vista que o passado só existe enquanto uma reconstrução da imaginação do historiador. E isso não diminui o caráter científico da história. “Paul Ricoeur coloca o discurso histórico numa tensão que lhe é própria, entre identidade narrativa e ambição de verdade”, nos esclarece François Dosse (2012: 149-150).

Segundo Ricoeur, existe um jogo recíproco entre a história e a ficção que ele denominou de “referência cruzada” (e, mais adiante, de “refiguração cruzada”) que, por sua vez, nada tem a ver com confundir as duas modalidades narrativas (a histórica e a ficcional), como fizeram algumas propostas historiográficas na década de 1980. Por outro lado, a frase de Ricoeur “toda história é narrativa” abalou os paradigmas da história estrutural que de 1945 a meados de 1970 dominou a historiografia francesa, corrente que defendia uma perspectiva analítica e não-narrativa para a história. Segundo Barros, para Ricoeur o não-narrativo sequer existe, por isso insiste em reconhecer uma especificidade da narrativa histórica frente à narrativa ficcional, em vez de confundi-las. O singular desta narrativa está em

[...] também se apresentar como um discurso cuja intencionalidade apontava para um referente real (ou existente) do Passado. Retomar a narrativa como uma dimensão fundamental para o discurso histórico não implicava, para Ricoeur, um mergulho na ficção. Quando muito, a narrativa histórica poderia reivindicar para si o “duplo estatuto de realidade e ficção”. (Barros, 2012: 05).

Como resposta àqueles que defendem uma história não-narrativa, não subordinada às figuras heroicas ou às ações individuais de personagens, Paul Ricoeur atesta que o fato do objeto da história ser de ordem social, como por exemplo o povo, a nação, os trabalhadores, a civilização etc, não implica dizer que estamos diante de uma não-narrativa. É verdade que não existe narrativa sem personagem. Mas, de acordo com o autor, quando a sociedade é tratada como uma entidade singular no discurso histórico ela figura como um “quase personagem”.<sup>1</sup> Na narrativa a noção de personagem, ou seja, no sentido daquele que faz a ação, não está determinado que seja obrigatoriamente um indivíduo. O que permite o autor falar em “quase personagem” para a narrativa histórica é o sentimento de pertencimento participativo que instaura todas as relações coletivas:

Não importa o que se ponha depois dessa palavra – nação, classe, povo, comunidade, civilização –, o pertencimento participativo que funda o laço social gera quase personagens que são tão múltiplos quanto as quase intrigas das quais são os heróis. Assim como para o historiador não há uma intriga única que englobaria todas as intrigas, tampouco há para ele um personagem histórico único que seria o superherói da historiografia. O pluralismo dos povos e das civilizações é um fato incontornável da experiência do historiador, porque é um fato incontornável da experiência daqueles que fazem ou sofrem a história. (Ricoeur, 2010a: 334-335).

---

1) O uso do termo “quase” em certas palavras é um recurso de Paul Ricoeur para criar conceitos que nos remetem a uma noção de incompletude, ao mesmo tempo em que se referem a uma busca, uma tentativa de aproximar-se do real sentido do conceito de origem. O “quase personagem” é personagem sem atingi-lo plenamente.

Para Barros (2012: 03), a maior contribuição desta consciência da narratividade da história, reafirmada por Paul Ricoeur, está em “[...] assegurar o retorno do vivido, da sensibilidade e da ação humana a uma historiografia que nos casos extremos parecia quase se abstrair do homem”.

Segundo Ricoeur, o historiador tem a liberdade de construir parâmetros temporais que sejam favoráveis ao seu objeto e ao seu método, mas, por sua vez, esta construção do tempo histórico deriva das configurações narrativas que ele descreve como *mimesis* II e que, conseqüentemente, é por meio dessas configurações que “enraíza-se na temporalidade característica do mundo da ação”. Nas palavras do autor: “[...] o saber histórico procede da compreensão narrativa sem nada perder de sua ambição científica” (Ricoeur, 2010a: 152). Por outro lado, a narrativa histórica no estágio de refiguração (*mimesis* III), em que a história é atualizada no tempo vivido, temos que “[...] sua capacidade de reconfigurar o tempo põe em jogo a questão da verdade em história” (Ricoeur, 2010a: 153). O autor reconhece que o historiador se dirige a um leitor desconfiado, logo, não basta narrar, é preciso autenticar a narrativa. A história é uma narrativa que se apoia em referências a vestígios do passado:

[...] o recurso aos documentos marca uma linha divisória entre história e ficção: diferentemente do romance, as construções do historiador visam a ser reconstruções do passado. Através do documento e mediante a prova documentária, o historiador é submetido *ao que, um dia, foi* [grifo do autor]. Tem uma *dívida* para com o passado, uma dívida de reconhecimento para com os mortos, que faz dele um devedor insolvente. (Ricoeur, 2010b: 237).

Embora a singularidade da narrativa histórica esteja apoiada nos vestígios que, como veremos mais adiante, tem o sentido de fixar, marcar a passagem do passado em termos de um sinal deixado para as novas gerações, não escapa a Paul Ricoeur uma crítica à noção de “passado real”. Não se pode confundir pretensão ou intenção de verdade do historiador com a ideia limitada e ingênua de que a narrativa histórica imita ou reproduz o real passado. Na perspectiva da tríplice *mimesis* a narrativa histórica é objeto de construção tanto do historiador quanto do leitor.

Ao se propor a problematizar o conceito de “passado real” implicado no fazer história, Paul Ricoeur prefere falar em “representância” do passado em vez de recorrer ao termo representação. Ele reconhece que toda tentativa de demarcar as diferenças entre a ficção e a história acaba por assumir uma correspondência análoga entre a narrativa e o que realmente aconteceu, assim como se atribui ao historiador uma consciência plena de que a sua reconstrução do passado se difere em muito do curso dos acontecimentos relatados por ele. Porém, o autor não é ingênuo em acreditar que basta uma mudança na terminologia para resolver esta correspondência ao passado, é preciso compreender que:

Se a história é uma construção, o historiador gostaria, por instinto, que essa construção fosse uma reconstrução. Com efeito, parece que esse propósito de reconstruir construindo faz parte do manual de obrigações do bom historiador. Quer coloque seu projeto sob o signo da amizade ou sob da curiosidade. É movido pelo desejo de fazer justiça ao passado. Sua relação com o passado é sobretudo a de uma dívida não paga, e nisso ele representa a todos nós, os leitores de sua obra. (Ricoeur, 2010b: 257).

Ao tratar do entrecruzamento entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional, Ricoeur (2010a: 139) defende que “[...]. Somente a historiografia pode reivindicar uma referência que se inscreve na *empeiria*, na medida em que a intencionalidade histórica visa a acontecimentos que efetivamente ocorreram”. Para o autor, por mais distantes ou ausentes que os acontecimentos do passado estejam de uma percepção do historiador no presente, são estes acontecimentos passados que revestem a intencionalidade histórica de um tom realista que “nenhuma literatura jamais igualará, ainda que tenha a pretensão de ser ‘realista’”. Ele se autoriza a fazer esta afirmação diante da noção de que “[...] a referência por vestígios ao real passado pede uma análise específica”. O que acredito também ser válido para o documentário, já que é uma narrativa que estabelece asserções sobre o mundo e que, na ordem do discurso, seleciona e organiza os vestígios e testemunhos do mundo vivido em função de um enunciado comprobatório. Se por um lado a narrativa histórica, na sua capacidade de reconfigurar o tempo, põe em jogo a questão da verdade para a história, acredito que o mesmo ocorra com o documentário.

Porém, mais do que voltarmos a nossa atenção para a questão da prova (das evidências históricas) é importante atentarmos para aquilo que constitui o interesse de uma obra de história, uma vez que, para Ricoeur, “[...] é esse interesse que garante a continuidade entre a história no sentido da historiografia e a narrativa comum” (2010a: 251). O mesmo se aplica para pensarmos a narrativa documentária. *O que constitui o interesse de um documentário pelo passado?*

### **Documentário e história: elaboração do luto**

Para Paul Ricoeur, é arriscado apagar a fronteira entre ficção e história ao colocar a ênfase quase que exclusivamente no procedimento retórico do historiador que teria o trabalho de fazer da estrutura narrativa um “modelo”, um “ícone” do passado, a fim de poder representá-lo. Corre-se “[...] o risco de ocultar a intencionalidade que atravessa a ‘trópica do discurso’ [Hayden White] na direção dos acontecimentos passados” (Ricoeur, 2010b: 262). No caso do documentário não é diferente, principalmente se levarmos em consideração que a narrativa documentária para que possa nos proporcionar o acesso a uma experiência humana mais extensa, como faz a narrativa histórica, diante do que venho apresentando, depende de sua capacidade de suscitar a nossa curiosidade de espectador (Gauthier, 2011: 189), portanto, de nos comover e convencer de seus argumentos pressupostos para o mundo.

Posto desta forma é preciso saber que “[...] a intencionalidade histórica só se dá incorporando à sua perspectiva os recursos de *ficcionalização* que remetem ao imaginário narrativo [...]” (Ricoeur, 2010b: 173). Portanto, considerar que a narrativa documentária também implica uma “intencionalidade histórica” nos remete à problemática da recordação que se encontra nos usos que fazem os documentaristas dos vestígios e dos testemunhos para a composição da intriga (o agenciar dos acontecimentos). O documentário sempre fala do presente, presente que é “[...] simultaneamente o que vivemos e o que realiza as antecipações de um passado rememorado. Em contrapartida, essa realização se inscreve na lembrança [...]”, nos adverte Ricoeur (2010b: 61).

Já tenho reconhecido em trabalhos anteriores que o documentário pode ser lido como uma chave para o acesso às nossas memórias afetivas, por mais que isso aconteça em termos de rastros, fragmentos de um passado

que o documentarista busca atualizar. O documentário (ou toda não-ficção) ao exercer a sua atividade de luto – isto é, não deixar que os rastros se apaguem, sejam esquecidos – revela-se como refúgio de uma memória viva. Um caráter de resistência de um tipo de cinema comprometido a executar no ato de rememorar um potencial de experiência, de crítica e de revelação (no sentido de salvação de significados ocultos), como desejava Walter Benjamin a respeito de uma arte política. Ao permitir que as testemunhas possam exercitar a narração, contar suas histórias de vida, revelar seus traumas, compartilhar de suas experiências no mundo vivido, o documentário constitui-se como um lugar afetivo da memória, um “lugar de memória” (Nora, 1993).

A “intencionalidade histórica” complementa esta perspectiva do documentário como “lugar de memória”. A finalidade primeira da história é a dívida que temos para com os mortos, acredita Paul Ricoeur, tanto que são os acontecimentos passados que revestem a “intencionalidade histórica” de um tom realista. O leitor compactua com o historiador de que se trata de uma narrativa impregnada de uma intenção de verdade e que dela se espera relatos verossímeis. Trazendo para o campo das imagens temos que, segundo Jacques Aumont, “A imagem realista não é forçosamente a que produz uma ilusão da realidade [...]. Nem é mesmo forçosamente a imagem mais analógica possível, e sua melhor definição é a de *imagem que fornece, sobre a realidade, o máximo de informação* [grifo do autor]” (1993: 207). Assim, o documentário, ao recorrer aos vestígios – sejam eles monumentos, locais traumáticos ou ruínas, documentos (que se convencionou no audiovisual denominar de materiais de arquivo) – e aos testemunhos, reveste a sua narrativa também de um tom realista não só pelas informações (do passado) que estas imagens operam, mas também pelos compromissos, pelos interesses que movem o documentarista em torno dessas imagens.

Quando o documentarista se interessa pelo passado, por um tema histórico, não lhe resta muito mais do que vestígios e testemunhos. Neste caso, o realizador é colocado diante de limites éticos que, em certa medida, compartilha com o historiador. Ao trabalhar com os materiais de arquivo, sejam eles documentos escritos, sonoros ou imagéticos, há a tendência de utilizá-los sem operar qualquer tipo de modificação brusca no “original”.<sup>2</sup> Isto parece valer menos para as imagens e sons e mais para os documentos escritos que foram sacralizados pela história.

Porém, existem documentários que escapam a este imperativo do documento, como é o caso de boa parte dos filmes de Sylvio Back ou de Péter Forgács, só para ficarmos em alguns nomes. O primeiro, ao lidar com arquivos de filmes, atualidades recolhidos em museus e cinematecas pelo mundo, apresenta no documentário *Rádio Auriverde* (1990) uma “intencionalidade histórica” que tem na ironia uma estratégia discursiva para desmistificar, desmontar o mito da “Campanha na Itália”, refigurando a memória da participação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial. Já Péter Forgács, ao trabalhar com filmes caseiros ou amadores de famílias não os “respeita” na sua integridade filmica, oferecendo ao espectador uma montagem ímpar em que “[...] desconstrói a divisão institucionalizada entre o real e o imaginável ao produzir discursos históricos do inimaginável”, como escreveu Michael Renov (2012: 58) ao analisar o filme *The Maelstrom – A Family Chronicle* (1997) que conta a história de uma família holandesa judaica destruída durante o Shoah. Para o autor, esse documentário tanto radicaliza no filme de Holocausto, como gênero cinematográfico, quanto desafia a historiografia canônica, ao centrar-se na “dupla fidelidade de Forgács com a responsabilidade histórica (sua função como testemunha/escriva) e com a poética” (Renov,

---

2) Uso aqui o termo entre aspas porque se pensarmos em uma sociedade marcada pela reprodução técnica é difícil falarmos em originalidade do documento.



2012: 62). O que demonstra que a “intencionalidade histórica” em um documentário não está relacionada diretamente a uma modalidade específica de narrativa documentária, tão pouco submissa a esquemas estéticos de como se comportar diante dos documentos. Como bem lembrou Ricoeur, “as qualificações éticas vêm do real.”

Mas, e quando o cineasta se vê na seguinte situação: para o período histórico que pretende retratar não há nenhuma imagem cinematográfica, nenhuma testemunha viva, só lhe resta documentos escritos, cartas, poemas etc. O que fazer? Este certamente é um caso limite que obriga o documentarista a recorrer à encenação, a reconstituições com atores profissionais ou não, sendo estes os encarregados de lerem os escritos. Um exemplo próximo disto é *Nanking* (2007), documentário de Bill Guttentag que conta a história do genocídio em Nanking de milhares de chineses em 1937 promovido pelo exército japonês. Na época um grupo de estrangeiros ocidentais cria uma “zona de segurança” na cidade com o objetivo de proteger os refugiados dos bombardeios dos aviões japoneses. O diretor usa cartas e outros documentos escritos pelo grupo de ocidentais que são lidos por atores e atrizes hollywoodianos conhecidos do grande público. Nesse caso, o filme conta com alguns testemunhos de sobreviventes e de filmagens da época, mas a narração do documentário centra-se nas leituras dos escritos, que não deixam de ser leituras tocantes e carregadas de emoção. Mas, como não se trata de uma narrativa ficcional e sim de um documentário permeado de “intencionalidade histórica”, o cineasta opta por revelar o seu dispositivo ficcional já na primeira sequência, avisando o espectador de que os atores e atrizes foram convidados a narrar os relatos íntimos dos verdadeiros personagens daquela história. Preferiu não romper com o pacto de leitura, pois se os espectadores desconfiassem em algum momento de que as vozes em *off* que estão ouvindo não pertencem a pessoas reais que o filme se propõe a retratar, mas sim a

atores profissionais que encenam uma fala, a narrativa documentária não se valeria mais de sua intenção de verdade.

Segundo Paul Ricoeur, arquivos, documentos e vestígios exercem o papel de conectores entre o tempo vivido e o tempo universal. Esses conectores têm como efeito comum a capacidade de transferir para o universo as estruturas narrativas, contribuindo desta forma para a refiguração do tempo histórico. No entanto, o autor denuncia que o historiador faz uso destes conectores sem questionar suas condições de significância. Acredito que o mesmo não ocorra com o documentarista, se levarmos em consideração os trabalhos dos cineastas que mencionei anteriormente. Tanto Back quanto Forgács, ao priorizarem uma representação poética da realidade e reflexiva do material de arquivo em uma atitude iconoclasta, reconhecem a força do “efeito-signo” do vestígio.

A dinâmica do vestígio pode ser expressa pela ideia de passagem, enquanto que o seu caráter estático pode ser definido pela noção de marca ou marcação. De acordo com Ricoeur, o vestígio indica em termos de espaço e de tempo presente um *aqui* e um *agora*, respectivamente, o que o leva a destacar que reconhecer a história como um conhecimento por vestígios implica considerar que se trata de uma atividade que recorre em última instância “[...] à significância de um passado terminado que, no entanto, continua preservado em seus sinais”. O vestígio é indicial, ele marca, tem um caráter cômico que introduz uma relação de causa e efeito entre a coisa que marca e a coisa marcada. “O vestígio combina assim uma relação de *significância*, mais discernível na ideia de sinal de uma passagem, e uma relação de *causalidade*, incluída na coisidade da marca” (Ricoeur, 2010b: 205). Se o historiador ao lidar com os vestígios busca atualizar um passado que não pode ser restituído, mas reconstruído pelos sinais de sua passagem, acredito, como Gauthier, que, na outra ponta deste debate, “O gênio do documentarista está, mais do que na utilização

do documento, na sua possibilidade de levá-lo à existência, de colocá-lo à disposição da história sem retirar nada de sua fatura artística” (2011: 202). A “intencionalidade histórica” não obriga a narrativa documentária a abdicar da poética.

Por último, mas não menos importante, temos que os testemunhos instauram uma problemática para a narrativa documentária: estamos diante de narrativas dentro de uma narrativa. Narrativas que encontram na força da oralidade um potencial de experiência. Mas, como toda narrativa implica duração, tempo; para o cinema, para o audiovisual isso se torna um problema, um desafio. Por ser uma arte do fragmento é natural que a experiência narrada seja sacrificada, cabe aos documentaristas mais habilidosos driblar esta condição. No entanto, não podemos perder de vista que no cinema a montagem instaura “[...] um tempo perfeitamente artificial, sintético, que relaciona blocos de tempo não-contíguos na realidade” (Aumont, 1993: 169-170).

Como bem nos lembrou Gauthier (2011), a partir dos anos de 1960, com o advento de dispositivos técnicos que possibilitaram a captação do som sincronizado com as imagens, dotando o cinema de fala, os documentaristas não se interessaram mais apenas pelos vestígios, mas também pelas testemunhas. Interesse que hoje acredito resultou em fetiche para uma boa parte da produção contemporânea de documentário que reduz a testemunha ao seu caráter visual, o de ter visto, presenciado os acontecimentos, quando na verdade o que mais interessa (ou deveria interessar) ao documentário é a experiência vivida da testemunha. Ela não é só prova, evidência do ocorrido, mas experiência do vivido (o passado) que se mantém atualizada na narrativa testemunhal. É tarefa do documentarista tirar as testemunhas do silêncio que lhe é natural, principalmente quando se trata de memórias traumáticas.

A noção de geração ou narrativa ancestral é compreendida por Paul Ricoeur como um valioso mecanismo de mediação da prática historiográfica, capaz de instaurar a ligação entre o tempo público e o tempo privado. Assim, os relatos recolhidos da boca dos ancestrais atestam a dívida do historiador com os mortos, pois, segundo o autor,

[...] A memória do ancestral está numa intersecção parcial com a memória de seus descendentes, e essa intersecção se dá num presente comum que pode, ele mesmo, apresentar todos os graus, desde a intimidade do nós até o anonimato da reportagem. Estende-se assim uma ponte entre passado histórico e memória, pela narrativa ancestral, que opera como um *elo [grifo do autor]* da memória em direção ao passado histórico, concebido como tempo dos mortos e tempo anterior ao meu nascimento. (Ricoeur, 2010b: 194).

Mas, para Assmann (2011), no contexto de uma sociedade que já não valoriza mais a narrativa oral como forma de transmissão da herança cultural, a “memória experiencial” das testemunhas de uma época só se perpetua para as novas gerações se traduzida em “memória cultural” da posteridade. Memória esta que, por sua vez, é artificial, que só supera as épocas por que é guardada em textos normativos, em mídias responsáveis pela eternização e suporte da memória. O documentário é uma destas “mídias da memória”.

Mas, para compreendermos o papel do documentário como “mídia da memória” é preciso fazer uma distinção entre o que a autora denomina de “procedimento de armazenamento” e “processo de recordação”. Como nos lembra Assmann, a memória humana também tem uma capacidade de armazenamento, não é uma exclusividade de dispositivos técnicos, a própria arte da mnemotécnica romana atesta a afirmação. A mnemotécnica

consiste em armazenar de forma segura na memória informações que mais tarde podem ser recuperadas sem prejuízo a estas. Entretanto, o ato de recordar não é assim tão voluntário. Toda recordação implica um deslocamento, uma distorção, uma deformação do que foi lembrado. O que leva a autora a considerar que, ao contrário da memória como arte/técnica (ars), pensar a memória como potência (vis) é compreendê-la para além de um recipiente protetor, mas que dela imana uma força que tem uma energia com leis próprias. “O ato de armazenamento acontece contra o tempo e o esquecimento, cujos efeitos são superados com a ajuda de certas técnicas. O ato da recordação, por sua vez, acontece dentro do tempo, que participa ativamente do processo” (Assmann, 2011: 34).

Entendo que o documentário que se impregna de “intencionalidade histórica” dá uma boa resposta a esta problemática ao lidar com as narrativas testemunhais. Enquanto dispositivo técnico (o filme) preserva a memória das experiências das testemunhas, transformando-a em “memória cultural”; por sua vez, o trabalho de documentarizar a lembrança instaura uma ponte entre passado histórico e memória que desafia o documentarista a tornar o seu encontro (o da filmagem) com o personagem que testemunha um instante de intimidade entre eles, ao invés do anonimato ou distanciamento comum às reportagens televisivas.

Porém, a “memória cultural” instaura o problema do esquecimento como elemento constitutivo da recordação. Nas palavras de Assmann:

Enquanto os processos de recordação ocorrem espontaneamente no indivíduo e seguem regras gerais dos mecanismos psíquicos, no nível coletivo e institucional esses processos são guiados por uma política específica de recordação e esquecimento. [...] o salto entre memória individual e viva para a memória cultural e artificial é certamente

problemático, pois traz consigo o risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação. (Assmann, 2011: 19).

Retomando os pressupostos de Jay Winter (2006) a respeito do “*boom* da memória”, vemos o perigo que representa a instrumentalização da recordação, principalmente quando esta propicia o surgimento de projetos políticos de memória que acabam silenciando um conjunto de memórias em benefício de outras. Todo estudo da relação memória e história, assim como do documentário, não pode perder de vista esse horizonte reflexivo.

Durante a Renascença, qualidades como legibilidade e transparência tornaram a escrita a melhor “mídia da memória”, mas foi no século XIX que a psicologia experimental da memória virou o tabuleiro ao render tributo ao conceito de vestígio. Segundo Assmann, memória e vestígio tornaram-se conceitos sinônimos e as imagens e monumentos passaram a ocupar um novo lugar:

Se a escrita havia sido interpretada como emanção do espírito, entendeu-se a imagem, então, como manifestação de um afeto ou do inconsciente. A *vis* das imagens, que remonta a seu potencial afecional incontrolável, faz desse *medium* [grifo da autora] da memória [...] o suporte privilegiado do inconsciente. (Assmann, 2011: 237).

No entanto, é preciso levar em consideração que estamos diante de uma dinâmica diferente de transmissão ou de acesso ao passado a que estávamos acostumados com a escrita. A autora nos adverte que, se por um lado “[...] as imagens estão mais próximas da força impregnante da memória [...]”, por outro se encontram “[...] mais distantes da força interpretante do

entendimento. Sua força efetiva imediata é difícil de canalizar, o poder das imagens procura seus próprios caminhos de mediação” (Assmann, 2011: 244-245). Neste contexto, a fotografia também é eleita a “mídia” mais importante da recordação. Seu caráter indexador garante a comprovação, a autenticidade da existência de determinado acontecimento passado. Esta aposta no caráter indexador da imagem fotográfica também se estendeu ao cinema, pois o documentário caracterizou-se como uma narrativa encarregada da organização dos índices (Gauthier, 2011: 216).

Assim como a narrativa histórica, a narrativa documentária também esbarra no problema da falsa recordação. Para Assmann, é comum repetirem que as recordações são inconfiáveis, mas esta inconfiabilidade não reside em uma deficiência do ato de recordar, pelo contrário, nos remete ao caráter reconstutivo das recordações que pressupõe que toda lembrança está submetida aos imperativos do presente. Dessa forma, ao pensarmos o documentário e sua “intencionalidade histórica” não podemos negar que “Afetos, motivações e intenções atuais são os vigias do recordar e esquecer” (Assmann, 2011: 284). Assim como o historiador, o documentarista também está à mercê de falsas recordações, situação que não se soluciona apenas com uma crítica específica das fontes, uma elaboração mais cautelosa nos métodos de entrevista, como defendem os pesquisadores da História Oral. O essencial na visão de Assmann é o entrevistador (seja ele historiador ou documentarista) perceber que é a sua presença que ativa a recordação, o trabalho reconstutivo da memória. Este seria o primeiro passo. Já o segundo, talvez pareça arriscado, ingênuo, mas segundo a autora é necessário sabermos ler a “verdade” das recordações falsas. E isto não tem nada a ver com um relativismo subjetivo da realidade, pelo contrário, para Assmann trata-se de superar a dicotomia verídico ou inverídico, reconhecendo que as recordações emocionais não exigem provas, “[...] Elas são incorrigíveis e inegociáveis, pois se sustentam

ou caem de acordo com a vivacidade da impressão afetiva” (Assmann, 2011: 292).

Dori Laub, psicanalista que atuou como entrevistador para o *Video Archive for Holocaust Testimonies*, em Yale (EUA), declarou que o maior aprendizado que levou dessa experiência audiovisual foi quando percebeu que era preciso dar uma chance ao silêncio dos seus entrevistados, pagar “[...] tributo ao respeito, respeito devido às coerções e limites do silêncio” (*apud* Assmann, 2011: 295), pois só assim o testemunho peculiar, carregado de uma memória afetiva, poderia vir à tona e Laub e sua equipe poderiam ouvir o relato que suas testemunhas tinham a dar. Portanto, Assmann conclui que “A memória afetiva baseia-se em uma experiência psicofísica que escapa não apenas à verificação externa, como também à revisão própria” (2011: 271), logo, devemos considerar que mesmo sendo manifestamente falsas, as recordações não deixam de ser verdadeiras, elas são verdadeiras em outro plano. “A verdade da recordação pode constituir justamente na deformação dos fatos, porque esta, assim como o exagero, registra estímulos e sentimentos que não ocorrem em qualquer descrição factual” (Assmann, 2011: 295).

Independente de ser verídica ou inverídica uma recordação, o documentarista que se interessa pelo passado não pode esquecer que a sua investigação tem um caráter especial: “explora o passado com os indícios no presente” (Gauthier, 2011: 260). No documentário o passado também é vivido (ou re-vivido, re-figurado) por uma mediação provocada pelas testemunhas e vestígios.



### **Considerações finais**

É válida a advertência de Robert Rosenstone de que todo documentário pode nos ensinar algo sobre o passado, mas que, ao assisti-lo, é preciso que o espectador saiba que o objetivo real desse cinema é um tipo específico de verdade, “uma verdade calculada para fazer com que o espectador se sinta fortemente afetado por algum aspecto do passado” (2010: 132). Concorro com o autor, por mais séria ou justa que seja a intenção, o documentarista e o historiador são guiados por regras e expectativas diferentes. A declaração do documentarista Alan Rosenthal nos é apresentada por Rosenstone como aquela que traduz as intencionalidades previstas no “fazer documentário”:

Quero colocar os meus espectadores em contato com a realidade histórica. Quero, usando uma certa capacidade artística, transmitir ideias importantes a pessoas que sabem pouco daquele tema. Quero estimular os espectadores a fazer perguntas depois de terem visto o filme. Quero contar um bom enredo que fará funcionar tanto a cabeça e a inteligência quanto o coração e a emoção. Quero colocar os espectadores em contato com o passado de uma maneira que os acadêmicos não podem fazer. Quero ajudá-los a manter suas lembranças vivas. E quero lembrar uma história esquecida ou um momento negligenciado da história que me parece importante. Obviamente... não posso dar a eles a realidade, mas posso oferecer uma representação plausível da realidade e dizer certas coisas que podem afetar quem eles são e a maneira como eles encaram o mundo. (Rosenthal *apud* Rosenstone, 2010: 133).

Acredito que estas se assemelham à “intencionalidade histórica” que venho defendendo para o documentário. Mais do que aproximar ou igualar a narrativa documentária à narrativa histórica, este trabalho tem como proposta trazer elementos que nos ajudem a pensar o tempo narrado no documentário, não perdendo de vista que o documentarista sempre fala do presente e se autoriza a fazer um julgamento *do* e *sobre* o passado. A “intencionalidade histórica” não exclui o ponto de vista do documentário, elemento caro à identidade deste tipo de cinema.

Assim como o historiador, o documentarista não é um mero narrador. Cabe a eles “fornecer as razões pelas quais considera um fator e não outro a causa suficiente de determinado curso de acontecimento”. Entretanto, como destaca Ricoeur, “[...] o poeta procede a partir da forma, o historiador na direção da forma. Um produz, o outro argumenta. E argumenta porque sabe que é possível explicar de *outro modo* [grifo do autor]” (2010a: 307).

Reconhecer uma “intencionalidade histórica” ao documentário é reconhecer o aspecto autoral do documentário, o lugar de sujeito enunciador que o cineasta ocupa na narrativa documentária. Por outro lado, é preciso fazer uma ressalva: nem todo documentário é investido dessa intencionalidade. O que diferencia é a vontade de memória que está na matriz ou origem do documentário que se interessa por compreender ou produzir um saber sobre o passado. Sem vontade de memória não se pode falar em “intencionalidade histórica”.

Por mais que o documentário não se prenda a métodos científicos, que não possua regras ou normas de condutas que, por sua vez, limitariam a liberdade de criação do documentarista – a sua “licença poética” – entendo que o documentário, ao se apresentar como uma narrativa verdadeira do passado, na perspectiva de ser um enunciado verossímil do passado, reivindicando para si uma “referência por vestígios ao real

passado”, assimila a narrativa histórica. Parafraseando Paul Ricoeur, o documentário é “quase história”.

### Referências bibliográficas

- ASSMANN, Aleida (2011), *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- AUMONT, Jacques (1993), *A imagem*, Campinas, SP: Papyrus.
- BARROS, José D’Assunção (2012), “Tempo e narrativa em Paul Ricoeur: considerações sobre o círculo hermenêutico” in *Fênix* - Revista de História e Estudos Culturais. UFU, Uberlândia, MG, vol. 09, ano 12, n.01, p.01-27. Disponível em: [http://www.revistafenix.pro.br/PDF28/Artigo\\_9\\_Jose\\_D\\_Assuncao\\_Barros.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF28/Artigo_9_Jose_D_Assuncao_Barros.pdf). Consultado em 03/10/2013.
- DOSSE, François (2012), *A História*, São Paulo: Editora Unesp.
- GAUTHIER, Guy (2011), *O documentário: um outro cinema*, Campinas, SP: Papyrus.
- NORA, Pierre (1993), “Entre memória e história: a problemática dos lugares” in *Projeto História*, PUC, São Paulo, n.10, pp.7-29.
- RENOV, Michael (2012), “Discursos históricos do inimaginável: O *Turbilhão* de Péter Forgács” in REBELLO, Patrícia; SAMPAIO, Rafael (Orgs.), *Péter Forgács, arquitetura da memória*, São Paulo, SP: Ministério da Cultura; Banco do Brasil, pp.54-65. Disponível em: <http://www.klaxon.art.br/peterforgacs/catalogo.html> Consultado em 03/10/2013.
- RICOEUR, Paul (2010a), *Tempo e narrativa*, vol. 01, *A intriga e a narrativa histórica*, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

\_\_\_\_\_ (2010b), *Tempo e narrativa*, vol. 03, *O tempo narrado*, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

ROSENSTONE, Robert A (2010), *A História nos filmes. Os filmes na História*. São Paulo: Paz e Terra.

WINTER, Jay (2006), “A geração da memória: reflexões sobre o ‘boom da memória’ nos estudos contemporâneos de história” in SELLIGMAN-SILVA, Márcio (Org.), *Palavra e imagem: memória e escritura*, Chapecó, SC: Argos, pp.67-90.

### **Filmografia**

*Nanking* (2007), de Bill Guttentag.

*Rádio Auriverde* (1990), de Sylvio Back.

*The Maelstrom – A Family Chronicle* (1997), de Péter Forgács.

# REPRESENTING HISTORY AND THE FILMMAKER IN THE FRAME

Trent Griffiths\*

**Resumo:** A presença do realizador no enquadramento representa uma relação única entre o documentário e a História em que o realizador se envolve na história social através da sua experiência pessoal e enquanto autor de uma representação. O realizador no enquadramento é, também, um representante do momento histórico, ao explorar de modo reflexivo o encontro com o processo de mediação e auto-representação que caracteriza a sociedade pós-moderna.

Palavras-chave: subjetividade, auto-reflexividade, realizador no enquadramento.

**Resumen:** La presencia del director en el encuadre representa una relación única entre el documental y la historia, en la cual el director se involucra en la historia social a través de su experiencia personal como autor de una representación. El director en el encuadre es también un representante del momento histórico, al explorar de modo reflexivo el encuentro con el proceso de mediación y auto-representación que caracteriza a la sociedad posmoderna.

Palabras clave: subjetividad, auto-reflexividad, director en el encuadre.

**Abstract:** The presence of the filmmaker as a subject in the documentary frame represents a unique relationship between documentary film and history, where the filmmaker engages with social history through their personal experience of authoring a representation of it. This paper explores how the tension between the filmmaker's presence as an author and as a subject enacts a kind of self-reflexivity that recasts the possibilities of representing history through documentary film.

Keywords: Subjectivity, self-reflexivity, filmmaker in the frame.

**Résumé:** La présence du réalisateur dans l'image cinématographique témoigne d'une relation unique entre documentaire et histoire : le réalisateur s'engage dans l'histoire sociale à travers d'une expérience personnelle et comme auteur d'une représentation. Le réalisateur présent dans l'image est également un représentant du moment historique, en explorant de manière réflexive la rencontre avec le processus de médiation et de représentation de soi qui caractérise la société postmoderne.

Mots-clés : subjectivité, auto-réflexivité, directeur en cadre.

---

\* PhD Candidate. Deakin University, Faculty of Arts and Education, School of Communication and Creative Arts, 3000, Melbourne, Australia. E-mail: trent.griffiths@deakin.edu.au

Article submission: november 15, 2013. Notification of acceptance: december 31, 2013.

*To the extent that my interests determine how it is I describe the world, then my descriptions lose the capacity to objectively describe. [...] More broadly, if you can detect my personal interests you throw my authority into disrepute.*

Kenneth Gergen, 1999.

*If all art is ultimately about itself, self-reflexive art draws the viewer's attention to that fact.*

Charles Affron, 1980 .

What does a documentary document when the filmmaker steps out from behind the camera and becomes a subject in his or her own film? What is the relationship between subjectivity and history when the filmmaker enters the frame? Filmmakers have long appeared in the frame of their own work, from the earliest actualities of the Lumière brothers and the experimental work of Dziga Vertov in the 1920s and 1930s (most notably *Man With A Movie Camera* [*Chelovek s kinoapparatom*, 1929]). The filmmaker in the frame took on new structural and epistemological significance, however, in Jean Rouch and Edgar Morin's *Chronicle of a Summer* (*Chronique d'un été*, 1961). In that film, the filmmakers were themselves engaged as specific subjects, part of the unfolding reality the camera filmed, encountering the world they sought to represent in emotional and material ways that highlighted a tension between the filmmakers-as-authors and the filmmakers-as-subjects. Since Morin and Rouch, the presence of the filmmaker as a subject in their own frame has become increasingly characteristic of the documentary practice of practitioners as diverse as Claude Lanzmann, Werner Herzog, Louis Theroux, Ross McElwee, Jill Godmilow, Agnès Varda, Nick Broomfield,

Jennifer Fox, Michael Moore and Morgan Spurlock. By emphasising the process and personal dimensions of filmmaking, these films foreground issues of subjectivity and contingency that complicates the Griersonian ideal of sober and socially instrumental documentary. The presence of the filmmaker in the frame as a subject also brings to bear the complications and possibilities of subjective authorship in relation to representing history, as well as indicating a shift in the representation of historical reality.

This paper will investigate the relationship between the representation of history in documentary film and the presence of the filmmaker as a subject within the documentary frame, personally and materially involved in both the process of representation and reality represented. Such a line of thinking, however, does not seek to reinforce a binary distinction between reality and its representation that has often characterised documentary theory and documentary address (stemming equally from the ideal of documentary technology being able to objectively ‘capture reality’ and from the so-called ‘fly-on-the-wall’ rhetoric of observational cinema). Rather, the subjective presence of the filmmaker in the frame emphasises how reality and representation are indivisible, mutually imbricated, and subjectively grounded. Keeping in mind the implications of this binary and drawing a distinction between autobiographical documentary and the presence of the filmmaker as one of many subjects the film focuses on (albeit a unique subject in relation to their authorial control), I argue that the filmmaker in the frame is a particularly powerful site in which the contemporary writing of history is possible.

### **Defining the filmmaker in the frame**

Films in which the filmmaker appears as a subject within the frame form a distinct sub-genre of documentaries, a group of films that foreground issues of subjectivity and authorship in ways that challenge many of the ideals and conventions associated with the representation of reality. Across a spectrum from highly autobiographical to highly performative, the filmmaker's material engagement at the site of what Stella Bruzzi characterises as the 'collision' between reality and its representation (2006: 10) presents unique challenges and opportunities for engagement and interpretation in the domain of documentary.

Focusing on the presence of the filmmaker in the frame as a subject marks out a distinct group of films united less on the basis of formal or rhetorical conventions than in the kinds of interpretive issues they open up. This group of films are less a prescriptive or generic category than marked by a common approach to representing reality which involves an avowed material and emotional investment from the filmmaker in representing reality and a consideration of the experience of representation itself. These films open up consideration of the contingency, emotionality and circulation of documentary films in broader contexts. This approach to contemporary documentary filmmaking poses particular questions of the possibility of documenting truth, the social instrumentality of documentary, and the intersections between film and history. Questions of this kind are of course specific to particular documentaries and the reality they represent, but the dialogic nature of these films – framed explicitly as negotiations between the filmmaker and the people they represent – echoes out into a more general question of the historical significance and social instrumentality of all documentaries, whether the presence of the filmmaker is directly felt or not. In acknowledging the dual positions of the



filmmaker as an author representing reality and the filmmaker as a subject represented, the notion of documentary as record necessarily invokes the attendant notion of documentary as point of view, giving material form to the tension between representation and reality.

The presence of the filmmaker in the frame also emphasises the film as a document of the past (or recording the present that will be re-presented as past) in a particularly forceful way, highlighting the sense of ‘being there’ communicated in the sounds and images that is embodied by the filmmaker’s physical investment in the dual positions of recording and being recorded. John Grierson’s famous definition of documentary as “the creative treatment of actuality” (Grierson, 1979: 13) takes on particularly acute meaning when the person responsible for the ‘creative manipulation’ of reality – not only through directing the camera and shaping the profilmic scene but also through the editing of that filmed material – is also seen as a material part of the ‘reality’ that is creatively manipulated.

Grierson’s definition responded to such a notion of the inherent meaning of filmed sounds and images as a document of the past by asserting the importance of their creative treatment. Yet the scope of what is acceptable treatment outlined by Grierson over the course of his career was particularly limited. He intended to make the distinction between the longer-form work of the government film units he was involved with throughout his career (first with the Empire Marketing Board, and later the General Post Office) and more simplistic or sensationalist newsreels. His writing was dually invested with the duty of his promotional position and his romanticised vision of filmmaking as a transformative art. While ostensibly allowing for creative or emotional expression, his definition was limited by his prioritisation of documentary as an educational and socially fortifying tool. His definition came to legitimate both the socially responsible and idealistic quality of his practice (which was really more

the practice of his peers to which he provided a unifying voice) and his position within the institutional machinery of British culture in the interwar period (see Aitken, 1990: 16–20, 61). This in turn established the notion of ‘creative treatment’ as a limited range of techniques that produced socially oriented, expository, and educational films.

Brian Winston has noted that “Grierson painted himself and the documentary into a contradictory corner” because nothing could be left of “actuality” in the wake of “creative treatment” (2008: 14–15).<sup>1</sup> Nonetheless, history cemented Grierson’s place as the founding father of documentary theory. So too were his dual ideals of objectivity and civic instrumentality cemented as the original boundaries around what counts as ‘proper’ documentary: striving for objectivity and informational value. The legacy of his definition – in part because of its (arguable) originary status and in part because of its institutionalisation – has framed documentary discourses ever since.

The presence of the filmmaker in the frame as a specific subject challenges many of these idealised notions of documentary. The concerns of the filmmaker in the documentary frame in this sense extend wider

---

1) In the first edition of *Claiming the Real* (1995, London: BFI), Winston wrote that “The supposition that any “actuality” could be left after “creative treatment” can now be seen as being at best naive and at worst a mark of duplicity” (1995: 11). This comment was criticised as being too extreme and dystopic by Henry Bretriouse and John Corner (both acknowledged in the updated edition by Winston) and by Stella Bruzzi (unacknowledged by Winston in the updated text). Upon reflection, Winston qualifies his comment, admitting that some indexical power of the documentary image persists, but nonetheless maintains that Grierson’s definition negatively complicated the documentary project for future critics and practitioners. The presence of the filmmaker in the frame brings to the fore this tension between the ideal of documentary objectively capturing reality and the subjectivity of authorship – a tension pre-empted by Grierson’s definition. However, this tension that Winston laments is also a productive site of meaning making in that it highlights how historical truth is mediated through processes of representation, and how these representations are the result of negotiations between the subjects behind and in front of the camera.

than autobiography or confession – they are an attempt to deal with broad social issues through specific personal encounters. The filmmaker in the frame brings to the surface an underlying tension between the filmmaker as an *author of reality* and the filmmaker as a *subject in reality*. Politics, economics, and the other institutions of society are transformed into personalised and embodied experiences. On the level of the film as a document of the past, the filmmaker in the frame entails the same ontological sense of the sounds and images being indexically linked to the world represented (the evidentiary sense of the camera recording reality), but the epistemological framing of those sounds and images takes on distinct weight. The sense conveyed of being there, of the camera intervening in reality as it happened, is mediated by the filmmaker's specific interventions and experiences, so the perspective conveyed is more anchored to a specific point of view than conveyed in the more general authoritative and objectively oriented sense of 'this is what happened' that characterises expository and observational documentaries.

### **Documentary reflexivity and the filmmaker in the frame**

Thirty years ago in 'The Voice of Documentary,' Bill Nichols advocated that filmmakers more explicitly acknowledge their interventions within the frame, seeing a more reflexive stance as crucial to documentary film being able to engage in contemporary social issues that revolve more and more around the personal being political.

[It] especially behooves [sic] the documentary filmmaker to acknowledge what she/he is actually doing [...] to fashion documentaries that may more closely correspond to a contemporary

understanding of our position within the world so that effective political/formal strategies for describing and challenging that position can emerge. (1983: 18).

Nichols' work builds upon the ideas of Jay Ruby, who in 1977 suggested that reflexivity in documentary practice was the only way to enable a sophisticated understanding of the world represented (1977: 4). Without knowledge of how the film's statements about the world are constructed by revealing each of the producer, the process, and the product, Ruby argued, the film risks simplifying rather than contributing to knowledge about the world represented. Both Ruby's and Nichols' arguments are based on the observation that most documentaries problematically assumed a verisimilitude to the world they represent and seek to hide the subjectivity and qualified perspective that underpins all documentary filmmaking. Ruby goes so far as to conclude that "documentary filmmakers have a social obligation to *not* be objective" (1977: 10, emphasis in original).

In the intervening years Ruby's call has been heeded in varyingly productive ways. The rise of reality television formats, the increasing ubiquity of recording technologies, and audience literacy with the notion of documentary performance have changed the landscape of documentary film to the point where the kind of reflexivity advocated by Nichols and Ruby – deliberately or otherwise – is routine in much of the most popular documentary work. The looks from interviewees to the filmmaker offscreen or straight into the camera, recreations shot in a non-naturalistic style, jarring juxtaposition of conflicting testimonies, first-person voiceover commentary, and the voice of the filmmaker questioning interviewees are all familiar to contemporary documentary viewers. The filmmaker's presence in the frame as a subject extends these other elements of textual

reflexivity to reveal the filmmaker's investment in the making of the film, and show that investment not as an impediment to reliable knowledge about the world represented but the lens through which that world may be understood.

The filmmaker's presence in the frame as a specific subject also takes on a different resonance than the presence of the filmmaker in the frame as a journalistic-style investigator. In the manner of John Pilger or Edward Murrow producing reports in the field, the presence of these investigatory filmmakers (or TV journalists) in the frame reinforces their credentials as a committed reporter. Through their interactions with the people they film and their commentary on the world represented, the revealing of the producer and process of documentary works as a reflexive guarantee of authenticity and reliability – indexes of the sincerity and commitment with which these filmmakers seek the historical 'truth' of the stories they report on. Arguably, however, these presences work less as the representation of a specific subject negotiating the possibilities of representation than as authorial presences representative of certain ideals of journalistic investigation, where the filmmaker's authority to represent the world they enter is given and their personal experience cast in terms of the broader social truth of the story they portray.<sup>2</sup>

John Corner points to the limitations of documentary reflexivity – a category that has traditionally encompassed the presence of the filmmaker in the frame – to interrogate the ideological investments and

---

2) It is important to note that the codes and conventions of journalism demand this kind of guarantee of reliability differently to discourses around documentary film, differences that have been well explored by theorists such as Jon Dovey and John Corner. While there are important differences in the way these respective codes and conventions have bearing on the construction of knowledge in different works, for the purposes of this paper the comparison focuses on the different way the committed reporter and the subjectively framed filmmaker engage with ideas of authenticity and reliability.

relationships of power involved in documentary representation. Corner argues that documentary reflexivity (as he puts it, where films ‘show their hand’ more fully) does not necessarily lead to more reliable or insightful kinds of documentary knowledge (1996: 25). Specifically, Corner notes, “A problem here is the extent to which reflexive practices work only as occasional, peripheral indicators of the problematic status of the main depiction or, conversely, are integrated into the very *production* of that depiction” (ibid., original emphasis). Because the process of unmasking can only ever be incomplete, and being reflexive can become a style that produces its own set of underlying assumptions, Corner is hesitant to place too much trust in the power of reflexivity to reveal any special kind of understanding of the representations, or guarantee of the trustworthiness of the images.

Rather, Corner suggests, there *can* be epistemic value in reflexivity acting as a guarantee of reliability but it is not always assured; the ideal of reflexivity asserting a closer alignment to objective representation is just that – an ideal. Nonetheless, while the presence in the frame of investigative journalists like Murrow or Pilger may not guarantee the transparency of their ideological position as fully as it first seems, their interactivity with the world they represent does position them as witnesses to the history unfolding in front of their cameras. Their presence in the frame is significant in asserting their “being there”, working as a kind of displaced and relativised objectivity – an “intersubjective objectivity” that relies on the voices of other historical witnesses to corroborate and give weight to the reporter’s perspective.

In the case of the filmmaker present within the frame as a specific subject – revealing their emotional and material investment in the story as a subject alongside rather than apart from the people they film – this kind of ‘intersubjective objectivity’ underpins the work in a more

fundamental way. By revealing the nature of their relationship with the people filmed, their emotional connection to the story, and their personal perspective on the situation unfolding, the filmmaker more clearly links their perspective as being negotiated with and accountable to those of the other subjects in the frame. This approach knits together a view of the historical world from a series of voices, while still acknowledging the privilege of the filmmaker as narrator. As explored in relation to *Chronicle of a Summer* and Claude Lanzmann's *Shoah* later in this paper, the tension between the filmmaker's presence as both author and subject embraces the complications and subjective dimensions of representation revealed through that presence, and proposes that meaning lies as much in these tensions as in the filmmaker's presence reflexively vouching for the authenticity and reliability of the film's argument.

Specifically, seeing the filmmaker as both author and as subject puts forward the authority of the filmmaker to represent the world they encounter as an open question. The audience is shown the processes by which that authority is (conditionally) assumed as a consequence of the filmmaker's personal investment in the reality represented. For example, in *Far From Poland* (1984) Jill Godmilow deliberates over her right to make a film about the political situation in Poland from her place on the other side of the world. Showing the process of representation as a process of discovery and negotiation between the authoring self and the world represented, Godmilow's deliberation not only qualifies the argument the film makes as incomplete and uncertain, but also explores the way that filmmaking itself is both shaped by and shapes the filmmaker's subjective experience.

Put in more conceptual terms, the filmmaker's presence in the frame here introduces a dimension of *self-reflexivity*. The conjunction of 'self' and 'reflexivity' in this context indicates that these films not only

adhere to the general sense of reflexivity through the filmmaker's presence highlighting the processes of production, but also that they explore the specific encounter of the authoring self with the processes of representation. Godmilow considers the way in which her own filmmaking interprets the testimonies of the people she represents, and proposes the subjectivity of interpreting reality – from both the perspective of the people filmed and from the perspective of the filmmaker – as the framework for *Far From Poland's* representation of the Polish Solidarity movement.

While critics such as Roger Ebert lamented the film's lack of access to the historical site and self-reflexive approach as a failing of the film, in considering the limitations of the filmmaker to access that reality the film offers a perspective on the Polish situation from the outside, highlighting the power of representation to shape history via the fact that the Polish government denied Godmilow access. Moments where the filmmaker is seen talking in frustration to embassy officials on the phone or asking Polish intellectuals about her own recollections of Poland resonate with this idea of history being both contested and subjective.

Of course, the figure of the filmmaker in the frame as a subject can and does enact *both* a reflexive guarantee of a kind of epistemic objectivity (in 'being there' as a witness) and a self-reflexive challenge to the possibility of objectively representing reality in any definitive sense. The key point is that the figure of the filmmaker introduces this tension, which can have productive implications for representing reality. The filmmaker's felt presence as both author and subject offers a framework for representing history on film that proposes individual experience and the negotiations of representation as important perspectives in understanding history.



### **The filmmaker in the frame representing history**

Robert Rosenstone has argued that history in the modern age is written as much with the camera as with the pen or typewriter (1988; 1995). Yet the scope of films that Rosenstone considered relevantly ‘historical’ was limited, focusing on either serious and analytic films or films that expressionistically evoke the past as a “different way of thinking” (see Stubbs, 2013: 66). What Rosenstone’s work doesn’t account for is that it is not only the means of representing history that has changed, but also the focus of historical narratives. The kind of history being written through contemporary media practices tells the story of individuals encountering the processes of representation as much as of political landscapes and cultural movements. In documentary, these histories are still narrativised accounts of past events (or present-becoming-past events), but they are increasingly narrativised via the specific encounter of the filmmaker with the processes of representation. Stella Bruzzi has written of documentary that it is the result of the ‘collision’ between the apparatus of filmmaking and the reality it represents, and increasingly the specific nature of that collision is inscribed in the film itself, anchored in the representation of the filmmaker as a subject in the frame. The narrativisation of history takes on new dimensions – explicitly subjective, emotionally invested, and dialogically oriented dimensions – when history is narrativised through the specific experiences of the filmmaker in the frame.

Put a different way, the filmmaker’s framing of his or her own subjective experience of representation writes history in the first person, but is also directed outward from the self towards the realm of social experience. Agnès Varda explores the history of gleaning in France refracted through the lens of her self-comparison and empathy with this lifestyle in *The Gleaners and I* (2000). Werner Herzog’s reaction to the

audio recording of Timothy Treadwell's death in *Grizzly Man* (2005) lends sympathy to Treadwell's idealistic attitude towards the bears he lived and died with, rewriting Treadwell's story as more complex than as the tragic end of a misguided drifter that the mainstream media ran with at the time of his death. Jafar Panahi voicing his frustration to the camera that he cannot make the film he wants to make in *This is not a film* (*In film nist*, 2011) shows the relationship between official history and the technologies of representation as revolving around the possibility of speaking one's story. Emad Burnat maps the shifting political landscape of the Israeli / Palestinian conflict via his own experience documenting the sporadic fighting in *5 Broken cameras* (2011). In all of these films, the filmmaker engages with social history through their personal experience of authoring a representation of it, and in particular for the latter two films their perspective provides an alternative version to the institutionally written or 'official' history of the situations they engage with.

In each of these cases, the subjectivity and contingency of historical narrative is foregrounded, inviting more direct engagement with the contexts of production and reception. These films are illustrative of a broader cultural shift from empirical and verifiable knowledge (characteristic of what Bill Nichols called the 'discourses of sobriety' to which documentary has traditionally aspired) to more localised and affective kinds of knowledge. Reconfiguring Grierson's definition, the tension between the dual roles of the filmmaker-as-subject and filmmaker-as-author considers the 'creative treatment' enacted in the process of authorship as the base axis from which it is possible to consider historical reality. The subjective engagement of the filmmaker in the process of representation shows how history itself is dynamic, specific, and human. In this sense, filmmakers who represent themselves as subjects of their films as much as authors, exploring their own relationship to the camera

and the world they film, are as much writing a new kind of history as they are performing for the camera.

These filmmakers in the frame mark a unique relationship between documentary film and history. The viewer is oriented not towards interpreting a story already told, but towards witnessing history in the making – the camera doesn't just represent the distanced retelling of historical events but is instrumental in creating the conditions for the representation of emerging historical realities, predicated on the presence of the camera. Hayden White's theory of the narrativisation of historical reality highlights how important it is to consider authors of history – including documentary filmmakers – in interpreting history (White, 1987). White's theory was a response to the problem within historical discourses whereby interpretations of recorded historical events implied an absence of authorship, as though historical events could tell themselves. White argues that, like fictional events, "real events should not speak, should not tell themselves" (1987: 3). Instead he suggests that to meaningfully interpret historical narratives we need to consider a narrator within a particular socio-historical context. In particular, White argues, we need to consider the narrator's moralising impulse to author their narrative.

White explicitly links the purpose of authoring with the social and moral conditions in which the author exists, writing that "narrativity [...] is intimately related to, if not a function of, the impulse to moralize reality, that is, to identify it with the social system that is the source of any morality that we can imagine" (1987: 14). This argument links the meaning of historical texts with both the specific intent of the author and the specific contexts in which that text was produced and circulates. The filmmaker's presence in the frame highlights each of these contexts. And while the full extent of the filmmaker's ideological investments and the range of relevant contexts of production and reception can never be shown within any text,

the presence of the filmmaker as a subject forcefully (re)introduces these as relevant factors in the interpretation of historical meaning.

### **The filmmaker in the frame as representative of history**

As a social discourse – one that intervenes in and contributes to the imaging and interpretation of reality – documentary revolves around history. It interprets the past by reviving it in filmic form; it records the present and renders it as a trace of the past; and it partakes in writing history by interpreting the world represented in its sounds and images through argument, rhetoric, and perspective. The filmmaker appearing in the frame as a subject engages with this intersection between the socially instrumental dimension of documentary and its narrativisation of history by emphasising the fact that documentary film *making* is a complex negotiation between the real world, the perspective of the filmmaker, and the contingencies of production. The filmmaker engages in a negotiation between reality and representation, rather than an (unattainable) resolution between reality and its interpretation through film. Stella Bruzzi argues that this negotiation defines documentary, which sits in constant conflict with the unattainable ideal of documentary being predicated on objectivity, authenticity, and reliability:

Documentary is predicated on a dialectical relationship between aspiration and potential, that the text itself reveals the tensions between the documentary pursuit of the most authentic mode of factual representation and the impossibility of this aim. (2006: 6-7).

In Bruzzi's definition of documentary, the address of specific documentary texts is interpreted in relation to the more general interpretation of documentary as a socially instrumental discourse, whether or not the specific film adheres to those ideals. Bruzzi's definition also suggests that not only is the representational ideal impossible, but that it is equally impossible for the filmmaker to have absolute control of what they are filming. Documentary making is not inert or a harnessing of some essential existing truth through film – it is a 'collision.' In other words, documentary as both a text and as a process is contingent. The filmmaker seen as a subject in the frame overtly embraces this contingency. The filmmaker is positioned at the centre of the collision between the apparatus of filmmaking and the reality it represents; the focus of the film is the specific experiences and perspective of the filmmaker, asserting a personal rather than generalised truth.

Nick Broomfield's portrait of South African extreme right-wing leader Eugene TerreBlanche in *The Leader, His Driver, and the Driver's Wife* (1991) highlights how the notion of documentary truth changes register from objective to subjective through the figure of the filmmaker in the frame. The film follows Broomfield's effort to secure a promised interview with TerreBlanche, but the leader continually stalls Broomfield in his effort to stage the interview. Broomfield turns the camera to focus on his own experience of frustration at the mounting obstacles, offering a unique look at the leader's power and influence via his ability to keep Broomfield waiting. The viewer comes to know about TerreBlanche and the state of South Africa at the time, but this knowledge is framed in terms of the subjective dimension of the filmmaker's experience of the filming process.

It is in this foregrounding of contingency and the subjective dimension of filmmaking that the filmmaker in the frame takes on new

value as a form of history. On the one hand, the presence of the filmmaker in the frame “definitively signals the death of documentary’s idealisation of the unbiased film” (Bruzzi, 2006: 198), and therefore undermines the reliability of the documentary text as an objective and verifiably accurate representation. Yet on the other hand, the specific contexts of production signalled by the filmmaker’s subjectivity and particular experience of representation emphasises the way in which these films are products of the time and place in which they were produced. Seen from inside the film’s perspective, the documentary does not point towards a reliable historical argument; as part of more diverse practices of representation however, that very perspective has historical value as a record of the sentiments and ideals of the time in which it was produced. These are not official histories but threads of a broader process of collectively writing and rewriting history from the point of view of individual social agents.

For example, Michael Moore’s approach in *Bowling for Columbine* (2002) offers insight into the texture of the gun debate in America at that time as well as a clear example of one particular perspective into that debate. Reflecting on the commercial success and level of controversy and public debate the film generated (including spawning several films that attacked Moore directly), the perspective Moore represents can be seen historically as representative of a growing sentiment of increasing concern over gun violence that time. *Bowling* is an ‘historical’ film insofar as beyond offering personal opinion it also engaged with the broader political debates of the time – Moore’s aim was to intervene in the future shaping of American gun laws by bringing a certain perspective on gun violence to a wide audience. It is therefore both a film representative of history – a record of a particular sentiment at a particular time – and an example of a film engaged in the writing of history, not as a telling of objective facts but as offering passionate and polemical opinion on social issues.

As White's theory of the narrativisation of history suggests, considering how documentary films are representative of the time in which they are made is a key part of how documentary shapes and is shaped by history. These contextual issues are the focus of new film history, which emphasises the processes and individual agents that contributed to a film's production, along with an analysis of the film's formal features, thematic concerns, and contexts of reception (see Chapman et al., 2007: 5–9, and O'Connor, 1988). Without constituting a kind of new film history project in themselves, films in which the filmmaker appears as a subject are particularly relevant to this historical approach because they are films in which the specific contexts of production, the intent of the filmmaker (however clearly resolved that intent ends up being), and the imagined audience are all specifically referred to within the frame. These films are characterised by the intersection between authorship, subjective expression, and the historical world, and thus represent with particular clarity the relationship between text and social context that is the focus of this turn toward broader contexts of production and reception in new film history.

### **Representing history in *Chronicle of a Summer***

Jean Rouch and Edgar Morin's *Chronicle of a Summer* (*Chronique d'un été*, 1961) is illustrative of how the presence of the filmmaker(s) takes on historical meaning, and also stands as a pivotal film in terms of establishing the place of specific subjective voices that is such a feature of contemporary documentary work. Claire Perkins and Constantine Verevis open their editorial to the 2010 'Documenting Film-makers' issue of

*Studies in Documentary Film* by linking *Chronicle of a Summer* with an increase in the filmmakers' involvement within the frame:

Since the appearance of Jean Rouch and Edgar Morin's seminal work *Chronicle of a Summer* (1961), documentary film-makers have increasingly become involved in, and interacted with, that (subject) which is in front of the camera. (2010: 105)

Alan Casebier further notes that throughout his career, Rouch promoted his own presence as the catalyst and structuring force of his film (1991: 145–146). Following Rouch's established approach, *Chronicle* is structured around the presence of the filmmakers investigating the possibilities of representing Parisian life through documentary rather than around authentically representing the everyday experience of the subjects it films.

The film came out of a particular political and cultural climate defined by a loss of faith in social institutions and a growing concern with the ethical and instrumental place of the individual in society. It portrays a society still coming to grips with its role in World War II, negotiating the cultural guilt of France's ongoing colonial interests, the economic pressures of a burgeoning middle class, increasing secularity, and a growing gulf between the concerns of the government and the desires of the people. These seismic social shifts coincided with the availability of portable film recording technology that could locate the filmmaker at street level, making the filming of spontaneous personal interactions more possible. These dual historical contexts shed light on Rouch and Morin's concern with the possibilities of cinema to not only ethnographically record the shape of Paris in 1960, but also to prompt, catalyse, and articulate new relationships between individuals, recording moments of self-realisation



prompted by the presence of a (filming) other. The film is also counter-ethnographic in that it brings together people who might not otherwise talk to each other – black and whites, bourgeoisie and proletariat, liberals and conservatives. Its simple premise – to ask a series of Parisians “How do you live?” and explore their attitudes to their political and social situation – became a much more complex investigation of the power of cinema to shape the behaviour of the people it represents.

Perhaps most strikingly, *Chronicle* shows how the process of filmmaking challenges the notion of the self, highlighting the different ways the social actors (including the filmmakers) portray and perform themselves, replaying their performances and specifically exploring how the process of filmmaking makes certain kinds of expression possible. *Chronicle* explores the question of the self’s place in society through the process of representation. Casebier also notes that the film is a telling example of self-reflexivity: “It not only is about the process of documenting a subject (hence reflexive), but it is also about the process of mediation involved in reception of the documentary (hence self-reflexive – it is about the self’s encounter with the cinema)” (1991: 145). The filmmakers’ interventions, and their ongoing negotiation of the way the film is being received by the participants in it, serve to structure the film. Morin’s bullish questioning and Rouch’s laid back conversational approach set the tone of scenes between the social actors, and their particular personal histories are evident guiding and shaping the direction of the discussions. They respond to these situations on the level of participants in the discussion as well as filmmakers.

The filmmaker’s central place in this cinematographic interrogation into everyday existence (in Paris in 1960) is evident in the opening scenes of the film when Rouch and Morin discuss their approach with Marceline, one of their main subjects. Rouch says, “A round table discussion is an

excellent idea, but I wonder if it's feasible to record a conversation naturally with a camera present?" After some debate where Marceline expresses her reservations, the three agree that Marceline's nervousness in front of the camera can be overcome, and Morin explains, "What we have in mind is a film on how people live." Yet by the end of the 'experiment,' the film is far less an illumination of how people live and more an exploration of the different performances people enact in different contexts, and how the participants often talked around their concerns rather than directly of them.

The famous final scenes – showing a rough cut of the footage being screened for the participants and then Morin and Rouch reflecting on the success of their filmic experiment – are a precise rendering of the self's encounter with the cinema for both the participants and the filmmakers. The conversation revolves around the authenticity of their performances and the different interpretations each had of the situations represented rather than the representation of Parisian life. Jacques criticises the performativity of the scenes, saying "For most, whenever trying to express themselves, they spoke in general terms. You don't do that in life."

The conversation between Morin and Rouch that closes the film sees the filmmakers reflecting on their own experience – what they have learned about the possibilities and limitations of their approach to uncover some kind of truth of how these characters live, and by implication how they see themselves as filmmakers. They confront a contradiction between how the participants viewed themselves (as acting to the point of obscuring the truth of their feelings) and their own feeling that they had uncovered a different kind of truth in the performances their subjects enacted for the camera. While Morin and Rouch do not resolve this contradiction, the conversation restates the power of the film as an exploration of the presentation of self and the capacity of the camera to provoke distinct

kinds of insight, including into their own encounter with what they have filmed.

This self-reflexive approach was both deliberate and innovative. In 1959 Morin wrote an article for the *France Observateur* entitled 'For a New Cinéma-Vérité' in which he outlines his aim to make a documentary film that would reveal the essence of human relationships, motivations, self-awareness, and self-performance via the process of filmmaking. Morin's ethnographical interest complemented Rouch's interest in 'shared anthropology,' an approach that involved the subjects of his films not only as participants but as decision makers and co-directors in terms of what is filmed and how it is conceptually framed. Rouch had seen this approach work very successfully in producing films about African communities, and together with Morin wondered if the same approach might reveal something deeper about life as it is lived in their own culture. Morin described the approach as 'research':

The context of this research is Paris. It is not a fictional film. This research concerns real life. This is not a documentary film. This research does not aim to describe; it is an experiment lived by its authors and its actors. [...] It is an experiment in cinematographic interrogation. (Morin, 2003 [1960]: 232).

Morin's disavowal of the film as 'documentary' is a reflection of both the dominant idea of documentary at the time (as predominantly informational, presenting an impersonal, objective argument equivalent to audiovisual lectures) and a self-conscious promotion of the uniqueness of their own work. Given the range of documentary work that already pushed away from the traditional expository structure – the work of filmmakers from Vertov and Joris Ivens to Humphrey Jennings and

Robert Drew – Morin’s claim that *Chronicle* is not a documentary can be seen as disingenuous, but it also flags the intent of the filmmakers to break with convention. The crux of this break in regards to *Chronicle* is in the participation of the filmmakers.

The legacy of *Chronicle of a Summer* as a groundbreaking film is precisely because of the way it configures the possibilities of the filmmaker in the frame to explore unique kinds of vérité. The Criterion Collection summary of the film emphasises the value as an historical document with specific reference to the intersubjective approach it takes: “*Chronicle of a Summer*’s penetrative approach gives us a document of a time and place with extraordinary emotional depth” (<http://www.criterion.com/films/28394-chronicle-of-a-summer>, The Criterion Collection, n.d.). What the film documents is not only Paris in the summer of 1960, but the birth of a style of filmmaking where the filmmaker becomes a part of the unfolding reality recorded. The success of this film – both at the time and its persistence as part of the documentary canon – was fundamental to establishing an approach to filmmaking concerned with the particular possibilities of film to reflect on and critically interrogate social issues through the lens of the subject performing for the camera.

### **The filmmaker as a witness to history**

Since *Chronicle of a Summer*, the history of documentary film has been punctuated by works that take the self-reflexivity and the intersubjectivity of documentary filmmaking as their guiding principle, representing less a preconceived argument than a series of interactions between the filmmaker and the world they encounter. Emblematic of the possibilities of documentary film to explore broader social and political

concerns, the presence of the filmmaker in the frame has gained traction as a productive approach to representing reality through documentary film. These presences take on different magnitudes, but the common thread linking the filmmaker's presence as a subject in the frame is the intersection of subjective experience, questions of authority, and personal expression as a framework through which meanings are constructed.

Claude Lanzmann's representation of the Holocaust in *Shoah* (1985) powerfully highlights the possibilities of telling history through the dual lenses of the intersection of subjective testimonies (literally a kind of intersubjectivity) and the filmmaker as the mediator of the history told by these testimonies. Lanzmann's physical engagement as a witness to the re-lived and re-told memories of the survivors, witnesses, and perpetrators who testify in the film is equally significant for framing the multiple subjectivities presented, and as a source of meaning in itself.

Lanzmann's presence heard in voiceover or seen on screen brings together the diverse range of (often competing) testimonies to present the nine and a half hour film as a single work of witnessing, the filmmaker standing as a proxy for the audience experiencing the many voices as a concerted act of remembering. At the same time, Lanzmann's reactions to these testimonies provide distinct colour and shape to the testimonies given that emphasise the subjective and lived dimension of history. Lanzmann is in one sense a kind of journalistic investigator, interviewing survivors and perpetrators, but the intimacy of his interactions and his own felt presence as a witness adds another self-reflexive dimension to his involvement in the film – the filmmaker discovers for himself as much as he reveals to the viewer. For example, Lanzmann betrays evident annoyance at the indifference of some of the Grabow residents to the fate of the Jews in their town, and his persistent questions seem bent on catching them admitting a lingering anti-Semitism. This sequence, in

which he is a constant presence, betrays his own perspective on the story and foregrounds his partiality as a witness to the retelling of this history.

On a different note, Lanzmann's gentle but determined questioning of Abraham Bomba in the barbershop highlights his personal relationship with the survivors he films as well as his resolve to elicit their testimonies on camera. When Bomba becomes choked with emotion recalling cutting the hair of a friend's wife before she was sent to her death, Lanzmann presses him to continue, calling him 'Abe' and pleading, "We have to do it." Bomba reiterates, "I won't be able to do it." Lanzmann continues pressing: "You have to do it. I know it is very hard." Eventually Bomba takes a moment, composes himself, and relents, "Okay, go ahead." Lanzmann is unseen in this scene, but his presence is strongly felt through his use of the term 'we' in reference to Bomba's testimony, his suggestion of empathy with the process of testifying, his imploring of Bomba to continue using a familiar nickname, and speaking to him as a friend and confessor more than as an investigative reporter.

On one hand Lanzmann's presence makes possible the key idea of the film that bearing witness to how this traumatic past is still lived is crucial to the possibility of coming to terms with that past; on the other hand Lanzmann's reactions and interventions show how any understanding possible through this recorded history is qualified in terms of the filmmaker's subjective shaping of it. Rather than undermining his project, however, this tension echoes the notion proposed by White that history is meaningful through its narration. For Lanzmann, understanding the Holocaust is only possible through an ongoing process of narration – building a picture through the retelling of personal experiences by circling the issues – because it cannot be comprehended by considering it as a singular historical event. Therefore, the tensions within the domain of representation (rather than the resolutions of argument and explanation)

are the very places whereby understanding is possible. These moments are shaped by self-reflexivity in Lanzmann's awareness of the power of the camera to catalyse confessions and provide a platform for testimony, while they are also shaped by the filmmaker's own response to the moment of filming. Lanzmann's approach tells us that the only way this history can be understood is through its re-telling by as many voices as possible, through building up a kind of relativised truth through multiple subjective accounts, and through our own commitment to know for ourselves.

As Lanzmann's presence in *Shoah* and Morin and Rouch's presence in *Chronicle of a Summer* highlight, history does not 'tell itself' but is told, by individuals, to individuals, through representation. More generally, the power of the presence of the filmmaker as a subject in the frame lies less in any guarantee of authenticity or reliability it can than in the subjective experience of representation being a productive point through which historical understanding is possible. The tension between the filmmaker-as-author and the filmmaker-as-subject offers a new site of historical knowledge, no longer institutionalised and collective but individualised and intersubjective, wherein individual subjectivities are sites for social meaning. The subjective presence of the filmmaker represents a new kind of historical reality and a distinct way of recording history, standing as a key intervention of documentary film in the ongoing discourse of history.

### **Bibliographical References**

- AITKEN, Ian (1990), *Film and reform: John Grierson and the documentary film movement*, London; New York: Routledge.
- BRUZZI, Stella (2006), *New documentary*, 2nd ed., Abingdon; New York: Routledge.

- CASEBIER, Allan (1991), *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- CHAPMAN, James, Mark GLANCY and Sue HARPER (eds.) (2007), *The new film history: sources, methods, approaches*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- CORNER, John (1996), *The art of record: a critical introduction to documentary*, Manchester; New York: Manchester University Press
- GRIERSON, John (1979), *Grierson on documentary*, edited by Forsyth Hardy, London: Faber and Faber.
- MORIN, Edgar (2003), "Chronicle of a Film" in Steven Feld (ed.), *Ciné-ethnography*, Minneapolis; London: University of Minnesota Press, pp. 229-265.
- O'CONNOR, John E. (1988), "History in images/images in history: Reflections on the importance of film and television study for an understanding of the past" in *The American Historical Review*, 93 (5), pp. 1200-1209.
- PERKINS, Claire and Constantine VEREVIS (2010), "Documenting film-makers" in *Studies in Documentary Film*, 4 (2), pp. 105-108.
- ROSENSTONE, Robert (1995), "The Historical Film as Real History" in *Film-Historia*, 5 (1), pp. 5-23.
- ROSENSTONE, Robert (1988), "History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film" in *The American Historical Review*, 93 (5), pp. 1173-1185.
- RUBY, Jay (1977), "The image mirrored: reflexivity and the documentary film" in *Journal of the University Film Association*, 29 (4), pp. 3-11.



- STUBBS, Jonathan (2013), *Historical Film: A Critical Introduction*, London: Bloomsbury Publishing.
- THE CRITERION COLLECTION (n.d.) “Chronicle of a Summer”.  
Available from: <http://www.criterion.com/films/28394-chronicle-of-a-summer>  
Accessed: 3/09/2013.
- WHITE, Hayden (1987), *The content of the form: narrative discourse and historical representation*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- WINSTON, Brian (2008), *Claiming the real II: documentary: Grierson and beyond*, 2nd ed., London; New York: BFI, Palgrave Macmillan.

---

## Filmography

- 5 Broken Cameras* (2011) by Emad Burnat and Guy Davidi.
- Bowling for Columbine* (2002) by Michael Moore.
- Chronicle of a Summer* (*Chronique d'un été*, 1961) by Edgar Morin and Jean Rouch.
- Far From Poland* (1984) by Jill Godmilow.
- Grizzly Man* (2005) by Werner Herzog.
- Shoah* (1985) by Claude Lanzmann.
- The Gleaners and I* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) by Agnès Varda.
- The Leader, His Driver, and His Driver's Wife* (1991) by Nick Broomfield.
- This Is Not A Film* (*In film nist*, 2011) by Jafar Panahi.

└

|

└

—

—

└

|

└

# A HISTÓRIA COMO MONTAGEM NO DOCUMENTÁRIO MODERNO

Simplicio Neto\*

**Resumo:** A partir das considerações de Georges Didi-Huberman sobre a montagem cinematográfica e de Jacques Rancière sobre os regimes artísticos, usaremos os documentários ensaísticos realizados por Alain Resnais e Agnès Varda para responder as seguintes perguntas: como as questões da representação do real se cruzam com as da análise do fato histórico? Qual o pensamento sobre a História que é próprio do documentário moderno?

Palavras-chave: Documentário, História, realismo, ensaio, montagem.

**Resumen:** A partir de las consideraciones de George Didi-Huberman sobre el montaje cinematográfico y las de Jacques Rancière sobre los regímenes artísticos, utilizaremos los documentales ensayísticos producidos por Alain Resnais y Agnes Varda para pensar de qué modo las cuestiones de la representación de lo Real se entrecruzan con las del análisis del hecho histórico. ¿Cuál sería el pensamiento sobre la Historia propio del documental moderno?

Palabras clave: Documental, Historia, realismo, ensayo, montaje.

**Abstract:** Having as a starting point the considerations of George Didi-Huberman on film editing and Jacques Rancière on artistic schemes, we shall use the essayistic documentaries produced by Alain Resnais and Agnes Varda to think how the issues of representation of the Real intersect with the analysis of historical fact. What should the thinking about History be in terms of modern documentary?

Keywords: Documentary, History, realism, assay; assembly.

**Résumé:** À partir des considérations de George Didi-Huberman sur le montage du film et de Jacques Rancière sur les régimes artistiques, nous allons utiliser les documentaires-essais produits par Alain Resnais et Agnès Varda pour penser comment les questions de représentation du Réel croisent l'analyse du fait historique. Quelle pensée sur l'Histoire est le propre du documentaire moderne?

Mots-clés: Documentaire, Historique, réalisme, dosage, assemblée.

---

\* Doutorando. Universidade Federal Fluminense – UFF, Instituto de Arte e Comunicação Social – IACS, Programa De Pós-Graduação em Comunicação – PPGCOM, 22270-020, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: [simpla@gmail.com](mailto:simpla@gmail.com)

Submissão do artigo: 15 de novembro de 2013. Notificação de aceitação: 31 de dezembro de 2013.

## 1. Uma introdução: as vozes anti-realistas

Ao nos debruçarmos sobre a questão da representação realista na arte, na literatura etc, em suas grandes linhas, podemos perceber duas vozes. Primeiro, uma que nos fala da atitude moral do realismo – a relação com o ativismo social, a influência do pensamento marxista, o seu aspecto de crítica social. Pensemos em todos os artistas que, em diversas épocas, viveram momentos polêmicos, ou por conta da escolha de temas ligados às lutas populares ou pela sua habilidade em representar aspectos considerados desagradáveis da realidade social.

Porém, no século XX, graças a artistas e pensadores ligados às correntes modernistas, surge uma crítica a essa representação realista já tradicional. Tal fenômeno se dá na mesma medida em que essa forma de representação se institucionaliza: no sucesso do romance social ao estilo de Balzac, Flaubert e Dickens, e na absorção dos códigos e convenções dessa literatura pelo cinema clássico-narrativo de Hollywood. Surge assim a ideia de que obras com maior pretensão mimética guardam na verdade uma *atitude sensorial*, elas vendem o prazer do ilusionismo. Essa voz que pretende desconstruir, podemos dizer o aspecto ilusório da representação realista, ressalta o seu aspecto de *convencionalidade*.

Essa segunda voz, de crítica ao realismo, ora se queixa da *convenção* e ora se queixa da *fruição* realista. Uma das melhores queixas apresentadas a respeito das convenções que sustentariam a representação realista estaria presente na semiologia francesa dos anos 60 e 70. As teorias de Roland Barthes sobre o *Efeito de real* demonstram como a capacidade descritiva, denotativa do realismo é sua principal convenção, é o que sustenta toda representação desse tipo.

O ponto de partida para este argumento de Barthes é uma pequena passagem de Flaubert, uma frase:

Flaubert, descrevendo a sala onde se encontra a senhora Aubain, patroa de Felicite, diz-nos que “um velho piano suportava, sob um barômetro, um monte piramidal de caixas” [...] Se na descrição de Flaubert é, a rigor, possível ver na notação do piano um índice do padrão burguês da sua proprietária e, na das caixas, um sinal de desordem e como que de deserança próprias a conotar a atmosfera da casa Aubain, nenhuma finalidade parece justificar a referência ao barômetro, objeto que não é nem descabido nem significativo e não participa, portanto, à primeira vista, da ordem do *notável*. (Barthes, 2004: 181-2).

Preocupado com o *pormenor supérfluo* presente na detalhada descrição literária tipicamente realista, Barthes elege o *barômetro de Flaubert* como o principal exemplo deste, muito recorrente, *pormenor insignificante* que deve ter alguma *significação*. Esta é a função do efeito de real: um aparentar-se ilusoriamente com a realidade. Na interpretação de Robert Stam tais efeitos de simulação do real comporiam uma “orquestração artística de detalhes aparentemente não essenciais como garantia de autenticidade” (Stam, 2003: 166). Em resumo, a teoria de Roland Barthes aponta para a *convencionalidade* da representação realista.

Além da semiologia francesa, o teatro de vanguarda tornou-se outro grande marco teórico da crítica modernista ao realismo. Trata-se da outra importante queixa feita por essa voz: a queixa contra o apelo de todo realismo ao sensório, a sua clara ênfase no encanto do espectador, um encanto promovido pela representação convencionalizada do real. Os ataques de Bertolt Brecht são um exemplo disso. São ataques a esse perceptível empenho dos autores realistas numa estética da *sensorialidade*. Para Brecht, uma forma inconfessável de hedonismo é perfeitamente notável, nesse apego formalista dos partidários do realismo. Apego a convenções

descritivas, tais quais as demonstradas por Barthes. Destarte, Brecht, entusiasta das vanguardas artísticas do início do século XX, se faz um crítico da posição de Georg Lukacs, aquela adotada pelo Partido Comunista soviético que prega um “realismo socialista”, fundado em velhas convenções estéticas, engessadas (Posada, 1970: 1-103).

Para Brecht, um teatro de esquerda deveria continuar investigando novas formas, buscando uma revitalização do espetáculo, questionando a postura passiva do espectador. O dramaturgo alemão preconiza um teatro didático que ensine e desaliena. Daí sua teorização sobre o Teatro Épico, que superaria a forma dramática clássica e trabalharia no sentido de uma maior *reflexividade* por parte do espectador. Esse último acordaria, assim, da hipnose provocada pelo espetáculo envolvente. Esse teatro não-dramático seria baseado em textos e encenações que propusessem *efeitos de distanciamento* como antídotos para os *efeitos de real*. Efeitos que fariam o espectador perceber as armadilhas narrativas da ficção teatral. Eis o elogio da metalinguagem, da reflexividade, das técnicas de interrupção consciente e modulada do espetáculo. Torna-se válido e necessário tudo que nos chame atenção para o aspecto de mero *constructo*, para o *apelo sensorial* de uma representação que, se nos seduz e cativa, não nos deixa pensar, refletir, aprender, questionar. Fazer o espectador apenas ver, observar passivamente, é algo que não mais deveria ser trabalhado pela arte moderna (Brecht, 1970: 122-4).

Essa denúncia do aspecto sensorial vem de uma longa tradição filosófica. Fazer-nos perceber o engano do *mundo das formas* é algo que remonta às explanações estéticas esparsas dos escritos de Platão, um tanto mais condensadas no seu livro *A República*. Nele, numa passagem célebre, o pensador grego expulsa o poeta, esse fingidor, da sociedade ideal. Aquela em que todos são plenamente conscientes e ninguém se deixa enganar. Voltando a dar a palavra ao próprio Brecht: se a técnica

de distanciamento tinha por fim fazer o espectador “renunciar de todo ao recurso da identificação” com vistas a colocá-lo em “uma atitude inquisidora, crítica, frente ao processo representado”, tal renúncia à nossa identificação impensada com o drama dos personagens no palco “não surge de uma recusa das emoções nem conduz a essa recusa” (Brecht, 1970: 122-4). Bertolt Brecht admite: ter testemunhado o apelo brutal dos propagandistas nazistas à *emocionalidade* tornou-o, em resposta, um pouco mais racionalista. Contudo, ele não acredita “na tese da estética vulgar segundo a qual as emoções só podem ser produzidas pelo processo de identificação” (Brecht, 1970: 122-4). Brecht não era um anti-hedonista vulgar. Mas era um didático, um pedagogo. A prova disso é sua valorização do uso educativo do *efeito de distanciamento*.

Essa relação conflituosa, entre prazer, *mimese* e pedagogia data de Aristóteles que, por exemplo, propõe uma modulação no discurso herdado de Platão. Se aquele não condena o prazer espectral em si, como faz este, por outro lado reconhece seus efeitos negativos, tentando redimi-los através de uma utilidade social que é essencialmente didática. O processo de *catarse* provocado pelo espetáculo teatral seria salutar, portanto, pois expurgaria de forma segura e controlada as emoções perigosamente antissociais do público, que vivencia e libera sua sensualidade e sua violência através da identificação com os personagens (Aristóteles, 1992:22). Nesse elogio da pedagogia teatral, ele associa a própria origem da arte e de todo processo mimético às necessidades básicas de ensino e aprendizado:

Parece, de modo geral, darem origem à poesia duas causas, ambas naturais. Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer

em imitar. Prova disso é o que acontece na realidade: das coisas cuja visão é penosa temos prazer em contemplar a imagem quanto mais perfeita; por exemplo, as formas dos bichos mais desprezíveis e dos cadáveres. Outra razão é que aprender é sumamente agradável não só aos filósofos, mas igualmente aos demais homens, com a diferença de que a estes em parte pequenina. Se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece de quem as contempla aprender e identificar cada original (Aristóteles, 1992:22).

E esta parece ser a única redenção para o prazer *voyeur* do espectador: a didática, o aprendizado.

## 2. Poesia e História

No mesmo ensaio em que Barthes nos fala do efeito de real ele também nos lembra de que um melhor entendimento desse efeito passa também pelo estudo mais aprofundado das seguintes dicotomias: *fato* versus *ficção* e *Poesia* versus *História*. A respeito delas também já nos teria falado Aristóteles. Assim, partindo dos gregos, Barthes contrapõe a ideia de real à de verossimilhança ao tentar entender a especificidade do *realismo* moderno:

Desde a Antiguidade, o ‘real’ estava ao lado da História; mas era para melhor opor-se à verossimilhança, isto é, à própria ordem da narrativa (da imitação ou ‘poesia’). Toda a cultura clássica viveu durante séculos com a ideia de que o real não podia em nada contaminar a verossimilhança; primeiro porque a verossimilhança nunca é mais do que o opinável: está inteiramente sujeita à opinião



(do público); Nicole dizia: ‘Não se deve olhar as coisas como são em si mesmas, nem tais como as conhece quem fala ou escreve, mas com relação apenas àquilo que delas sabem os que leem ou ouvem’ [...]. A palavra importante que está subentendida no limiar de todo o discurso clássico (submisso à verossimilhança antiga) é *Esto (Seja, Admitamos...)*. (Barthes, 2004: 188-9).

Ou seja, no *reino-do-faz-de-conta*, no espaço ficcional, a verossimilhança se estabelece porque aceitamos, todos nós ouvintes, o convite a imaginarmos algo primordial para a continuidade narrativa: imaginarmos que aquilo que ouvimos é verossimilhante, quer dizer, em tudo parecido com a verdade, mesmo não sendo verdadeiro de fato. Somos convidados a aceitar isso, apesar de sabermos intimamente que o que ouvimos não é a verdade, deixando nosso campo mental aberto para o arroubo estético do ficcionista. Esse processo também é conhecido como a *suspensão da descrença*, uma espécie de pacto original firmado entre artista e público.

Mas Aristóteles é bastante categórico ao distinguir a *Poesia* da *História*, o texto com função estética do texto com pretensões factuais, a partir da verossimilhança:

A obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas as quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta

relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens. Relatar fatos particulares é contar o que Fulano fez ou o que fizeram a ele (Aristóteles, 1992:28).

Quanto ao poeta, “ainda que porventura seu tema sejam fatos reais, nem por isso é menos criador; nada impede que alguns fatos reais sejam verossímeis e possíveis e é em virtude disso que ele é seu criador” (Aristóteles, 1992:28). Cabe notar aqui que, para Aristóteles, é mais difícil um fato real ser crível, verossímil, que os fatos de uma bem arranjada fábula. A vida real, como a vivenciamos no cotidiano, é que seria uma espécie de loucura, um caos. E quanto à “narrativa histórica”, Barthes afirma que, sendo o *real* sua “referência essencial”, já que se supõe que tal narrativa relate “aquilo que se passou realmente”, tendemos a não nos importarmos com a “infuncionalidade de um pormenor, desde que denote aquilo que se deu”, na leitura de um texto realista (Barthes, 2004:181-190). Nesse caso, “o *real concreto* torna-se a justificativa”, suficiente, do dizer, pois “A história” ou o “discurso histórico” é, na verdade, “o modelo dessas narrativas que admitem preencher os interstícios de suas funções com notações estruturalmente supérfluas” (Barthes, 2004:181-190).

Para Barthes, parece “lógico que o realismo literário tenha sido com algumas décadas de diferença, contemporâneo do reinado da história objetiva” (Barthes, 2004:181-190). Ele se refere aqui à própria afirmação da História como ciência humana no século XIX, factual, positivista. E é exatamente esse transplante das “notações estruturalmente supérfluas” do discurso histórico para o texto literário realista que lhe chamará a atenção em especial, e tal processo então fundará seu argumento, sobre o *efeito de real* (Barthes, 2004:181-190).

Ao apresentar sua teoria sobre a *partilha do sensível*, Rancière também se debruça sobre “a questão geral da racionalidade da ficção, isto é, da distinção entre ficção e falsidade”. Digamos que Rancière toma o partido aristotélico, na medida em que a posição de Aristóteles valoriza o espectáculo ficcional e seu espectador (Rancière, 2005:52-63).

A Poética proclama que a ordenação de ações do poema não significa a feitura de um simulacro. É um jogo de saber que se dá num espaço-tempo determinado. Fingir não é propor engodos, porem elaborar estruturas inteligíveis. A poesia não tem que prestar contas à verdade daquilo que diz, porque, em seu principio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos. (Rancière, 2005:52-63).

Por isso a superioridade da poesia frente à história, a primeira concede “lógica causal a uma ordenação de acontecimentos” e a segunda está condenada a “apresentar os acontecimentos segundo a desordem empírica deles”. Para Rancière, a preocupação entre a ideia de ficção e a ideia de mentira, e a angústia dos historiadores do século XIX – com seu discurso próximo ao do realismo literário, já que usam efeitos de real em seus enunciados, como notou Barthes - com “a impossibilidade de uma racionalidade da história e de sua ciência”, é própria do regime representativo das artes (Rancière, 2005:52-63).

### **3. Os regimes artísticos**

Em que consiste esse regime representativo? Na teoria de Rancière a *partilha do sensível*, “essa distribuição dos lugares e das capacidades”,

de espectadores e criadores, ao longo do tempo, pode nos ajudar a entender melhor as transformações ocorridas nas artes do Ocidente. Muito mais do que algumas definições imprecisas, como *modernidade* e *pós-modernidade*, por exemplo. A mudança nos termos dessa partilha é o que muda realmente, e independe da sucessão de modismos, tendências, movimentos, tais como Barroco, ou Romantismo, coisas que, para o filósofo francês, nascem de uma “historicização simplista” dos críticos de arte (Rancière, 2005:11-51). Vemos aí o interesse desse autor em não operar com rupturas, com passagens.

Rancière se importa apenas com três grandes regimes existentes na tradição ocidental até hoje. No regime ético, há uma preocupação maior com a relação estabelecida entre a produção do artista e o *ethos* da comunidade, ou seja, uma influência da arte nos costumes. Isso pode perpassar gerações de artistas e estar presente em movimentos estéticos e momentos históricos diferentes, por exemplo. Já no regime representativo, que também perpassa obras e ideários artísticos de diferentes épocas, dos Gregos aos Neoclássicos, somam-se as tendências mais empenhadas em fazer distinções estéticas, em fazer classificações dos tipos diferenciados de produção artística, mais do que em julgar esses tipos em termos de ética ou moral. Portanto, no regime representativo há menos preocupação com o *ethos*. Distinções e classificações tais como as feitas entre os diversos gêneros ou, principalmente, entre Poesia e História, verdade e mentira, ficção e realidade. Ele chama de representativo tal regime inclusive por essa preocupação com a *mimese*, com as possibilidades diversas dos tipos variados de representação/mimese e com a sua hierarquia no gradiente verdadeiro/falso (Rancière, 2005:11-51).

Entretanto, para Rancière, é no século do Romantismo que esse regime representativo se esgota. É quando se detecta o regime chamado pelo autor de “estético”, aquele que “desobriga” a arte “de toda e qualquer

regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros”, fazendo implodir “a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais”. A arte não é mais pautada pela associação com os valores de uma comunidade - como no regime ético - ou pela qualidade da representação - como no regime representativo -, poderíamos assim dizer (Rancière, 2005:11-51).

Com o segundo movimento, logo posterior em termos cronológicos na História da Arte, o Realismo, “que não significa de modo algum a valorização da semelhança, mas a destruição dos limites dentro dos quais ela funcionava”, não veremos uma verdadeira ruptura, apesar do decantado antagonismo entre Romantismo e Realismo. Esse novo regime, o estético, só se consolida com tal passagem, pois “o realismo romanesco é antes de tudo a subversão das hierarquias da representação”. A descritividade ganha da narratividade, como nos alertou Barthes, sendo esse um processo que Rancière percebe como algo muito distante do que ocorre nos outros regimes. Os menos nobres passam a ser representados com nobreza no Realismo e no Romantismo e por aí vamos, nesse borrar de fronteiras representacionais. Assim entre Realismo e Romantismo não há ruptura, mas continuidade, a de um regime que nasce e se cristaliza em ambas as tendências. Para Rancière, em termos mais profundos, esse regime prevalece até os dias de hoje. Sendo assim, a ênfase numa suposta passagem para a *modernidade* e depois para a *pós-modernidade*, ao longo do século XX, é uma mera confusão. Para ele “o regime estético das artes não opõe o antigo ao moderno”, pois é o regime representativo, mimético, que opõe o antigo ao moderno, a Poesia e a História etc. No caso, o regime estético das artes “não cessa de colocar em cena o passado” e “não começou com decisões de ruptura artística”, mas sim “com decisões de

reinterpretação”, trata-se na verdade de “um novo regime de relação com ao antigo” (Rancière, 2005:11-51).

A ideia de modernidade é uma noção equivocada que gostaria de produzir um corte na configuração complexa do regime estético das artes, reter as formas de ruptura, os gestos iconoclastas etc., separando-os do contexto que os autoriza: a reprodução generalizada, a interpretação, a história, o museu, o patrimônio... Ela gostaria que houvesse um sentido único, quando a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas. A noção de modernidade parece assim, como inventada de propósito para confundir a inteligência das transformações da arte e de suas relações com as outras esferas da experiência coletiva. (Rancière, 2005:11-51).

A dita crise da arte, as preocupações dos fins do século XX com uma *pós-modernidade*, com uma modernidade esgotada, são “essencialmente a derrota deste paradigma modernista simples, cada vez mais afastado das misturas de gêneros e de suportes, como das polivalências políticas das formas contemporâneas das artes” (Rancière, 2005:11-51).

É nesse regime estético das artes que proliferam os museus, é onde se empilham os arquivos, pois tal regime se dedica à “invenção de novas formas de vida com base em uma ideia do que a arte foi, teria sido”. É dentro do regime estético das artes que percebemos o nascimento do cinema e de sua vertente documentária e, com este último, todo um trabalho de reedição e re-significação de materiais de arquivo, de registros do passado reorganizados, reordenados. No regime estético assistimos ao eclodir dos documentários ensaísticos que experimentam com a montagem, os quais comentaremos mais adiante. E mais, segundo Jacques

Rancière, foi a “revolução” trazida pelo regime estético das artes em que hoje vivemos que provocou a indefinição de fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções”, - fronteiras típicas do regime representativo que distingue Poesia e História tão claramente -, assim nos trazendo o cinema documental, que é, ao mesmo tempo, Poesia e História (Rancière, 2005:11-51).

#### **4. O documentário e seu índice de realidade**

Frente à crise das definições entre verdadeiro e falso na arte, Philippe Dubois nos fala de uma “angústia do ilusionismo”. Em relação à imagem fotográfica e cinematográfica, essa angústia gerou três tipos de discursos sobre a representação realista e seus enunciados visuais. O primeiro deles assume que as imagens captadas mecanicamente são um “espelho do real”: é o “discurso da mimese”, segundo Dubois, fundado na capacidade do discurso realista de ser análogo à realidade. No segundo, temos a acusação de que tais imagens são apenas uma “transformação do real”, pois se trata de um “discurso da desconstrução”, que vê tudo como pura impressão, simples efeito de codificação. No terceiro tipo de discurso, vamos ao meio termo: podemos sim identificar um “traço de um real”, apesar do menor ou maior grau de adulteração da realidade. Esse é o “discurso do índice”, nele a imagem guarda detalhes indicativos da presença de quem a registrou e do que foi registrado, por maiores que sejam as transformações ocorridas nesse processo. É aí que entra uma possível análise da relação entre ética e estética no documentário, do choque eventual entre a atitude moral e a atitude sensorial de que falamos no início (Dubois, 2004: 25-53).

O teórico americano do documentário, Bill Nichols, se alia a esse terceiro tipo de discurso, pois acredita que sim, existe sempre esse índice do real, esse “traço do real”, nas obras documentárias em geral, apesar da *convencionalidade* de toda a representação realista e mesmo de sua *sensorialidade*. Posto que existe um referente básico, o mundo histórico. Essa *lógica indiciária* permite e garante a análise ética do documentário e descarta a possibilidade de *desconstrução* deste gênero pelas teorias anti-ilusionistas aplicáveis à ficção (Nichols, 1991:76-103). Ou seja, a princípio Nichols julga tal questão pertinente, porém marginal, em relação ao documentário. Porque, para ele:

No filme de ficção, o realismo se alinha com uma *escopofilia*, um prazer em olhar que frequentemente estabelece uma posição masculina para o espectador. Onde o prazer de ver personagens masculinos vem do reconhecimento e identificação com um potencial ego-ideal e o prazer de ver personagens femininas vem da ativação de desejos sexuais, voyeuristas ou fetichistas. O realismo histórico ou documental pode muito bem conservar algumas destas características, mas elas são raramente tão dominantes como na ficção, onde uma maior atenção à subjetividade coloca em um primeiro plano relações libidinosas e centradas no ego. O realismo provavelmente reafirma – além da identificação, do voyeurismo e do fetichismo – uma modalidade ilusionista de recepção na qual o estilo vivifica a textura física e a complexidade social do próprio mundo. (Nichols, 1991:76-103).

Paula Rabinowitz, compatriota de Nichols, e também teórica do documentário, pensa *escopofilia* (prazer de ver) e *epistemofilia* (prazer de conhecer), como indissociáveis, no processo de representação que é



próprio do documentário (Rabinowitz, 1994:35-55). Entretanto, para Nichols, a última forma de prazer sobrepuja a primeira quando se trata da produção documentária. A diferença primordial entre as duas seria a de que a *epistemofilia* indica uma forma de compromisso social. Esse compromisso deriva da força retórica de uma argumentação acerca do mundo em que habitamos. Força que nos leva a enfrentarmos, no processo espetatorial, um tema, questão, situação ou evento que tem a marca indelével do real, do ponto de vista histórico. Ao prender nosso interesse, um documentário tem um efeito menos incendiário sobre nossas fantasias e desejos mais sensuais, diria Nichols se referindo às críticas que a teórica feminista Laura Mulvey fez ao voyeurismo dos espectadores de cinema ficcional clássico-narrativo (Mulvey, 1983:437-455). Tal compromisso social do documentário retoma a *atitude moral* realista de que falamos, mas num outro nível que não o da ficção realista. Portanto, “a preocupação de Mulvey com a erotização do olhar e a hierarquia de gêneros que a narrativa clássica impõe”, claramente não se traduz “nos termos e condições da produção documentária”, para Bill Nichols (Nichols, 1991:76-103). Prova disso é que “o discurso institucional do documentário não a apóia, a estrutura dos textos documentais não a recompensa e as expectativas do público não giram em torno dela”. Para o autor, “voyeurismo, fetichismo e narcisismo estão presentes, mas raramente ocupam o lugar central que desfrutam na narrativa clássica” (Nichols, 1991:76-103).

A diferença a este respeito entre a ficção e o documentário é parecida com a diferença entre a erótica e a ética, uma diferença que segue marcando o movimento do ideológico através do estético. A dissecação feminista e psicanalítica da erótica hollywoodiana levada a cabo por Mulvey – o custo do prazer estético dentro da economia de tal sistema – podia ter seu paralelo em uma dissecação da ética do

documentário – o custo da epistemofilia, ou ânsia de conhecimento, dentro da economia deste sistema. (Nichols, 1991:76-103).

Assim, tal discussão inspira Nichols a propor uma espécie de sub-disciplina da Axiologia (nome dado ao estudo dos valores éticos), a ser aplicada ao cinema documental, a *Axiografia*. Uma leitura axiográfica é uma leitura dos valores presentes na configuração visual do espaço-tempo no filme, valores evidenciados pelas escolhas estéticas do cineasta. Segundo Nichols: “Existe um nexo indicativo entre a imagem e a ética que a produz. A imagem não só oferece provas em benefício de uma argumentação, mas também oferece um testemunho da política e da ética de seu realizador”. Dentro dessa lógica indicial, a postura ética do cineasta seria, portanto, perceptível tanto para seus espectadores comuns como para os críticos especializados. Ela se evidencia nos enquadramentos, nas escolhas sobre o que fica dentro ou fora de quadro (off-screen), nas decisões de corte e edição, na própria concepção da montagem.

## **5. A montagem “apesar de tudo”**

A nosso ver, essa lógica indicial se encontra presente também no trabalho de Georges Didi-Humerman em suas considerações sobre a montagem de imagens de arquivo. O próprio autor, inclusive, foi vítima dessa tradicional acusação que delineamos acima, a de incorrer num fetichismo da imagem e num voyeurismo sádico. Tudo por conta de uma análise detalhada que fez de fotos raras, que registram o extermínio de judeus em campos de concentração nazistas. Quatro fotos de Auschwitz-Birkenau, tiradas em agosto de 1944 por um dos membros do

Sonderkommando<sup>1</sup> estiveram em exposição na França, e Didi-Huberman escreveu tal análise para o catálogo do evento, o que gerou a celeuma. O psicanalista Frances Wajman acusou Didi-Huberman de fetichizar tais imagens nas páginas da revista *Les temps modernes*. Numa exegese dos parágrafos de Wajman, Didi-Huberman constrói uma resposta conceitual a essas acusações tão comuns. Empreendendo não apenas uma defesa pessoal, mas um aprofundamento dos argumentos em defesa da imagem, do cinema e do documentário. Didi-Huberman defende um direito inalienável que tais formas artísticas teriam: o de se apropriarem de material de arquivo com vistas a remontar e a re-significar esse material. A nosso ver, essa defesa incorporaria aquilo que, como vimos, Dubois chamou de discurso do índice. Esse discurso perpassa a obra *Images malgré tout*, em que Didi-Huberman defende que as imagens tem que se impor no mundo, *apesar de tudo*. No livro, ele também questiona a visão do documentarista Claude Lanzmann que, por sua vez, também o acusara de se auto-indulgir em um uso imoral da fotografia e do registro visual na análise das fotos:

Lanzmann contestou violentamente o uso dessas fotos e considerou uma infâmia moral a exposição. Para o cineasta, imagens do extermínio e qualquer imagem dos campos, ao contrário de evocar o horror, o banaliza, intensificando o que a máquina midiática de produção e difusão de imagens não cessa de fazer (...). Lanzmann chegou a afirmar que se tivesse encontrado essas fotos teria desaparecido com elas, já que jamais poderiam representar o irrepresentável (Didi-Huberman, 2003: 11-68).

---

1) Comando formado por judeus arregimentados pelos nazistas para o trabalho de incineração dos prisioneiros.

Em seu importante documentário *Shoah*, Lanzmann dispensa o uso de imagens de arquivo, pois considera o holocausto judeu na Segunda Guerra, seu tema, algo irrepresentável. Aliás, motivo pelo qual é elogiado por Wajman.

A perspectiva mui francesa do *ensaísmo*, que remonta aos textos que Montaigne chamou de *Ensaaios* no século XVI, foi adaptada muitas vezes ao documentário, principalmente por cineastas franceses do pós-guerra. Como Jean-Luc Godard e Alain Resnais, em cujas obras *Histoire(s) du Cinéma* (1998) e *Noite e Neblina* (1955), respectivamente, Didi-Huberman encontra diversos argumentos a favor da montagem de imagens de arquivo.

Em toda a obra documental de Alain Resnais, resumida a curtas-metragens realizados ao longo da década de 50, não é difícil perceber o eco de um profundo debate sobre a montagem. O empenho de Resnais no estudo das relações entre o tempo e a memória que, aliás, perpassa toda sua obra, nos inspira um debate maior, o debate sobre a representação do real por intermédio das técnicas de montagem no cinema.

Alain Resnais, exímio montador, diz certa vez aos críticos inquisidores dos *Cahiers du Cinéma* que, para ele, no cinema, graças a uma influência de Eisenstein, “a liberdade não é realmente possível, senão ao nível da montagem”. Pois, a seu ver, “por mais que se faça, a câmera tem sempre alguma coisa de passividade: é uma objetiva, ela registra”, assim, “o plano não tem valor em si mesmo”. Em resumo, “a liberdade no cinema vem da sucessão, do conjunto” (Resnais, 1969: 9-183), uma constatação deveras didi-hubermaniana, diríamos. Para Didi-Huberman, é nos interstícios, nas lacunas, nos espaços deixados vazios no entrechoque de imagens montadas, contrapostas, que podemos perceber de fato a realidade do mundo. Já que ela é, em si mesma, lacunar, incompleta (Didi-Huberman, 2003: 69-226).

Resnais se mantém fiel a uma agenda de esquerda, tematizando a guerra, a política, a injustiça social, porém baseando sua estética na pesquisa formal, vanguardista, das técnicas de montagem. Numa outra entrevista dos anos 60, Resnais provoca os notórios esquerdistas da *Positif*: “Faço filmes políticos para lhes dar prazer”. Assume em público que a *atitude sensorial* e a *atitude moral* realistas são indissociáveis (Resnais, 1969: 9-183). O que dizer, portanto, de *Noite e Neblina* (1959)? É um dos mais profundos e relevantes filmes políticos do século XX ou a mais espetacular *manipulação* estética das imagens de arquivo do Holocausto? O que aprender com as imagens de arquivo do Holocausto segundo a etiqueta do documentário didático? Como fruir, vivenciar sensorialmente as imagens do extermínio em massa, encadeadas numa textura narrativa encantatória? Resnais foi convidado a fazer o filme, tratava-se de uma encomenda, e ele quis desistir. O fato de Jean Cayrol, o poeta criador do texto/roteiro, ser um sobrevivente do campo de concentração, lhe acalmou o pudor ético. Mas poesia audiovisual em cima do horror? Da desumanidade? Da crueldade? Como? Pergunta Resnais a si mesmo. Em resposta, o autor simplesmente partiu para seu grande exercício de estilo, onde todas as fórmulas estéticas de seu trabalho posterior seriam conhecidas. Assume-se uma espécie de formalista, enfim. “On destile et on re-style comme un exercice de style” diz o comentário rimado de seu último documentário, um adeus vitorioso a essa sua etapa de formação chamado *O canto do estireno* (1958), sobre a produção industrial de plástico. Mas exercícios de estilo com os corpos mutilados e barbarizados, presentes em um material bruto ainda praticamente inédito naquela época, material filmado pelos próprios carrascos, com meticulosidade? Quem teria estômago para isso?

Montando à noite, na penumbra da sala de montagem, tendo por instrumento o ambiente cirúrgico da moviola, trabalhando na fronteira da

ética, decidindo cada movimento seu na encruzilhada entre os caminhos estéticos que degradam e os que elevam, Resnais retalhou e rearranjou as imagens dos cadáveres. Fez como os primeiros anatomistas medievais, enfrentando todo o limite ético de sua época ao desencavar os mortos às escondidas para com isso garantir as bem sucedidas cirurgias do futuro. Resnais disse a si mesmo, nesse momento da montagem, com a pureza dos justos: “Então como eu sou formalista, talvez eu tenha que passar por cima dos meus princípios e tentar fazer nesse filme, pesquisas”. Naquelas noites, na moviola assombrada por seis milhões de fantasmas a serem justificados, ele tinha “uma impressão estranha de manipular registros de cadáveres ou, o que é pior, de pessoas vivas – quando estão mortas é menos grave de que quando estão vivas – e tentar fazer pesquisas formais” (Resnais, 1986:1-184).

De que valeu isso? Seus experimentos permitiram, como nos lembra Gilles Deleuze em *Imagem-Tempo*, alertar para o maior horror, não aquele das imagens, mas o inominável e inaceitável horror das construções mentais, das formas de raciocínio insano que levaram ao genocídio, formas que o conjunto texto-imagem ironicamente mimetiza (Deleuze, 1990:155-189). Dissecar como os nazistas pensavam no cotidiano a *solução final* foi a operação de escrutínio mais chocante do filme. “Talvez seja necessário fazer pesquisas formais para que as pessoas percebam alguma coisa”, propõe Resnais (Resnais, 1986:1-184).

Por conta de suas bem-sucedidas experiências de utilização das imagens *malgré tout*, Godard chega a escrever em um número da *Cahiers* de 1959 que Resnais seria “o segundo melhor montador da história desde Eisenstein”, numa crítica entusiasmada sobre seus curtas dos anos 50 (Godard, 1972: 109-116). Didi-Huberman nos lembra: Resnais fez *Noite e neblina* “trinta anos antes de Lanzmann”, sendo que sua “recepção no mundo intelectual e artístico” da virada para os anos 60, “prefigura

exatamente o papel representado por *Shoah* nos anos 80 e 90” (Didi-Huberman, 2003: 69-226):

Ado Kyrrou escreveu em 1956 que era o “filme necessário”, sem imaginar “outro filme sobre o mesmo assunto”. Nós vimos nesse filme uma nova forma de “empurrar os limites do que se pensava possível”, uma solução brilhante para “encontrar as formas adequadas para a transmissão da experiência intransmissível”. (Didi-Huberman, 2003:69-226).

Segundo Didi-Huberman, “todo ato de imagem é extraído da descrição impossível de um real” dado e, sendo assim, “os artistas, em particular, recusam-se a se curvar frente ao irrepresentável”. Esse é o ato de Picasso frente ao bombardeio de Guernica e de Goya frente à invasão napoleônica na Península Ibérica. Para o autor em questão, a “castidade”, o pudor de Lanzmann no uso da imagem revela, na verdade, uma fobia, um medo de ser hipnotizado pela mesma. Medo de incorrer, como espectador, numa “forma extrema do consentimento”, como se, ao olharmos as imagens feitas pelos nazistas, nos puséssemos no lugar deles, como cúmplices (Didi-Huberman, 2003: 69-226).

Aqui o debate entre ambas as posições em conflito chega a dimensões teológicas. Para nos fazer entender melhor aquilo que fundamenta a posição de Wajman e Lanzmann, Didi-Huberman nos lembra da tradição judaica. Tradição à qual ambos os autores se filiariam, tendo em vista sua insistente condenação da representação imagética de Deus, do Todo, do Um. Essa interdição serviria a uma nobre função: forçar uma abstração maior do pensamento humano frente ao infinito, a eternidade etc. O problema é levar essa lógica teológica para o reino dos homens e de seus artefatos, suas imagens. Didi-Huberman fica estupefato

com o fato de Wajman associar Lanzmann e Moisés num mesmo ensaio ao sugerir que a lei mosaica, a mesma que proíbe a adoração pagã da imagem, o culto ao Bezerro de Ouro, como na passagem bíblica, estaria por trás de sua apologética dispensa das imagens de arquivo. Na leitura de Didi-Huberman, Wajman colocaria as imagens de arquivo, singulares e proliferantes, num panteão, no altar associativo da montagem, entronizadas como deuses pagãos, como ídolos ou ícones de santos, apropriados apenas ao cristianismo de um Godard, comparado a São Paulo pelo mesmo Wajman em seu ensaio. O psicanalista cita assim um dos pais do cristianismo latino, católico, mediterrâneo, como sabemos eivado de paganismo romano, que sobrevive de forma mais disfarçada no culto aos santos.

Didi-Huberman responde que essa sacramentada produção de imagens, de ícones singulares, seria mais propiciadora de combinações e diálogos. Posto que, assim como os santos, ela seria algo mais próximo dos homens, bem mais do que um Deus único e irrepresentável. Cabe lembrar então que o culto aos santos também foi usado como estratégia de dominação da cultura judaico-cristã ocidental sobre culturas pagãs ao redor do mundo (que melhor se adequariam a tal culto do que ao monoteísmo puro). Estratégia empreendida, por exemplo, pelas antigas potências católicas, como Portugal, na América Latina. Qualquer brasileiro conhece o processo, pois sabe que Iansã, deidade iorubá, pasmem, é a mesma entidade que a européia Santa Bárbara para os seguidores do Candomblé, nossa miscigenada religião de matriz africana, processo, no caso, denominado de sincretismo religioso.

Assim, transpondo esse imbróglio para um documentário que se aventure a tratar do Holocausto - caso de *História(s) du Cinéma* (1998), do já citado Jean-Luc Godard, que também acaba falando do tema ao comentar o cinema do século XX - “Lanzmann pensa que nenhuma



imagem é capaz de contar esta história”, mas já Godard pensa que “todas as imagens” deveriam ser convocadas, para que possamos, enfim, contá-la (Didi-Huberman, 2003: 69-226).

Como Deleuze nos mostra, *Noite e Neblina*, tentando fazer essa representação do irrepresentável, do abjeto pensamento dos nazis sobre a gestão - ou a disciplina? - do extermínio em *Noite e Neblina*, escolhe uma soberba estratégia de desmerecimento dos atos nazi-fascistas. Pois não é nos proibindo de imaginar a *Shoah* que expressamos melhor seu horror. Não podemos exigir que se pare o fluxo de associações, de reflexões que as lacunas deixadas por imagens esparsas provocam. Sim, o processo mesmo, falho, de representação das imagens nos convida à sua montagem associativa em busca de sentido. Esse sentido perdido pode ser recuperado, entrevisto exatamente nas lacunas deixadas pela irrepresentabilidade.

Assim, a montagem continuará “triturando o irrepresentável” para Didi-Huberman. Segundo ele, críticos como Wajman na verdade clamam inconscientemente por uma imagem total, aquela que poderíamos ter do Holocausto, por exemplo, só que sim, ele concorda, tal imagem do todo não existe e nunca existirá. No entanto, existem sim imagens singulares, cheias de problemas, de ausências, mas que, pelo processo da montagem, pela associação que gera contrastes - e não pela fusão, que gera uma miscelânea tosca -, permitimos que essas lacunas nos provoquem a reflexão e garantam a compreensão de diversos sentidos possíveis. Tudo isso graças à multiplicidade de uma série de imagens não totalizantes que, em si, nunca dariam conta, sozinhas, do real (Didi-Huberman, 2003: 69-226).

Aprofundemos-nos em Alain Resnais para dar mais razão a Didi-Huberman em seu alinhamento com o discurso do índice tal como descrito por Dubois. Em *Hiroshima, meu amor* (1959), primeiro longa-metragem de Resnais, o cineasta começa a sua aventura na narratividade ficcional

com uma espécie de paródia de um documentário, visto nos primeiros 15 minutos. Nesse prólogo, o texto dito pelos personagens, agora de autoria de Marguerite Duras, será praticamente tão eficaz quanto aquele de Jean Cayrol, ao fazer o público compreender e se assustar com a outra tragédia gigantesca advinda com a Segunda Guerra Mundial, a bomba atômica. Só que, além disso, esse complexo, de texto narrado/edição de imagens/trilha sonora, condensará toda a tal *angústia do ilusionismo* duboisiana que já comentamos. O trecho em questão questionará as diferenças entre documentário e ficção e o choque entre Realismo e Ilusionismo num quase perfeito documentário, mas que é apenas o prólogo de uma história de amor. E o narrador aqui não é uma voz masculina desincorporada, uma voz de todo saber, *a voz de deus* do documentário clássico. É a voz de uma mulher, na cama, abraçada a seu amante. O estilo do texto pode até ser o de quem passa alguma forma de conhecimento muito profunda, mas o tom de voz é de *pillow talk*. Terno, sexy.

*Hiroshima* começa, portanto discutindo os estatutos do Realismo. Na conversa entre os amantes, a voz tão sedutora da francesa expatriada, trilha verbalmente o caminho do *discurso da mimese*, ela faz uma profissão de fé na imagem documentária. Mas é continuamente provocada, questionada pela voz do amante japonês, a personificação do *discurso da desconstrução*, que a acusa de nada ter visto da bomba, nada que não fosse intermediado por imagens e representações falsificantes e equivocadas. Ela, por isso, de fato nada sabe sobre Hiroshima. Mas a mulher rebate, com uma firmeza e uma doçura memoráveis. Ela diz que viu o hospital, e que o hospital para onde vão os doentes com os efeitos da radiação, de fato existe, ele é um indicador de que a tragédia ocorreu. Diz também conhecer a tragédia de Hiroshima por ter ido quatro vezes ao museu da cidade.

Ir ao espaço de memória do museu da cidade é uma experiência mediada por inúmeras representações: a organização das exposições, a escolha das peças que lá estão expostas, sua sequência de apresentação. Mesmo sabendo disso, a francesa legitima o saber sobre Hiroshima lá encontrado. No museu, ela viu expostos os restos de cidade, o metal retorcido até o nível da vulnerabilidade da carne. Na medida em que ela enumera tais pedaços dispersos de experiência, nós os visualizamos na tela e vamos, ao mesmo tempo, sendo atualizados, informados sobre a tragédia. Alcançamos, assim, ao menos o nível de compreensão da protagonista, mediado por tantas representações.

A personagem também diz que viu, lá no museu, as reconstituições cinematográficas do horror nuclear que são exibidas continuamente para os turistas. São apenas filmes, como este *Hiroshima, meu amor* é também apenas um filme que está sendo exibido agora ao espectador que o assiste, da mesma forma como são exibidos os referidos filmetes no museu. O fato dos turistas chorarem de tais toscos arremedos fílmicos, cheios de rostos com queimaduras feitas de evidente maquiagem, pode ser motivo de zombaria, por parte de uma mente cética, cínica. “Mas o que mais pode um turista” – pergunta a francesa a seu amante, e o que mais pode você espectador, nos pergunta assim Resnais – “fazer senão chorar?”<sup>2</sup>

“Eu sempre choro por Hiroshima” – diz a amante francesa. Chorou ela vendo esses filmetes, “na falta de outra coisa”, ela diz. Essa renaisiana expressão, *na falta de outra coisa*, resume a importância do aspecto lacunar da representação do real, próprio da montagem cinematográfica, tanto quanto a expressão didihermaniana, *apesar de tudo*. Os turistas entendem melhor a questão nuclear no museu, “na falta de outra coisa”,

---

2) Os diálogos citados foram transcritos da edição brasileira do filme em DVD: *Hiroshima mon Amour*. Direção: Alain Resnais. Aurora, 2005. 1 DVD (90 min), NTSC, color.

ela repete. Lembrando que sim, poderia haver uma experiência mais direta, mas não há, não houve. Nossa experiência da representação realista é a nossa experiência do real, não podemos fugir disso. “Você nada viu de Hiroshima, você nada sabe de Hiroshima”, insiste a voz do amante japonês ainda não convencido, é a voz do descrédito total frente à representação, a voz de uma paranóia anti-estética, anti-arte. Em resposta, a voz da francesa vai ficando mais eloquente, e vai ao ponto-chave. Diz que sabe dados numéricos e factuais sobre tudo, porque viu nas *actualités*, nos documentários. É como se, agora, tanto a personagem quanto o diretor do filme dissessem: os documentários são como esse pedaço de filme aqui, espectador, são tão falsos e tão verdadeiros quanto este que se desenvolve em frente à sua consciência neste momento.

“Os filmes eram tão autênticos quanto possível”, continua explicando a mulher. Nos registros visuais feitos nos primeiros dias após a bomba ela diz que viu a grama germinar de novo, as minhocas saírem “das profundezas da terra”, e viu, como nós espectadores vemos no filme, em sincronia com o texto falado, um cachorro aleijado caminhando pelos escombros. Animal que foi “capturado em filme por toda a eternidade”. Assim por meio do *newsreel*, graças à imagem indicativa do real, referencializada no mundo histórico pela analogia química da película, “a História nos conta”, ela nos diz tudo.

Graças ao choque entre os efeitos discursivos das duas vozes, firma-se na consciência do espectador um ponto de equilíbrio. É o tal terceiro discurso analisado por Dubois, o do *traço de real*, que garante: alguma coisa que não sabíamos sobre Hiroshima nós sabemos agora porque vivenciamos essa coisa intensamente através da representação. Alguma coisa que tem algum nexos indicativo muito grande com a explosão da bomba nuclear naquela cidade do Japão em 1945. E isso porque este filme, *Hiroshima, meu amor*, nem é um documentário. É só uma história

de amor. O *traço do real* percebido por Dubois assim se coaduna com o *apesar de tudo* exigido por Didi-Huberman.

## 6. O cine-diário, onde as imagens tomam posição

Resnais é alinhando, junto com Chris Marker e Agnès Varda, ao chamado grupo da Margem Esquerda do Rio Sena. Na comparação com o núcleo duro da *Nouvelle Vague* - mais ligado ao *Cahiers do Cinema*, mais puramente cinéfilo e um pouco menos politizado, sendo mesmo acusado de direitismo pela revista rival *Positif* -, a célebre turma da *Rive Gauche* era vista como posicionada mais à esquerda também no sentido político. Eles seriam mais preocupados com questões sociais, sendo também mais entusiasmados com uma pesquisa estética erudita, influência de um vanguardismo de cunho mais literário. Algo que a parceria de Resnais com nomes do *Nouveau Roman*, como Alain Robbe-Grillet, atesta (Roud, 1963:24-27). Jean-Luc Godard seria um elo de ligação entre os dois grupos, transitando entre ambas as margens e compartilhando com a *Rive Gauche* o apreço excessivo à literatura, à política e, por fim, às teorias sobre a montagem baseadas nos preceitos conceituais dos russos Serguei Eisenstein e Dziga Vertov. Sua obra-magna documental *História(s) do Cinema*, também foi estudada por Didi-Huberman e Rancière, por sinal. Dos três grandes nomes deste grupo que fez tantos brilhantes documentários ensaísticos, de montagem de material de arquivo - Marker, por exemplo, usou deste expediente toda a sua carreira - o de Agnès Varda foi muito associado à ideia de *cine-diário*.

Ao contrário de Resnais, que parte dos curtas documentais para os longas de ficção, o primeiro filme de Varda, de 1954, é já um longa-metragem ficcional, *La Pointe Courte*. É Alain Resnais, o próprio, quem

monta o filme. Como conta Varda, ele lhe diz, em frente à moviola, que as cenas captadas lembram por demais *Terra Trema*. E Varda indaga, frente às citações e referências constantes do cinéfilo-montador: “Quem é Visconti?”, “Quem é Rossellini?”; “Quem é Dreyer?”. Resnais lhe ensina ali a cinefilia (Fina, 1993:1-100).

A fotógrafa de 25 anos que só tinha visto cinco filmes até então, entre eles *Branca de Neve e os sete anões* (1937), de Walt Disney, e um documentário sobre elefantes, segundo ela, se sentia uma ignorante. Ainda mais frente à cinefilia quase religiosa dos *jovens turcos* da *Cahiers du Cinéma*, mais jovens que ela e Resnais. Conheceu-os na casa desse seu amigo e montador, um já respeitado documentarista, tagarelando propostas revolucionárias. Os jovens turcos, por outro lado, se admiravam da erudição do pessoal da *Rive Gauche* em outras áreas que não o cinema. Acima disso, Varda sentia-se bem mais selvagem e corajosa, ela, que sem excessivo pudor profissional, já havia realizado um longa. À essa altura, os garotos da *Cahiers* apenas escreviam sobre cinema ou começavam a filmar seus primeiros curtas. Logo estariam escrevendo sobre a obra de Agnès Varda (Adriano, 1996:4).

Findo o trabalho com Varda, Resnais partirá para a aventura da película ficcional longa e declarará que a pequena Agnès é uma das influências de *Hiroshima mon amour*. Esta, por sua vez, tentará o documentário de curta-metragem inspirada pelo amigo, feito em tom de ensaio poético e subjetivo, o tom próprio do aclamado Resnais de *Noite e Neblina* (Fina, 1992). Portanto, Varda seguirá também a perspectiva mui francesa do ensaísmo adaptado ao documentário. De 1957 em diante, veremos uma premiada coleção desses ensaios curtos, porção mais instigante de toda a filmografia da autora, ao menos a nosso ver. Conosco concorda Godard, “pois na indústria cinematográfica francesa, os curtas-

metragens de Agnès Varda brilham como verdadeiras pequenas jóias” (Godard, 1972: 109-116). Falemos agora de algumas delas.

O primeiro desses filmetes, *Oh Estações, Oh Castelos!* (1957), nasce da aborrecida encomenda de um órgão governamental de turismo. Um *institucional*, como chamamos hoje, assim como de fato foram filmes institucionais patrocinados todos os documentários de Resnais. Que fazer? Há que os dotar de prosa, poesia e proeza. Enfim, de estilo. Que importa o tema, já que “la liberté c’est le style”, diz Varda, acrescentando que “se me fechassem numa prisão talvez eu faça um filme sobre paredes, se me dessem só uma lista telefônica talvez eu faça um filme sobre a lista telefônica” (Fina, 1993:1-100).

A crítica francesa identifica de imediato qual a essência desse estilo de Varda. Há em sua obra uma dedicação ao detalhe que pode até exasperar o espectador mais impaciente ou indelicado. Sua feminilidade é aí então, pela primeira vez, exaltada. Porque, como disse Truffaut, seu sucesso estético é fruto de “certas qualidades que um homem não poderia possuir sem enrubescer”. A mesma idéia torna-se corrente: “refinamento”, “preciosismo” e o magnífico xingamento truffautiano: “insolência esotérica” (Truffaut, 1958:50). Nesse momento, a maioria dos clichês sobre o cinema de Agnes Varda é inventada. A pequena belga confessa gostar de fazer um “relatório minucioso, quase maníaco, das imagens e dos clichês” concernentes a determinado assunto ou pessoa (Varda e Amiel, 1975: 1-100). Bisbilhotice ou escrutínio? O documentário vardesco denota a voraz capacidade de observação de uma fotógrafa poetisa.

Parece até que as teóricas feministas anglófonas, suas contemporâneas, como Laura Mulvey, desconheciam a obra de Agnes Varda. Como vimos, o trabalho dessas intelectuais associa o prazer espetatorial cinematográfico clássico a uma perversão voyeurista própria de um olhar masculino, apreciador dos sofrimentos da heroína em perigo.

Esta última, uma vítima, ou da violência dos vilões, ou do desprezo dos heróis, fatos registrados em fotogênicos *close-ups* de bustos e pernas e rostos a ritmarem, voluptuosos, o fluxo narrativo (Mulvey, 1983:437-455). Varda, mulher e cineasta, se estabelece como uma perscrutadora incansável dos corpos e das paisagens. Isso se dá de uma forma apaixonada e não livre de libido. Ela assume sua voz e sua subjetividade nas narrações, sendo a ela reputada grande influência na tradição do documentário subjetivo, dito *em primeira pessoa*. Ela é categórica em seu subjetivismo: “Je ne filme jamais des gens que je n’aime pas” (Fina, 1993:1-100).

Que nos ajudam esse “diários de uma mulher espirituosa” como chamou Godard aos curtas documentais de Varda (Godard, 1972: 109-116)? Alguns são, de fato, cine-diários, *à la* Jonas Mekas e Stan Brakhage. Ela diz que sua obra “não se trata de autobiografia”, mas é comum vermos sua vida, suas relações pessoais, registradas, representadas (Fina, 1993:1-100). A auto-exposição, o documentário *performático*, tal como o chama Bill Nichols, é a última expressão da vaidade do diretor *auteur*? O típico pecado exibicionista contemporâneo, nesse tempo de luta pela visibilidade individual a qualquer custo? Ou uma forma do cineasta ganhar a licença para se meter na vida de e, principalmente, se submeter aos mesmos desafios éticos e morais que seus objetos de observação? Seria essa mais uma ambiguidade acalentada por Varda? Uma desculpa para continuar filmando, apesar de toda a intromissão? Uma licença moral, já que ela também está em risco? Uma garantia de que o voyeurismo será salutar? Uma permissão para olhar? Afinal, notar o não obviamente notável é uma necessidade, acima de tudo, política. Assim como representar o irrepresentável, como vimos ao estudar Didi-Huberman.

Julgamos ser esse o caso de *Uncle Yanco* (1967). Varda documenta seu encontro com esse pitoresco parente, “o meu tio da América”, o velho pintor grego exilado que fala contra a ditadura em sua terra e a favor



da contracultura local (Fina, 1993:1-100). Ele vive num barco, recebe os hippies e é o Rei da *Aquatic Suburbia* de Sausalito, Califórnia, provando que a *psicodelia* não tem idade. Varda janta com ele, filma essa situação-família em dois dias com equipamento emprestado, e só manda o câmara cortar para que o *velhinho batuta* possa fazer a *siesta*, embalado pela maré. Afirmar-se, assim, lúdica, mediterrânea, e marítima, pois puxou ao tio. Falar dele nesse filme auto-etnográfico é falar do que é ser uma grega? Do que é ser uma artista contestadora como ela é e provar que a afirmação estética de si pode ser uma política? A mais eficaz, sincera e possível, ela nos responde.

Varda tentou também com *Nausicaa* (1970), fazer um filme diretamente contra a ditadura na Grécia, registrando seus efeitos. Tentando aí enfrentar frontalmente o desafio de representar o irrepresentável: o complexo momento político de um país convulsionado. Nesse caso, impedimentos e censuras à imagem e à montagem não ficaram só no campo da discussão moral e estética. Segundo ela, o próprio financiador, o governo francês, por também vender *mirages* aos coronéis gregos, tratou de vetar a obra. A TV estatal que a encomendou perdeu os negativos. Em *Uncle Yanco*, as únicas imagens de arquivo presentes, as fotos do golpe de estado grego, estão muito desbotadas se comparadas aos quadros do querido tio. O pintor *contracultural* em sua ternura e intimidade, em sua inteligência estética e política, se torna a afirmação/representação possível de uma ancestralidade grega livre de autoritarismo, plena de cor, fantasia e afeto.

Didi-Huberman, em um outro texto chamado *Quando as imagens tomam posição*, faz a exegese do *Diário de Trabalho* de Bertolt Brecht e tece considerações sobre a importância deste diário íntimo, visto como obra artística de montagem, semelhante a um documentário ensaístico. Posto que o *Arbeitsjournal* de Brecht, feito pelo dramaturgo nos anos de

exílio, de fato, “ultrapassa todos os limites impostos ao diário íntimo em sua prática romântica e moderna”, pois tal trabalho “põe em jogo uma coisa muito diferente” (Didi-Huberman, 2008:111-218). Posto que ele:

Não cessa de confrontar as histórias de um sujeito (histórias com minúsculas, apesar de tudo) com a história do mundo inteiro (a história com H maiúsculo). Para começar pleiteia, como muitas outras obras de Brecht, o problema da historicidade no horizonte de toda questão de intimidade e de toda questão de atualidade (Didi-Huberman, 2008:110-218).

Este tipo de obra, que Didi-Huberman chama de “diário de pensamento”, é feito também por Nietzsche, Kafka, Wittgenstein, Hannah Arendt. Na visão do autor, é algo muito mais próximo da experiência de uma “sala de montagem onde se fomenta e se pensa toda a obra de um escritor”, do que de uma mera “crônica dos dias que correm”, com sua avalanche de “anedotas e sensações concomitantes” (Didi-Huberman, 2008:111-218).

Apesar de sua estética por vezes aparentemente fácil, aparentemente exibicionista, o diário, nesses autores tal como em Varda, traz todos os desafios e potências da montagem. No caso, uma “montagem de notas e de pensamentos, de esboços e de imagens”. Várias vezes sendo a única possibilidade de concretude - já que se trata de um arranjo de esboços, a princípio, fracassados - de uma obra que o escritor não escreveu. Assim, esse diário é exatamente uma exploração das potências lacunares do pensamento, perfaz uma presença enriquecida por ausências e, do mesmo modo, se dá a montagem de imagens no cinema (Didi-Huberman, 2008:111-218). Neste sentido, *Uncle Yanco* pode ser visto como o diário de pensamento da obra interrompida, *Nausicaa*.

Para Didi-Huberman, Brecht, no exílio, precisa de algo que o permita abrir caminhos entre espaços fechados, “franquear fronteiras” (Didi-Huberman, 2008:111-218). Brecht acumula nele esboços de poemas e peças e observações sobre sua vida íntima, em que a dificuldade de obter um visto de entrada em um país e o estar rota de fuga, são fatos cotidianos. No seu *Diário de Trabalho*, o dramaturgo também coleciona recortes de jornal com as notícias da atualidade, do mundo, da Grande Guerra. Brecht cobre tudo isso com comentários, legendas escritas ao lado das fotos recortadas dos periódicos. São como os comentários em *voice-over* dos documentários de Godard, Varda, Resnais. São textos complementares às próprias legendas tradicionais do fotojornalismo, legendas que insuflam sentidos, conotações, tudo convergindo numa tentativa não totalizante de compreensão que, ao deixar exposto o aspecto lacunar da ligação entre as coisas, deste modo as emprenha de sentido.

## **7. Conclusão**

Partamos para nossa conclusão. Primeiramente, depois de termos acabado de falar dessa relação entre um ato de imagem e um esforço de texto concomitante, nós não poderíamos deixar de rememorar a obra de Barthes que nos explica muito a respeito das legendas de uma foto e do comentário verbal sobre a imagem:

Em primeiro lugar: o texto é uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, “insuflar-lhe” um ou vários significados segundos. Melhor dizendo (e trata-se de uma importante inversão histórica), a imagem já não ilustra a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem; essa inversão tem seu preço:

nos moldes tradicionais de “ilustração”, a imagem funcionava como uma volta episódica à denotação, a partir de uma mensagem principal (o texto), que era sentido como conotado, já que necessitava precisamente de uma ilustração; na relação atual, a imagem já não vem esclarecer ou “realizar” a palavra; é a palavra que vem sublimar, patetizar ou racionalizar a imagem; mas, como essa operação é feita a título acessório, o novo conjunto informativo parece fundamentado, sobretudo numa mensagem objetiva (denotada), da qual a palavra não é mais do que uma espécie de vibração secundária, quase inconsequente; ontem a imagem ilustrava o texto (tornava-o mais claro); hoje, o texto torna a imagem mais pesada, impõe-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação; no passado, havia redução do texto à imagem; no presente, há uma amplificação recíproca. (Barthes, 1990: 20).

Como vimos, o uso das imagens de arquivo numa articulação complexificante, que gera pensamento a partir do confronto da imagem com a palavra, com o comentário textual, se encontra muito presente nos exemplos trabalhados acima, nos ensaios dos documentaristas franceses aludidos. Contudo, de uma forma geral, sofremos um influxo de conjugações entre palavra e imagem que sofrem ainda de um engessamento “nos moldes tradicionais da ilustração” de que nos fala Barthes, onde a imagem é que é parasita, onde a imagem se encontra apequenada, limitada à sua função antiga, a de ilustrar o texto. Quantas vezes, no atual noticiário televisivo, herdeiro de uma visão menos ensaística e mais expositiva clássica do documentário, nós vemos uma profusão de imagens sem potência, usadas como mera ilustração, estando ali todo sentido vinculado ao verbal enunciado pelos *tv hosts*.

Consuelo Lins e Luiz Augusto Rezende resumem esse paradoxo embutido no confronto entre as duas lógicas presentes na produção audiovisual não-ficcional. Elas seriam paralelas às duas formas de relação imagem-legenda explicadas por Barthes:

A primeira lógica marca a história do documentário clássico e continua presente nas práticas do telejornalismo, onde os centros de documentação atendem às pautas de produção diárias buscando imagens para ilustrar textos. Não por acaso esses acervos são frequentemente chamados ‘bancos de imagem’, por ‘abastecerem’ as matérias. Já a segunda lógica é menos facilmente localizável, se dissemina por práticas que consideram as imagens de arquivos como acontecimentos entre acontecimentos, únicos em si mesmos, e não signos de outra coisa. Na primeira lógica, a imagem buscada pode ser encontrada em um amplo espectro de variedades. Há muitas imagens que podem ‘servir’ a um mesmo propósito e, assim, as imagens se tornam intercambiáveis entre si, produzindo o que Comolli chama de ‘mixagem de imagens’ (em lugar de montagem), ou seja, a mistura de imagens de fontes diversas e díspares, sem referência às origens ou à história dessas imagens (...). O efeito de tal prática, que revela um certo desconhecimento e uma falta de interesse pela imagem, é o desaparecimento do seu valor, das suas particularidades e da sua historicidade (...) Na segunda lógica, a disponibilidade de uma imagem (ou de uma série de imagens) condiciona uma apropriação, promove e dá lugar a um desejo de expressão, regula uma organização audiovisual. A ênfase recai, então, sobre as particularidades das imagens, sobre um trabalho de compreensão e de interpretação de elementos não escolhidos ou não reconhecidos que permanecem em espera’ nas imagens, e que dão a estas seu caráter de acontecimento.

Estes elementos, que escapam dos objetivos e do controle dos que as produziram, surgem porque um registro audiovisual frequentemente precede a sua compreensão mais profunda. É em função da existência desses elementos que o realizador pode criar relações entre idéias e identificar latências nas imagens de arquivo que podem “torná-las novas”.<sup>3</sup>

Uma outra diferença fundamental, nas duas dimensões apontadas dessa relação entre imagem e texto, é a que o autor Robert Rosenstone nos aponta. A narrativa audiovisual de não-ficção televisiva é tributária do documentário tradicional, didático, expositivo como chama Bill Nichols. Um estilo consolidado por John Grierson e pelo movimento do documentarismo inglês que serviu de gramática para a linguagem da BBC (Nichols, 1991:76-103). Geralmente aqui as palavras, proferidas pelo narrador em *voice-over* próprio desse gênero audiovisual, “são o que inevitavelmente guiam o significado das imagens em filmes”. Graças a essas narrações feitas no estilo “voz de Deus”, ou seja, oniscientes e sem abertura para contradições, “podemos descrever filmes deste tipo como palestras profusamente ilustradas” (Rosenstone, 2010: 109-133).

Robert Rosenstone se debruça, em seu livro *A história nos filmes, os filmes na História*, sobre um documentário de linha ensaística, cujo tema é a Guerra Civil Espanhola: *El Perro Negro* (2005), de Peter Forgács, todo baseado numa montagem ao estilo das de Resnais, Marker e Varda. Quer dizer, não acompanhamos nele apenas uma narração encadeada por lógicas narrativas de causa e efeito, explicativas, mas sim uma montagem

---

3) LINS, Consuelo e REZENDE, Luiz Augusto (2009), “O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo”, Comunicação apresentada no 13º Encontro Socine-ECA/USP. Disponível em: <http://bohemosdebar.blogspot.com.br/2010/04/o-audiovisual-contemporaneo-e-criacao.html>. Consultado em 08/01/2014.

experimental e caótica de imagens não descritas por comentários *voice-over*. As imagens se chocam umas com as outras graças a tais efeitos de montagem etc. Para Rosenstone, *El Perro Negro*, a par de todo experimentalismo, não é “apenas uma obra de poesia visual que utiliza imagens da Guerra Civil Espanhola para evocar sentimentos gerais relativos a Guerra” (Rosenstone, 2010). O autor se pergunta então:

Por que uma obra tão abstrata, poética e fragmentada em sua narrativa pode ser considerada História? O que ela realmente nos diz sobre o conflito? (...) De certa maneira o filme cria uma espécie de contra-história, um desafio para que o espectador dê sentido àqueles elementos disparatados (...) Se uma das tarefas da História é tornar estranhos os acontecimentos conhecidos do passado, ou seja, fazer com que vejamos esses acontecimentos com novos olhos, *El Perro Negro* sem dúvida é História (Rosenstone, 2010: 109-133).

Rosenstone conclui dizendo que, por conta desse incentivo dado ao espectador para que ele mesmo construa o sentido, “existe um recato neste tipo de História, uma vontade de permitir que o espectador decida que lições tirar dos vários eventos retratados” (Rosenstone, 2010: 109-133).

Assim, no documentário ensaístico, no experimentalismo das montagens de imagens de arquivo e demais *found-footage*, o espectador faz a História com H maiúsculo também. Num processo mútuo, colaborativo, com o montador cinematográfico. Concluindo isso, cabe agora responder, por fim, sucintamente: como, afinal, as questões da representação do real se cruzam com as da análise do fato histórico? Qual o pensamento sobre a História que é próprio do documentário moderno?

A nosso ver, a produção documentária própria do cinema moderno, daquele cinema que se impõe no pós-guerra - com a força dos cinemas novos nacionais, contrapostos ao classicismo narrativo do cinema hollywoodiano -, pode ser bem exemplificada nas obras ensaísticas do grupo da *Rive Gauche* que analisamos. A própria ideia de que a modernidade narrativa só chega ao cinema décadas depois de já ter sido consolidada na literatura - ideia propalada por tantos cineastas e críticos da geração dos anos 60, como Jacques Rivette, ideia aceita até os dias de hoje, nos parece comprovar a teoria dos regimes artísticos de Jacques Rancière de que falamos no início.

De fato, esses documentários marcam a preponderância de um regime estético das artes, apesar dos confrontos que eles incorporam, entre Classicismo e Modernismo, ou entre Realismo e Modernismo, como vimos, em sua análise. Tais confrontos apenas destacam tendências coexistentes que predominam em diferentes temporalidades, posto que, conforme a colocação de Rancière que já citamos, “a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas” (Rancière, 2005:11-51).

A distinção aristotélica entre Poesia e História, própria do regime representativo, é borrada, no subjetivismo e na poeticidade dos curtas-metragens documentários de Resnais e Varda, acima analisados. Pertencentes que são a um regime estético das artes. Eles são Poesia e são História. Seu pensamento sobre a História é poetizante. Sua Poesia, sua sensorialidade, seu subjetivismo, por outro lado, é plenamente historiográfico, é perscrutador do mundo histórico, seu documentador, seu revelador. Mundo histórico que seria, de tal forma, melhor analisado graças à ênfase consciente desses cineastas no aspecto lacunar da representação, a ênfase brechtiana, anti-ilusionista, nas interrupções, nos efeitos de distanciamento e reflexividade, no comentário paralelo sobre



o espetáculo. Efeitos brechtianos traduzidos cinematograficamente nos termos de uma montagem cheia de choques, assim também eisensteiniana, vertoviana. Uma montagem conceitual, que é evidenciadora tanto das lacunas entre os planos quanto das lacunas entre as ideias. Uma montagem principalmente reveladora das lacunas presentes no relato dos fatos históricos aludidos e representados por esses filmes. São filmes que, de fato, corroboram as colocações de Didi-Huberman, como vimos, de que o Todo, a interpretação e o entendimento total do fato histórico, é impossível. O mais perto que chegarmos dele, a mais lacunar, incompleta e assumidamente subjetiva, ou poética, será sua representação.

### **Referências bibliográficas**

- ADRIANO, C. (1996), “*O mistério de Varda*” in *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 Setembro, p. 4.
- ARISTÓTELES (1992), “Poética” in *Aristóteles, Horácio, Longino: a Poética Clássica*, São Paulo: Cultrix. 5ª Ed., pp.19-52.
- BARTHES, Roland (2004), *O rumor da língua*, São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_ (2003), *Crítica e verdade*, São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (1990), *O óbvio e o obtuso: Ensaio crítico III*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BRECHT, Bertolt (1970), *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- DELEUZE, Gilles (1990), *A imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2003), *Images malgré tout*, Paris: Les Editions de Minuit.

- \_\_\_\_\_ (2008), *Cuando las imágenes temen posición: el ojo de la historia*, Madrid: A. Machado Libros.
- DUBOIS, Philippe (2004), *O Ato Fotográfico*, Campinas: Papirus.
- FINA, Luciana (1993), “Daguerrencontro, Outubro 1992 - Entrevista de Agnès Varda” in *Catálogo da Mostra Agnès Varda, os filmes e as fotografias*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa. 1ª Ed., pp. 1-100.
- GODARD, Jean-Luc (1972), *Godard on Godard*, New York: Da Capo Press.
- HAUSER, Arnold (1998), *História social da arte e da literatura*, São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LINS, Consuelo e REZENDE, Luiz Augusto (2009), “O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo”, Comunicação apresentada no 13º Encontro Socine – ECA/USP.
- Disponível em: <http://bohemosdebar.blogspot.com.br/2010/04/o-audiovisual-contemporaneo-e-criacao.html>. Consultado em 08/01/2014
- LUKACS, Georg (1968), *Ensaio sobre Literatura*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MULVEY, Laura (1983), “Prazer visual e cinema narrativo” in Ismail Xavier (ed.), *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1ª Ed., pp. 437-455.
- NICHOLS, Bill (1991), *Representing Reality*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- POSADA, Francisco (1970), *Lukács, Brecht e a situação do realismo socialista*, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira.
- RABINOWITZ, Paula (1994), *They must be represented: the politics of documentary*, London/New York: Verso.
- RANCIÈRE, Jacques (2005), *A partilha do sensível: estética e política*, São Paulo: EXO Experimental/ Ed. 34.

- RESNAIS, Alain (1969), “Alain Resnais, Robbe-Grillet e ‘Marienbad’ - Entrevista feita por Jacques Rivette e André S. Labarthe”, publicada na *Cahiers du Cinéma* de Setembro de 1961” in Alain Resnais, *Cadernos de Cinema*, Lisboa: Publicações Don Quixote.
- \_\_\_\_\_ (1966), “Conversa com Alain Resnais - Entrevista feita por Robert Benayoun, Jean-Louis Pays e Michel Ciment”, publicada na *Positif* de Outubro in Alain Resnais, *Cadernos de Cinema*, Lisboa: Publicações Don Quixote.
- \_\_\_\_\_ (1986), “Alain Resnais: Memórias de Noite e Neblina - Entrevista concedida a Richard Ruskin” in Richard Ruskin (Ed.), *Nouit et Brouillard*, Copenhagen: Aarhus University Press. pp.1-184.
- ROSENSTONE, Robert (2010), *A História nos filmes, os filmes na História*, São Paulo: Paz e Terra.
- ROUD, Richard (1963), “The Left Bank” in *Sight and Sound*, vol. 32, n. 1, pp. 24-27.
- STAM, Robert (2003), *Introdução à teoria do cinema*, Campinas: Papirus.
- TRUFFAUT, François (1958), “Ô Saisons, Ô Chateaux”, in *Cahiers du cinéma*, n. 84, Paris, p. 50.
- VARDA, Agnès e AMIEL, Mireille (1975), “Propos sur le cinéma par Agnès Varda” in *Cinéma 75*, n. 204, Paris, pp.1-100.

### **Filmografia**

*Noite e Neblina* (1955), de Alain Resnais.

*O canto do estireno* (1958), de Alain Resnais.

*Hiroshima, meu amor* (1959), de Alain Resnais.

*História(s) do Cinema* (1998) de Jean-Luc Godard.

*La Pointe Courte* (1954), de Agnès Varda.

*Oh Estações, Oh Castelos!* (1957), de Agnès Varda.

*Uncle Yanco* (1967). de Agnès Varda.

*Nausicaa* (1970), de Agnès Varda.

*El Perro Negro* (2005), de Peter Forgács.

# SUBJETIVIDADES TRANSBORDANTES: APONTAMENTOS SOBRE O DOCUMENTÁRIO BIOGRÁFICO, MEMÓRIA E HISTÓRIA

Denise Tavares\*

**Resumo:** A paixão por biografias contaminou o documentário contemporâneo. Seja pela possibilidade de realocação no presente do sujeito (considerado) extraordinário do passado, seja pela chance de ampliar e conectar o ordinário à história, estes documentários construídos sob a égide do “espaço biográfico” (Arfuch) problematizam um subgênero que ancora muitos dos dilemas que permeiam a escrita da história, como a recorrência à imaginação (Ricoeur) e a cultura do testemunho (Sarlo).

Palavras-chaves: documentário biográfico, subjetividade, história, memória.

**Resúmen:** La pasión por las biografías ha contaminado el documental contemporáneo. Sea por la posibilidad de reubicación en el presente del sujeto, (considerado) extraordinario del pasado, sea por la oportunidad de ampliar y conectar lo ordinario a la historia, estos documentales construidos bajo el signo del “espacio biográfico” (Arfuch) problematizan un subgénero que plantea muchos de los dilemas que impregnan la escritura de la historia, como la recurrencia a la imaginación (Ricoeur) y la cultura del testimonio (Sarlo).

Palabras clave: documentales biográficos, subjetividad, historia, memoria.

**Abstract:** The passion for biographies contaminated contemporary documentary. Whether it is the possibility of relocation in the present of the subject of the past, considered as extraordinary, or the chance of expanding and connecting the ordinary to the history, these documentaries built under the aegis of “biographical space” (Arfuch), problematize a sub-genre that anchors many of the dilemmas that permeate the writing of history, as the recurrence to the imagination (Ricoeur) and culture of the testimony (Sarlo).

Keywords: biographical documentary, subjectivity, history, memory.

**Résumé:** Une passion pour les biographies a contaminé le documentaire contemporain. Soit par la possibilité de déplacer dans le présent un sujet (considéré) extraordinaire du passé, soit par la possibilité de développer et de relier l'ordinaire à l'histoire, ces documentaires construits sous l'égide de “l'espace biographique” (Arfuch)

---

\* Universidade Federal Fluminense – UFF, Instituto de Arte e Comunicação Social - Departamento de Comunicação Social, 24230-2000, Niterói, Brasil. E-mail: denisetavares51@gmail.com

Submissão do artigo: 16 de novembro de 2013. Notificação de aceitação: 31 de dezembro de 2013.

problématisent un sous-genre qui donne une base à bien des dilemmes qui imprègnent l'écriture de l'histoire, comme la récurrence de l'imagination (Ricoeur) et la culture du témoignage (Sarlo).

Mots-clés: documentaire biographique, subjectivité, histoire, mémoire.

## Introdução

A profusão de documentários biográficos em paralelo a debates<sup>1</sup> sobre os limites de atuação do biógrafo reverbera em *Paulo Moura – Alma brasileira* (2012), cujo diretor, Eduardo Scorel, deixa claro no *off* as diversas dificuldades que teve com a família do músico, ao ponto do filme quase não se viabilizar. Tantos impedimentos levaram o cineasta a valorizar as performances musicais, o que localiza o filme no panteão das grandes homenagens que, sem o desqualificar, atualiza a questão citada – apenas uma dentre tantas que envolvem o documentário biográfico contemporâneo. O que não tem impedido a sua realização. Ao contrário: o investimento neste subgênero do documentário tem sido tão fecundo que são possíveis novas subdivisões como, por exemplo, pensarmos em uma classificação exclusiva para o documentário biográfico musical, um dos veios mais acionados do grupo.

O cenário fértil, se ainda não pode ser comparado ao amplo mercado das biografias literárias – alimentado, principalmente, por escritores, jornalistas e historiadores –, tem mobilizado diversos estudos sobre o documentário biográfico e autobiográfico, demarcando um campo de pesquisa no qual nos incluímos. Aqui, a proposta é discutir o papel desempenhado pelo documentário biográfico em sua relação com a

---

1) Particularmente no Brasil, onde a Associação Nacional dos Editores de Livros (Anel) move uma ação junto ao Supremo Tribunal Federal (STF), contestando o artigo 20 do Código Civil (Lei 10406, de 2002), que dá margem à proibição de publicação de biografias não autorizadas, o que já ocorreu diversas vezes no país, em função de interferência de biografados ou de seus familiares.

história, considerando uma metodologia que buscará demarcar, a partir de uma amostra de filmes, procedimentos comuns e singularidades, em cotejo às questões que rondam a biografia.

Tal estratégia busca estabelecer um diálogo com a própria trajetória de pesquisa que realizamos, pois esta encontrou nos debates sobre a escrita da história e criação literária muitos dos questionamentos que também a atravessam. Entre eles, observar na realização do documentário biográfico a experiência de estar fabulando uma escritura em meio às flexibilidades que cercam o modo de ser subjetivo do sujeito atual, este que convive com o diagnóstico do descentramento e da fragmentação do eu, em uma sociedade que pouco ou nada se referencia na tradição e assim tateia, constantemente, sentidos para a existência.

O foco abriga uma discussão de óbvia longa data impossível de ser resumida aqui, exigindo, assim, um recorte metodológico. A nossa opção foi apresentar alguns apontamentos que, sem a pretensão de traçar um percurso, indicam dois agrupamentos que consideramos fundantes da equação documentário e biografia na perspectiva contemporânea, em diálogo com as discussões sobre a memória e a escrita da história, travadas, especialmente, por Ricoeur (2007). Interessa-nos, também, os dilemas propostos por Arfuch (2010), que problematiza o “espaço biográfico”, definindo-o a partir do papel flexibilizador das formas e não pela estabilidade dos gêneros discursivos. O empreendimento provoca, aparentemente, uma inversão da metodologia da pesquisa realizada que, ao modo aristotélico, buscou na materialidade fílmica as chances de uma possível taxonomia. A opção, entretanto, não deve esconder que toda a discussão é resultante de uma investida analítica construída em um corpo a corpo com as obras aqui destacadas, em sintonia com as propostas de Aumont e Marie (2009) e tantos autores que integram os estudos de cinema.

### **Subjetividades transbordantes: o diálogo temporal**

“Os tempos atuais são mais sensíveis às manifestações da singularidade, que legitimam não apenas a retomada de interesse pela biografia como a transformação do gênero num sentido mais reflexivo”, escreveu Dosse (2009: 229) após mapear a biografia, criando classificações e marcos no gênero que chama de “impuro” ou “híbrido”. Tal ocorre, para o autor, em função do que considera a convivência inerente e tantas vezes simultânea do gênero com a história e a literatura e, desde o fim do século XIX, também com as ciências sociais. São matrizes que explicitam tensões constantes graças aos paradigmas buscados, ora mais, ora menos, para legitimar cientificamente este gênero que tem a vantagem da identificação fácil: afinal, quem não reconhece um relato de vida?

Mas é justamente esse modo organizado que articula causa e consequência e pressupõe uma linearidade quase sempre simplificadora da vida que mobiliza o questionamento, hoje clássico, de Bourdieu (2006), para quem a biografia nunca passou de apenas literatura ou discurso de senso comum, justamente porque afeita a um ordenamento ilusório. No entanto, e sem a pretensão de se imiscuírem nas obras do historiador, alguns documentários biográficos têm desenhado outro registro que poderia ser observado como resposta a Bourdieu e aos que criticam a pertinência biográfica.

Assim, é possível assinalar que existem várias produções que explicitam o esforço nítido de abarcar a complexidade do sujeito, mesmo que esta signifique um recorte no ritmo do cotidiano, como em *Kátia* (2012), de Karla Holanda, documentário sobre a primeira travesti eleita no Brasil (Piauí), para um cargo político. Sua proposta de buscar o passado, quase que integralmente pelo testemunho da protagonista, aciona a intimidade ao primeiro plano da narrativa, corroborando uma câmera



que cola e segue Kátia sem se perturbar pelo imponderável de algumas locações. Ao contrário, esta câmera serve como força que se contrapõe à possível redução às versões estereotipadas dos travestis. Ao mesmo tempo, não deixa que fiquem encobertas as contradições que cercam a atuação política da protagonista que, em muitos momentos, poderia ser identificada com o que se costuma classificar de “a lógica do populismo praticado no interior do país”.

Sem a pretensão de abarcar a totalidade, a obra de Holanda afina-se mais à ideia de uma produção inserida ao espaço biográfico contemporâneo, conforme a releitura de Arfuch (2010) do conceito proposto por Lejeune (2008), o que amplifica as formas narrativas da biografia. Uma pluralidade que confirma, ainda, o que coloca Renov, para quem a subjetividade, apesar de duramente combatida no documentário, esteve sempre presente no gênero: “Na verdade, muitas das realizações marcantes das primeiras décadas de filmagem de documentários foram exercícios de auto-expressão” (Renov, 2005: 246) destaca, referindo-se a Vertov, Vigo e à primeira fase de Ivens. Esta convicção o levou a traçar um amplo percurso da subjetividade no documentário, chegando à produção contemporânea. Entre suas ferramentas de análise incluiu a psicanálise que, segundo ele, sempre foi pensada como exclusivamente destinada à ficção, mas questionamentos relacionados à projeção, ego, identificação e imaginário podem e devem ser feitos, também, ao documentário (Renov, 2004).

E se não é possível traçar um elo tão claramente tangente entre biógrafo e biografado, o fato é que o mergulho na vida que será relatada aciona plausibilidades públicas: “Meu pai e, portanto, minha história, esteve muito ligada a José Lins do Rego. Eu ouço falar dele desde criança”,

disse Vladimir Carvalho,<sup>2</sup> referindo-se à sua decisão de fazer *O Engenho de Zé Lins* (2007). Mesmo quando não há um vínculo anterior, a relação parece se estabelecer a partir desta busca do passado. A dupla Lírío Ferreira e Hilton Lacerda declarou, em várias entrevistas à imprensa, que a ampla pesquisa que fizeram em arquivos e todo o processo de realização de *Cartola – música para os olhos* (2006), um filme de encomenda, permitiu que ambos conhecessem o samba e a importância do músico, refazendo o olhar que tinham, inicialmente, sobre a vida carioca.

O presente modificado e as releituras e reescritas da história estão, assim, inscritas no processo de realização do documentário biográfico, tornando-se mote, inclusive, de projetos declaradamente desenvolvidos com este propósito. *Simonal – ninguém sabe o duro que dei* (2009), dirigido por Micael Langer, Calvito Leral e Cláudio Manoel, é um exemplo de *doc* que pretende revisitar a história, se esforçando em produzir uma nova versão a partir dos testemunhos de quem a viveu. E se os documentos e pessoas que o filme apresenta para discutir as versões da época em que Simonal foi apontado como colaborador da ditadura militar brasileira (o que provocou seu ostracismo artístico), não anulam muito do que foi colocado sobre o cantor, a iniciativa de revisão abre o escopo para um reequilíbrio de uma questão clássica das biografias, que é exatamente dimensionar a importância do biografado mirando o desdobramento no tempo da sua obra e, caso necessário, ignorando as contradições do homem. Em uma outra leitura, também podemos falar aqui no “imperativo da empatia” proposto por Dosse (2009). No filme sobre Simonal, arrolam-se testemunhos que até reconhecem as contradições da *persona*, mas que também pontuam um relativo excesso das acusações, atribuindo

---

2) Em Campinas, em 2009, quando apresentou o filme.

“ingenuidade” às posições assumidas pelo cantor. O deslocamento moral é evidente e a atenuação, imediata.

Também no citado *O Engenho de Zé Lins*, o diálogo com o presente se estabelece por uma leitura em travessia temporal, assinalando marcas que remetem aos vários momentos em que o escritor e sua obra estiveram presentes. Uma das cenas é emblemática desta opção narrativa. Apontando com convicção para a mangueira, Sávio Rolim, 52 anos, garante que ali, à sombra da imensa árvore, havia um banco. “Aqui aconteceu uma cena fundamental para o filme, que foi a cena do beijo...” – diz. O Rolim adulto pouco lembra “o menino dos olhos tristes”, como o apelidou a imprensa em 1965, quando surgiu como o protagonista de *O Menino do Engenho*, filme de Walter Lima Jr, baseado em um dos romances com forte inspiração biográfica do escritor paraibano José Lins do Rego. Mas, se a aparência física de Rolim apresenta poucos traços da sua infância, sua memória vívida é confirmada pelo engenhoso artifício que a montagem cinematográfica cria: a sequência em que a memória narrada pelo Rolim adulto materializa-se no documentário de Carvalho. Deslocados do filme original, os planos do Rolim menino transformam-se em história do cinema e história – no momento em que o filme era realizado –, da presença de José Lins na cultura brasileira. Assim, Vladimir Carvalho cria um diálogo entre duas temporalidades distantes, fabulando um jogo onde o cinema é fonte da história e da memória.

Outros desafios permanecem. Que rastro seguir? Buscar os documentos oficiais que a história guardou e registrou como “verdadeiros”? Como escrever esta “escrita audiovisual” sem ter acesso às imagens e às memórias de quem conviveu com o biografado? Estas indagações são muito próximas das levantadas por Cristiane Nova (2009), na discussão que faz sobre as relações do cinema e história, consideradas narrativas e, portanto, enquadradas no estatuto da representação. Apesar de a

autora estar trabalhando em uma chave mais ampla, pois sua discussão está centrada nas narrativas cinematográficas sem a especificação do gênero, a lógica da sua argumentação pode ser apropriada, também, ao documentário biográfico. Interessa-nos, particularmente, recuperar uma série de questões epistemológicas elencadas por ela como necessárias para que compreendamos, hoje, a arte, a história, o ofício do historiador e do artista:

....qual a natureza do discurso histórico e de outros tipos de discursos que se reportam ao passado? Quais as relações existentes entre os diversos tipos de discurso que se reportam ao passado (histórico, mitológico, ficcional etc?). Qual a relação existente entre o discurso histórico e seus referentes? Existe uma história fora do discurso histórico? Como se estabelecem as categorias de verdade, ficção e verosimilhança dentro dos diferentes discursos sobre o passado? (Nova, 2009: 140).

Ora, a biografia é um gênero que, em sua travessia, margeou as reviravoltas da história e se tornou “...com o passar do tempo, um discurso de autenticidade, remetendo à intenção de verdade por parte do biógrafo” (Dosse, 2009: 12). Surgida na Antiguidade, ainda como registro de vidas e sob a lógica do discurso moral da necessidade de se aprender as virtudes, a biografia oferece a ilusão do acesso ao passado, algo que o documentário biográfico tem assumido como ponto de partida, mesmo quando esse passado é muito próximo e o biografado não só está vivo como é fonte essencial do projeto. No entanto, mesmo essas situações fabulam narrativas cujas gêneses não escapam do olhar para trás e ali localizar articulações que expliquem, justifiquem ou corroborem escolhas que estão no presente, em um processo que mobiliza, objetivamente, a

subjetividade do biógrafo, que muitas vezes parece submergir. Como em *Pan Cinema permanente* (2008).

No documentário de Carlos Nader sobre seu amigo de longa data, o poeta e compositor Waly Salomão, a procura pelo homem perde-se em meio às performances que se amalgamam, com naturalidade e sem aviso, ao que poderia ser classificado como, talvez, normalidade cotidiana. O filme, realizado a partir de mais de quinze anos de registro audiovisual, revisita o passado sem qualquer preocupação em estabelecer hierarquias, pois todas as cenas têm a importância de revelar e de esconder Waly, já que este só se reconhece nessa tessitura indistinta. O que assoma à tela embaralha as percepções, impedindo rupturas que pudessem acomodar cada traço da personalidade em um lugar específico. Transbordante, Waly Salomão ganha no filme a dimensão de uma totalidade que se desenha pelo fragmentário, acionado pela busca confessa do diretor que quer captar, nem que seja por um instante, o “homem real”, para além das teatralizações do poeta.

Não há espaço no filme para a vitória de Nader. O fracasso, entretanto, é o maior trunfo do *doc* e do diretor – este, exposto em uma espécie de humilde generosidade diante da “obra-vida” do artista. É ela que balança o estatuto da verdade, embalada agora pela frase de Salomão: *“a memória é uma ilha de edição”*. *Na fabulação da narrativa filmica, a cena de abertura, com uma vitrine de televisores e som ambiente e sem nenhum narrador, apresenta o eixo que estrutura o documentário: é Waly e suas andanças, suas falas, suas entrevistas e suas convicções, quem conduz o filme, mas a temporalidade é obra da edição e esta é organizada por Nader. A última palavra, ao final, é dada por ele.*

### **Imaginação, invenção e a “cicatriz da tomada”**

É inegável que as pretensões de atingir o grande público que acompanham a construção do cinema como arte para as massas, tendem a corroborar o senso comum, em especial na ficção, cuja hegemonia do modelo norte-americano clássico ainda hoje é incontestável. Nesse sentido, o documentário, que forjou uma trajetória paralela ao percurso ficcional, tem procurado, especialmente a partir dos anos 1990 – quando o digital revelou-se um parceiro ótimo para as produções documentais –, redesenhar-se, diluindo, muitas vezes, as fronteiras nítidas que o demarcam do gênero ficcional. No *doc* biográfico essa postura se sustenta, não raramente, no diálogo com o próprio cinema e/ou com outras artes, seguindo o tracejado alocado na pós-modernidade que incorpora a citação, o pastiche e as releituras como constitutivos das expressões artísticas desse tempo.

Em *Cartola – música para os olhos* (2006), a abertura do filme inspira-se no Machado de Assis de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, marco do romance moderno brasileiro. As cenas iniciais concentram-se nas filmagens do enterro do sambista e foram extraídas de *A morte de um poeta* (1981), curta do cineasta brasileiro Aloisyo Raulino. Em seguida, há a sequência de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1985), do diretor brasileiro Júlio Bressane, enquanto o áudio apresenta Cartola cantando o samba de sua autoria, *Divina Dama*, cujos versos dizem “... tudo acabado, o baile encerrado... não restava mais nada de felicidade...”. A continuidade da sequência dá-se pelo *off* do cantor Jards Macalé – um dos ícones da contracultura no Brasil –, citando um trecho do livro de Machado de Assis. Cria-se, assim, uma unidade cultural que vai além da personalidade e da trajetória do próprio sambista biografado.

Os elos estabelecidos por esse procedimento que busca no entorno espacial e temporal, e também na travessia vertical codificada por um encadeamento definido pela cultura, esboçam princípios que dialogam com a potência imaginária da memória, conforme apresenta Ricoeur. “Lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, ‘fazer’ alguma coisa” (2007: 71). Com a ressalva de que também concordamos com o autor quanto às possibilidades de manipulação da memória,<sup>3</sup> consideramos que a melhor chave oferecida por Ricoeur para compreendermos a movimentação cada vez mais presente entre os documentaristas biográficos, está na longa reflexão do autor sobre o Sartre de *O Imaginário*.<sup>4</sup> Para Ricoeur, a solução dada por Sartre, de distinguir o imaginar da lembrança ou recordação do imaginar da imaginação, é uma operação mágica que acaba nos levando à “...forma que Bergson chama intermediária ou mista da lembrança” (*op.cit.*:70). Em outras palavras, é uma imaginação que permite o reconhecimento e que é capaz de criar pontes entre o conhecido e o desconhecido.

Ora, o que motiva um documentarista a acionar determinadas imagens de arquivo e reconhecer nelas um manancial substantivo para pretensões ancoradas direta ou indiretamente na leitura da vida que se perscruta? Em *O homem que engarrafava nuvem* (2009), de Lírío Ferreira, a inserção da “cultura da sanfona” é detalhada em uma sequência articulada por uma minibiografia de um fabricante artesão de sanfona sem um vínculo objetivo com o biografado. Nas trilhas da própria lembrança (o diretor é

---

3) Sem a pretensão de esgotar esta abordagem Ricoeur faz coro a Tzevetan Todorov (*Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995), que alerta para a manipulação da memória, empreendida, especialmente, pelas instituições e governos além de discutir a questão da ideologia, colada a essa possibilidade do exercício da memória. No entanto, o que nos interessa em Ricoeur é a pertinência da imaginação à memória, que o autor sustenta, principalmente, a partir de Jean- Paul Sarte (ver próxima nota).

4) Publicado em 1940 (*L’imaginaire*, Paris: Gallimard, 1940).

nordestino e convive com esta cultura da sanfona) e da imaginação, o *doc* faz coro ao Ricoeur baseado em Sartre: “Esse encantamento equivale a uma anulação da ausência e da distância” (Ricoeur, 2007: 69). Voltamos, aqui, à ideia de presentificação, intensificada, no caso do documentário, também pela empatia provocada pelas canções.<sup>5</sup> Uma proximidade que aciona a partilha da busca de uma verdade específica e que não anula a necessária distinção entre a memória e a imaginação, mas permite incluir a primeira como grandeza cognitiva. Para o autor, no instante em que se dá o reconhecimento, fruto da esforçada tentativa de recordação, chega-se ao diagnóstico da verdade estabelecida.

O percurso que busca resolver o impasse que propôs estende-se, para Ricoeur, às questões que envolvem a memória coletiva. No paralelo que traça, “A obsessão é para a memória coletiva aquilo que a alucinação é para a memória privada, uma modalidade patológica da incrustação do passado no seio do presente, cujo par é a inocente memória- hábito...” (*op.cit.*:70). Em *O Louco*, da venezuelana Belén Orsini, sobre Simón Rodriguez, o ponto de partida está em Amotape, cidade peruana onde o biografado “gera” uma narrativa pós-morte a partir da trajetória de seu cadáver, sepultado, inicialmente, no templo San Nicolás. Ali Rodriguez permaneceu por 70 anos quando foi decidido que os restos mortais do professor de Bolívar deveriam ser trasladados para o *Panteón de los Próceres*, localizado em Lima, capital do Peru. O evento, consumado em 26 de novembro de 1924, mobilizou os habitantes do então pequeno povoado, conforme alguns depoimentos que garantem que o “cadáver estava íntegro e não roto, como agora” – fala captada pelo documentário de Orsini. Os testemunhos revelam a permanência da versão no local,

---

5) Ver mais sobre esse tema em MIRANDA, Suzana Reck, “A música das telas e suas múltiplas funções” in SÁ, Simone Pereira de; COSTA, Fernando Morais da (Orgs.), *Som + Imagem*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, v. 1, pp. 40-52.



estabelecendo-se como memória coletiva construída como história oral e, desse modo, sujeita às contribuições subjetivas que adensam essas narrativas.

Invenção? Para Robert Rosenstone, citado por Novoa (2009: 142), não é possível evitar a invenção, pois esta é acionada, entre outros motivos, para manter a intensidade do relato. No entanto, no filme de Orsini o que prevalece não é a possibilidade de invenção, mas sim a inscrição de registros narrativos pautados pela história acumulada grão a grão (e, aqui, já não importa se é lenda ou não), que o filme traduz, também plasticamente, acionando um clima etéreo ao cenário e criando figuras de linguagem que brincam com o vaivém do tempo, desconstruindo sua linearidade. Vale-se, ainda, de uma edição em esquema “coral” onde as falas se emendam, criando um uníssono poético, contraposto por uma fala “objetiva” que é assumidamente imprecisa, impedindo uma versão oficial e definitiva do episódio.

Esta chave poética permeia o documentário e localiza o protagonista em um lugar da história que só ganha nitidez quando os personagens do presente o seguram pelas mãos e fazem do legado de Simón Rodríguez o que, de fato, interessa. É uma estratégia que rompe com a tendência clássica da biografia de tantas vezes resvalar na hagiografia em função da necessidade de justificar, inclusive, o merecimento do protagonista ao projeto biográfico. Armadilha resultante, quase sempre, do mergulho intenso na vida do biografado, garantia da autenticidade que o biógrafo persegue. Mas, à medida que a história já reconhece sua escrita assentada na plataforma da representação e, nesse lugar não consegue desvencilhar-se integralmente das possibilidades de ser, também, ficção (ainda que à revelia, diga-se), não soa impertinente o documentário assumir-se no mesmo espaço, a despeito do instante “real” da tomada, como discute Ramos (2007), que cunhou o termo “cicatriz da tomada”.

Por essa abordagem podemos ficar com a verdade aprisionada pela câmara, enquadrada em um determinado instante e lugar, eliminando o tempo anterior e posterior, determinando um fato outro, narrativa singular daquele momento. Tal recorte talvez possa ser uma saída se a meta é chegarmos à “verdade-câmara”. No entanto, a construção do cinema deu-se com as possibilidades narrativas articuladas pela edição também, e, a não ser que assumamos um pacto da verdade afirmado por algum diretor – “todo mundo mente”, ressaltaria o personagem House,<sup>6</sup> desqualificando tal pacto –, seus limites são evidentes. Mais interessante é nos valermos das interrogações estabelecidas por Cristine Nóvoa (*op. cit.*), assumindo, francamente, o audiovisual de não ficção como mais um discurso sobre o passado.

No documentário de Belén Orsini esse discurso justifica-se pelo legado de Simón Rodríguez, recuperado especialmente na frente educacional em estratégias que incluem biografias em HQs (história em quadrinhos), em livros, em poemas, em pinturas. O que poderia ser visto como culto à imagem se o documentário não se empenhasse em lhe garantir consistência, acumulando sobre os rastros da história novas narrativas no presente, abraçadas de formas distintas, mas sustentadas por uma chave que é assumida pelos países que tentam superar o subdesenvolvimento: “a educação é o que importa” surge, então, como uma espécie de mantra nos vários personagens dos diversos deslocamentos que o filme realiza. Isso o coloca em dois lugares. Em um, é uma obra que rompe com os cânones clássicos do modelo biográfico e, em outro, alinha-se, justamente, à clássica proposta biográfica do discurso virtuoso, agora politizado, mas, não seria justo ignorar, também carregado de contradições.

---

6) Protagonista médico da série norte-americana *House*, criada por David Shore. A frase intitulou o primeiro episódio da série, que foi ao ar em 16 de novembro de 2004 e tornou-se um dos bordões mais acionados e populares do médico.

### **A força da micro-história**

“Nossa hipótese é a de que, depois da narração e do romance, a (auto)biografia, em especial a que vem sendo feita em filme e vídeo, seria a ‘escrita’ que melhor traduz o modo de ser subjetivo do sujeito pós-moderno” (Bezerra, 2007: 200). Para o autor, o sujeito contemporâneo tem a necessidade de se narrar, em um sentido amplo. Verificar sua hipótese o levou a traçar um breve histórico da escrita, assinalando mudanças sem perder o foco nos modos de ser subjetivo. A historização desse sujeito, relacionada ao gênero literário, encontra apoio em Benjamin (1987), que justifica o surgimento do romance colado à sociedade moderna e capaz de dar fim à narração. Nas palavras de Bezerra, tal ocorre porque esse era um mundo “... onde o tempo passa mais devagar, onde a morte não interrompe a cadeia entre o passado e o futuro, onde cada sujeito é apenas um elo a mais na longa corrente entre seus antepassados e seus descendentes” (2007: 201).

O fim da trajetória iniciada pela concordância à perspectiva de Benjamin desemboca no diagnóstico de um cotidiano espetacularizado. Neste, reina o “show do eu”, conforme definido por Sibilia, cujas reflexões incluem a constatação da banalidade da “multidão de histórias minúsculas” (2008: 273) que se acumulam na internet graças à compulsão atual, de milhões de anônimos, por postagens diárias de *webvídeos* e fotos. Uma exacerbação que não estava no horizonte da Nova História a despeito da inflexão que provocou e cujas consequências incluem a expansão do campo da história por diversas áreas e a emersão de novos métodos e fontes. Estas podem ser singulares, desde que expressem uma categoria social. “Nesta hipótese, a biografia só vale como exemplificação, ilustração de comportamentos, de crenças próprias a um meio social ou a

um instante particular. Vale por sua capacidade generalizante...” (Dosse, 2009: 215).

A ideia de não isolar o indivíduo do contexto que o cerca, quase o apresentando como uma emanção de seu tempo histórico está presente em parte dos documentários biográficos. Mas, com a liberdade de quem está fazendo arte e não deve tantas contas à história e/ou à verdade, os cineastas têm acionado essa percepção que pode parecer inicialmente limitante, na direção do que já apontou Marc Ferro, para quem o filme “... não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza” (1992: 87).

Para autores como Dosse (2009), o esforço da singularização ganha estofa a partir do investimento na micro-história, da qual são precursores os historiadores Carlos Ginzburg, Edoardo Grendi, Giovanni Levi e Carlo Ponti. Estes pesquisadores colocam que “Os casos de ruptura dos quais traçaram a história não são concebidos como exaltação da marginalidade, do avesso, do repudiado, mas como uma maneira de realçar a singularidade como entidade problemática, definida pelo paradoxo o excepcional normal”.<sup>7</sup> Em *Moacir, Arte Bruta* (2008), de Walter Carvalho, é possível vislumbrar o esforço do diretor em direção ao biografado que vive, aparentemente, em um universo particular, apresentado de maneira imprecisa, mesmo que depoimentos de vizinhos e familiares tenham sido acionados no filme.

Na verdade, há uma ênfase à sensibilidade extraordinária de Moacir, um artista plástico autodidata que parece não se incomodar com a presença da câmera para se expressar, tanto por sua arte como por sua fala. O cenário que o abriga é apresentado em recorte que acentua o tom de fábula e contribui para deixar em suspenso o vaticínio de uma patologia

---

7) Edoardo Grendi, “Micro-analisi e storia sociale”, *Quaderni Storici*, 35, 1972, pp. 506-520. (apud Dosse, op. cit, p. 255).

que se revela pelo corpo e pela fala do artista, algo cambiantes, além de distantes da retórica dos outros entrevistados, conterrâneos e parentes de Moacir. A situação alinha o filme como próximo às discussões que envolvem o contexto da antipsiquiatria, especialmente nas sequências em que explora a fixação de Moacir na vagina feminina, algo que está presente em muitas das suas obras e que provocam reações negativas contundentes em moradores da pequena vila de São Jorge, localizada na Chapada dos Veadeiros, em Goiás, onde o artista mora.

O *doc* não se furta a essas avaliações, oferecendo uma espécie de justificativa ao aparente isolamento de Moacir. Quando a câmera vasculha sua casa não há ninguém, a não ser o artista e a profusão de pinturas nas paredes e sobre a mesa. A autoria verídica de tantos trabalhos é garantida pela filmagem que acompanha em tempo real a produção de mais uma obra. A confirmação do seu talento ou singularidade remete ao nascimento do artista. Conforme o testemunho dos familiares, Moacir teria nascido com uma característica que o diferenciava dos oito irmãos: tinha pendurado no pescoço pequenos “brincos” de pele, extirpados ali mesmo em razão da impossibilidade de um atendimento médico. Outro dado oferecido pela mãe, que confirma a excentricidade do pintor, foi sua recusa à amamentação e, depois, sua precoce vocação ao desenho, revelada aos sete anos. Nesse período, desenhava com carvão, mas hoje, talvez graças à atuação de um agente informal que é produtor cultural do lugar (um dos centros turísticos do estado), tem à disposição material variado para desenvolver sua obra.

Nem desconhecido nem célebre, o protagonista do filme de Carvalho permanece no imobilismo do seu universo sem, aparentemente, qualquer perspectiva ou vontade de ir além do seu mundo, algo que o documentário, circular em sua narrativa, enfatiza. Surdo de um ouvido, a fala de Moacir é comprometida, o que acrescenta dificuldade às suas

chances de comunicação com o mundo externo. Dos que lhe são próximos, sobram depoimentos sobre satanismos, demônios e outros símbolos religiosos, inclusive santos. Mas é a obsessão pela vagina feminina que mais contrasta com sua história de vida: de acordo com seus familiares, aos 58 anos Moacir ainda é virgem e, na verdade, nunca teria visto uma mulher nua de perto.

Essas e outras revelações são apresentadas no filme que desenha seu protagonista sem esconder a distância entre a equipe e o universo de Moacir. Não há, propriamente, uma interlocução, nem mesmo intradieética. As admirações evidenciadas por Siron Franco<sup>8</sup> ou pela irmã do pintor, não são contrapontos suficientes para apagar as linhas que demarcam um território tão próprio para o artista, lugar que o mantém em isolamento. Nesse sentido, a aposta filmica fixa o extraordinário no espaço do não comum, corroborando as exceções que impedem a biografia social à maneira do que propunha Lucien Febvre, conforme Burke (2010). Uma tentativa desse caminho está em *O tempo e o lugar* (2008), de Eduardo Scorel. O filme, que trabalha com material gravado em três situações temporais diferentes, todas realizadas pelo diretor, tem como protagonista Genivaldo Vieira da Silva, um agricultor de Alagoas.

A proposta de Scorel é apresentar Genivaldo nos três períodos em que se encontrou com ele. A primeira ocasião foi em 1996, quando Scorel dirigiu uma campanha publicitária para um banco, que tinha a TV Globo como parceira chamada *Gente que faz*. Nessa peça audiovisual, Genivaldo é o realizador feliz, otimista com os rumos do Brasil. Os encontros seguintes foram em 2005 e depois em 2007, época em que concebe *O tempo e o lugar*. A estrutura narrativa do filme é o da revisão da própria vida e a metodologia baseia-se no confronto dos três Genivaldos,

---

8) Artista plástico de Goiás, bastante reconhecido no Brasil e exterior.

especialmente dos dois últimos. A história da vida recortada concentra uma trajetória que vai da militância politizada em 2005, com direito à participação no MST (Movimento dos Trabalhadores Sem Terra)<sup>9</sup> e à filiação e candidatura a prefeito pelo PT (Partido dos Trabalhadores),<sup>10</sup> ao momento do último encontro, marcado pelo desencanto com o passado e pela aposta em um ativismo de “política independente e exclusivamente sua”, nas palavras de Genivaldo.

O ritmo do filme é lento e o controle da narração está sempre nas mãos do diretor. Sem uma posição verbalizada explicitamente por Escorel, o documentário poderia ser observado como sem uma causa que o mobilize, mas é impossível não perceber o *doc* afinado ao desencanto da militância e simpatizantes do PT, provocado pela denúncia do Mensalão<sup>11</sup> e pelos acordos partidários, considerados espúrios, realizados pelos governos do Partido dos Trabalhadores. Mendonça (2008), referindo-se ao debate que ocorreu após a projeção pública do filme em Recife, que contou com a participação do protagonista e do diretor, reproduz

---

9) Movimento social iniciado no Brasil nos anos 1980 cujo maior objetivo é a Reforma Agrária no país.

10) Fundado em 1980, ainda no período da Ditadura Militar instaurada em 1964 no Brasil. Teve como maior idealizador o futuro presidente do Brasil, Luis Inácio Lula da Silva, oriundo das lutas sindicais da região do ABC (macrorregião de São Paulo). Tinha, entre suas principais bandeiras, o combate à corrupção, considerada hoje, endêmica no país, especialmente no meio político. É o partido da atual presidente do Brasil, Dilma Rousseff.

11) Trata-se de denúncia de compra de votos e outras improbidades administrativas, que, segundo o Supremo Tribunal Federal, foram realizadas pelo Partido dos Trabalhadores (PT) em nível federal e que chegou ao público em 2005. O fato desqualificou o discurso ético do PT, que o diferenciava, segundo os próprios militantes, dos demais partidos brasileiros. A condenação definitiva dos envolvidos ocorreu em novembro de 2013. O PT sempre negou a acusação, considerando-se vítima de perseguição política, especialmente porque outro escândalo similar e anterior, localizado em Minas Gerais e que envolve o PSDB (Partido da Social Democracia Brasileira, principal partido rival do PT), ainda não foi julgado e está à beira da prescrição.

uma resposta de Escorel quando este foi questionado sobre o senso de responsabilidade que os documentários devem ter:

Vivemos uma época onde sempre esperou-se muito do documentário como capaz de responder às grandes questões, ou de persuadir politicamente ao defender uma causa. Não é o tipo de filme que eu tenho tentado fazer. Me interessa mais conhecer e entender meu personagem nas suas dificuldades e contradições. (Escorel *in* Mendonça, 2008: s/p).

O investimento no sujeito, assim, retorna. A volubilidade do protagonista, apanhado, inclusive, em um testemunho contestado<sup>12</sup>, constrói, relativamente, uma ponte com o que Dosse coloca: “A legitimação do discurso biográfico, por seu valor como exemplo de um meio mais amplo ou de um momento único, é comum entre os historiadores biógrafos” (2009: 217). Por outro lado, o filme de Escorel, assumido tão frontalmente como uma obra pessoal, mantém no ar, como assinalou Mendonça (*op. cit.*), uma interrogação sobre a possibilidade do documentário – e aí, biográfico ou não – conseguir estar acima ou abaixo do diapasão cuja afinação está sintonizada nas questões tão debatidas pela sociedade, sem um aparente espaço para neutralidades. Afinal, a cultura da aceitação dos testemunhos, como bem localizou Sarlo (2007), está ancorada no que a autora chama de “guinada subjetiva” da sociedade. No entanto, esse foi um território preparado pela vertente da barbárie das ditaduras, que impuseram quase como dever moral, a aceitação do testemunho.

---

12) No evento citado, base do artigo de Mendonça (*op.cit.*), ex-companheiros de Genivaldo, do MST, contestaram a informação que ele dá no filme, de ter sido treinado pelo Sanderio Luminoso. A posição do diretor, também reproduzida no artigo, é a de que não lhe cabe contestar Genivaldo já que a premissa do filme é a de um encontro o que significa reconhecer que a narrativa apresentada no filme pertence ao protagonista.



*O Tempo e o Lugar*, por mais que conviva com a desesperança, não está situado nesse lugar extremo. Além disso, a relação de subordinação integra qualquer projeto de documentário. “Aquele ou aquela que empunha a câmera detém um poder inquestionável sobre aqueles ou aquelas que são objeto de sua mirada” (Freire, 2012: 30). Por isto mesmo, se o filme de Escorel investe em um registro coloquial, a evidência das situações previamente articuladas também se impõe. As gravações, que em alguns momentos ocorrem quase que em tempo real, desvelam uma vontade de desenhar um cotidiano mais naturalizado, mais pertencente a Genivaldo, que agora se diz menos estrangeiro à própria história. A sintonia, assim, se estabelece, o que carrega de valores as opções do diretor. Não há, sob qualquer hipótese, a possibilidade de ingenuidade.

### **Considerações finais**

O documentário biográfico audiovisual caminha, de certo modo, ainda sem ser incomodado pela disputa que acompanha a relação da história e da literatura com o gênero biográfico. O que não impede que seja uma produção que tem que considerar tanto a construção histórica dada pelo documental quanto as regras colocadas pela biografia. Ambas acionam as fronteiras que colaboram para ratificar o reconhecimento dos documentários e das biografias como inscritos no campo do real. Instalam, assim, pinças que devem ser acionadas em direção às estratégias consolidadas da representação: ora o testemunho, ora o documento comprobatório, ora os registros em áudio ou imagem.

Mas, para além dessas construções que podemos chamar de “clássicas”, cineastas estão explorando outros caminhos ao criarem novas camadas de percepção da história. Trata-se de um nicho que potencializa

soluções autorais quando há disposição e talento para tanto. Assim, a despeito de ainda existir uma produção que se mantém presa à abordagem tradicional da apresentação temporal linear e à estratégia majoritária da recorrência às entrevistas, há uma significativa safra de filmes que problematiza a representação da memória e da história e, nesta escolha, acaba por alargar – ou mesmo diluir – o referente que motivou o filme. Ao seguir este caminho, constrói um movimento que contribui para o redesenho do gênero, embaralhando ainda mais as fronteiras por muito tempo tão demarcadas que conformaram tanto o documentário quanto a biografia, mas cuja dança é possível, graças, também, à clareza do eixo nítido que a biografia permite, isto é, a firme proposta de resgatar uma vida – seja esta de um indivíduo ou de um grupo.

Tal eixo contribui, com certeza, para a próspera produção de documentários biográficos e outros projetos que também focam os relatos de vida desenvolvidos no campo do audiovisual de não ficção<sup>13</sup>, na lógica que Arfuch (2011) chamou de “espaço biográfico”, como já citado. A autora lembra que falar de narrativas biográficas, independente do formato que tenham, não é, simplesmente, verificar exercícios pautados pelo esforço mimético para registrar o que poderia ter ocorrido, mas, sim, remete “...à hipótese de que existe, entre a atividade de contar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma correlação que não é puramente acidental, mas que apresenta uma forma de necessidade ‘transcultural’” (Arfuch: 2011: 112). Esta qualidade, para a autora, foi percebida por Barthes e abriga um caráter universal, sustentado, por sua

---

13) Trabalhamos aqui com o conceito formulado por Bill Nichols para quem todos os filmes são documentários sendo que “Os documentários de satisfação de desejos são os que normalmente chamamos de ficção...Os documentários de representação social são os que normalmente chamamos de não ficção”. (Bill Nichols, *Introdução ao Documentário*, Campinas/SP: Papirus, 2005: 26). A partir desta distinção, o autor cria uma subdivisão, considerando o “modo de produzir” desses filmes de não ficção.

vez, pela relação da narrativa com a experiência, o que levou Ricoeur a discutir a temporalidade e, nesse percurso, formular a ideia de um tempo específico da narrativa, desenhado (ou intrínseco) ao relato. (Ricoeur: 1997). Essa capacidade de cada relato fabular sua própria temporalidade seria, conforme Arfuch (*op.cit.*), um dos pilares (mas não único), para compreendermos porque a proposta de um “espaço biográfico” pode ser uma configuração mais apropriada do que a ideia de gênero.

Mas há outras condições históricas, políticas, sociais, culturais e tecnológicas que não devem ser ignoradas se o propósito é compreendermos porque tais projetos se multiplicam em vários formatos. Falamos agora de um cenário marcado pela valorização da história oral e também por uma cultura da memória pautada pelo testemunho que ganhou força no acerto de contas com as violentas ditaduras que ocorreram na América Latina. “Quando acabaram as ditaduras do sul da América Latina, lembrar foi uma atividade de restauração dos laços comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência do Estado”, escreve Sarlo (2007: 45) que, argentina, potencializa o fenômeno por seu país ser um dos que realmente investiu na punição aos que lideraram a matança, algo que não ocorreu no Brasil, por exemplo.<sup>14</sup> Mas, apesar da ressalva que faz em relação aos testemunhos vinculados diretamente às memórias das últimas ditaduras que reconhece como legítimos, Sarlo não deixa de destacar que é preciso também desconfiar dos problemas que envolvem as narrações da memória: “Não é menos positivista (no sentido em que Benjamin usou essa palavra para caracterizar os ‘fatos’) a intangibilidade da experiência vivida na narração testemunhal do que a de um relato feito a partir de outras fontes”. (*op.cit.*: 48).

---

14) Vale destacar que a autora também alinha o imperativo do testemunho às discussões europeias daquele momento (meados dos anos 1980), focadas, especialmente, nas questões que envolvem museus e monumentos (*op. cit.*: 46).

A tradição do testemunho não é algo estranho ao documentário que dialoga com a estratégia jornalística da corroboração dos fatos observando-os pela ótica de um especialista da área abordada ou por alguém que vivenciou direta ou indiretamente o acontecimento narrado. A quanto a mais ou a menos o documentário recorre a tal engrenagem, a mais ou a menos se aproxima ou se distancia do que Brian Winston chamou de “A maldição do ‘jornalístico’ na era digital” (in Mourão & Labaki, 2005), referindo-se ao que considera um dos grandes equívocos da trajetória documentária, provocado, segundo ele, pela mudança do estilo clássico da escola inglesa,<sup>15</sup> a partir das propostas do cinema direto e cinema verdade.<sup>16</sup> A posição de Winston foi motivada pelo debate sobre a revolução que o digital estaria imprimindo no gênero documentário. O alerta do autor, que reconhece o estreito vínculo entre os avanços tecnológicos e o modo de produção documental, vem no sentido de realocar o debate que atravessa o gênero. Para ele, a questão essencial ao documentário é distinguir-se e afastar-se, radicalmente, do jornalismo. Sua proposta, para que tal aconteça, está em recuperar a definição de Grierson para quem o documentário é, simplesmente, tratar a realidade

---

15) Iniciada com o escocês John Grierson, no final dos anos 1920/início dos anos 1930, cuja estética pode ser resumida como “o tratamento criativo da realidade”, priorizando-se as gravações ao vivo, o que não excluía encenações. Dessa estética, destaca-se a voz over “interpretando” as imagens e articulando a narrativa. (Silvio Da-Rin, *Espelho Partido – Tradição e transformação do documentário*, Rio de Janeiro, Azougue, 2004).

16) O estilo “cinema direto” teve como núcleo principal a Drew Associates, formada pelo repórter fotográfico Robert Drew e pelo cinegrafista Richard Leacock, em 1959, nos EUA. Financiada pelo grupo Time-Life, revela suas origens ao investir na lógica da “mosca na parede”, ou seja, no máximo da objetividade possível, sem interferência do cineasta (princípio da objetividade jornalística). Já o cinema verdade tem como marco o filme *Chronique d'un été*, de Jean Rouch e Edgar Morin, filmado em 1960. A proposta era, resumidamente, revelar ao espectador o processo de produção do filme anulando a ideia do observador neutro que, agora, assumia o papel de provocador. (Silvio Da-Rin, *op.cit.*)

de forma criativa e não apenas descrevê-la - tarefa que Winston credita exclusiva ao jornalismo.

A produção recente dos documentários biográficos parece, ainda que de forma enviesada, concordar com Winston. Apoiando-se nas fontes da história e da memória, os filmes buscam, nos rastros da primeira, o caminho para se viabilizarem. Nesse percurso, exploram as imagens e sons de arquivo de modo que estes não sejam apenas registros, mas sim matéria viva e aberta aos questionamentos e digressões do passado e do presente, estabelecendo tensões produtivas entre as temporalidades, em pulsões que também questionam a memória muitas vezes em conflito com a historiografia oficial. São brechas alargadas por outras estratégias narrativas que abraçam as facilidades instauradas pelo digital e as compartilham com designers, com atores e o que e quem mais consideram que vá contribuir para o projeto biográfico.

No entanto, não podemos observar essas soluções narrativas como decorrentes de maneirismos formais. Muito do que sustenta os movimentos de “desmanche” dos modelos clássicos está inscrito na própria travessia do gênero documental, sempre inquieto na sua pretensão de representar o real. Algo que pode ser reforçado pela opção biográfica, gênero também afinado à busca fiel aos acontecimentos passados. Um percurso problematizado principalmente pela história, esta também sujeita às modificações colocadas pela inserção de novos atores em um cenário onde antes reinava:

Como bem mostrou Koselleck, a *historia magistrae viatae*, que se voltava para o passado a fim de melhor preparar o futuro, revisitando algumas figuras de proa e aproveitando a experiência alheia, é um topos a caminho da dissolução na época moderna. Ocorre uma ruptura entre o passado e um presente que se ocupa de um futuro

visto, fundamentalmente, como diverso da tradição, voltado para o progresso e a modernidade. A experiência tradicional é lançada à margem de um caminho cujo traçado já não se percebe (Dosse, 2009: 196).

O rompimento apontado por François Dosse serve, para o autor, como fio condutor da trajetória da biografia enquanto modalidade da história. Para ele, não é possível desvincular os ciclos de valorização e o caso da biografia dos questionamentos enfrentados pela história ao longo dos tempos. O autor vai mais longe, considerando que a partir dos anos 1980 praticamente todas as ciências humanas reabilitaram o gênero biográfico, aceitando, finalmente, um convite de Dilthey, para quem biografar é realizar um percurso cuja entrada é a singularidade e o ponto final, a universalidade.

O documentário, no campo do audiovisual é, talvez, aquele que mais se aproxima, epistemologicamente, das ciências sociais. Sem a pretensão de inscrever-se exatamente no campo científico, desdobrou-se, por exemplo, no documentário etnográfico, coadunando-se aos questionamentos e tensões que atravessam a etnografia. Quanto ao documentário biográfico não há, ainda, discussões suficientes que permitam consolidá-lo, teoricamente, como um gênero ou subgênero. O que não impede de, afinados à tradição dos estudos de cinema e do audiovisual, explorarmos essa produção, buscando suas especificidades e potencialidades.

Neste sentido, é preciso reforçar que já existem documentários biográficos cujo mote principal é a valorização e/ou resgate da memória, em uma opção que reconhece a força do sujeito no momento histórico atual, apesar de todos os deslocamentos e fraturas que, paradoxalmente, também se postulam como características desse indivíduo desde os meados

do século XX. Uma instabilidade que permite muitas possibilidades narrativas e que, não raro, retoma o questionamento se tal ou qual obra é realmente uma biografia ou se tantas mudanças de formato já não estariam forçando novas denominações para esses filmes. De todo modo, a mais ou a menos, é inegável que as informações clássicas da identidade também estão presentes. Por isso mesmo, vale lembrar que a quantidade, no ambiente audiovisual, remete à possibilidade de experimentações facilitadas pela liberdade que um historiador, por exemplo, não tem. Como gênero híbrido, a biografia, conforme Dosse (*op.cit.*), sempre buscou, na história, o reconhecimento científico, enquanto o documentário, cada vez mais, livra-se da lógica da verdade.

Assim, deslocando-se das amarras, mas mantendo estratégias que permitam vínculos com os cânones da linguagem que conformaram o gênero - tais como a entrevista, o resgate de imagens e/ou áudio de arquivos, a busca por documentos autenticados como verdadeiros -, os documentários biográficos têm desequilibrado a balança a favor do “polo imaginativo do biógrafo” sem se intimidarem com os condicionamentos do grande público ou das regras da indústria. É o que faz Belém Orsini em uma biografia iluminada, positiva, valorizando um legado que se resolveu e se consolidou no espaço e no tempo do presente. O que não a impede de relatar o sofrimento do seu biografado, que morreu no ostracismo, apesar da sua larga contribuição aos ideais latino-americanos.

De todo modo, o que se pode observar são projetos que, muito pessoais, confirmam a importância do ponto de vista, mesmo quando a intenção é o relato de uma vida. E aqui consideramos aceitável parafrasear o que diz Seligman-Silva (2003), para quem já não é simples estabelecer divisões claras entre literatura e ciência. Ou seja, acreditamos que é possível dizer o mesmo em relação ao documentário e história, o que não significa, por outro lado, a relativização do fato ou do evento histórico.

Trata-se, ao contrário, de perceber o quão complexo é o trabalho de registro do passado. Uma complexidade ainda mais adensada quando o passado é desenhado sob influência dos gêneros clássicos de representação, entre eles, a biografia.

Trata-se de um desafio que está colocado para os documentaristas que se debruçam sobre vidas. E não se pode imaginar que a identificação do gênero, incluindo a importância do biografado, não seja observada por crítica e público. Vladimir Carvalho, por exemplo, antes de focar José Lins, já havia se debruçado sobre a biografia de José Américo de Almeida. Realizado em 1981, sob o título de *O Homem de Areia*, o filme rendeu críticas negativas a Carvalho, questionado por ter centrado um projeto no homem que tinha escrito *A Bagaceira* (obra literária reconhecida como revolucionária na história da literatura brasileira), mas que também foi indicado por Getúlio Vargas para ser interventor e, como tal, criou o projeto granja-cidade, que acentuou a miséria na Paraíba. Em resposta a seus detratores, Carvalho justificou-se diversas vezes, destacando uma relativa “boa intenção” de Américo, mas, principalmente, assumindo que muitas vezes elege uma figura para biografar justamente porque é através dela que é possível desvelar o seu entorno e as contradições que esse indivíduo ajuda a criar, como ocorreu com José Américo.

A lógica de Carvalho afina-se com diversos documentários biográficos. São *docs* que buscam construir e/ou encontrar seus personagens, Tateando seus rastros no tempo e lugares por onde suas presenças deixaram marcas ou não. Para tanto, valem-se não só das estratégias narrativas que marcam a construção documental, tais como entrevistas, imagens de arquivo e encenações, mas pautam seus percursos alinhados à perspectiva contemporânea das ciências humanas, incluindo a historiografia que, como coloca Seligman-Silva “...tem como característica a necessidade de revisão dos seus credos ‘positivistas’ – sem os quais, no



limite, ela se dissolve -, de reconstrução dos seus métodos e de reavaliação dos seus fins” (2003: 17). Para o autor, isso ocorre porque já se reconhece que a memória nunca é tão somente do indivíduo, mas está sim, sempre, inserida em um determinado contexto coletivo.

### **Referências Bibliográficas**

- ARFUCH, Leonor (2010), *O espaço biográfico – Dilemas da subjetividade contemporânea*, Rio de Janeiro: EDUERJ.
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel (2009), *A Análise do filme*, Lisboa: Texto & Grafia.
- BENJAMIN, Walter (1987), *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Brasiliense.
- BAKHTIN, Mikhail (2011), *Estética da criação verbal*, São Paulo: WMF – Martins Fontes, 6rd ED.
- BEZERRA, Julio (2007), “Nós, sujeitos autobiográficos: uma história de narradores, romancistas e ‘cineastas do eu’” in *Contracampo*, n. 16, Niterói/RJ, pp. 199-224.
- BOURDIEU, Pierre (2006), “A Ilusão biográfica” in FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína, *Usos & abusos da História oral*, Rio de Janeiro: Ed. FGV, 8rd ED., pp. 183-192.
- BURKE, Peter (2010), *A Escola dos Annales 1929-1989*, São Paulo: Ed. Unesp, 2rd ED.
- COMOLLI, Jean-Louis (2008), *Ver e Poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- DOSSE, François (2009), *O Desafio biográfico – Escrever uma vida*, São Paulo: EDUSP.

- FERRO, Marc (1992), *Cinema e História*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- FREIRE, Marcius (2012), *Documentário: ética, estética e formas de representação*, São Paulo: Annablume.
- LAGNY, Michèle (2009), “O cinema como fonte da história” in NÓVOA, Jorge *et al.* (Orgs.), *Cinematógrafo. Um olhar sobre a História*, Salvador: EDUFBA, São Paulo: Ed. Unesp, pp. 99-131.
- LEJEUNE, Philippe (2008), *O Pacto biográfico*, Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- LEVI, Giovanni (2006), “Usos da biografia” in FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína, *Usos & abusos da História oral*, Rio de Janeiro: Ed. FGV, 8rd ED., pp. 167-182.
- MENDONÇA FILHO, Kleber (2008). “O tempo e o lugar: recortes rejeitados” in *CinemaScópio*. Disponível em: <http://cinemascopeiocannes.blogspot.com.br/2008/05/o-tempo-e-o-lugar-recortes-rejeitados.html> Consultado em 28/03/2012.
- NOVA, Cristiane (2009), “O cinema como fonte da história” in NÓVOA, Jorge *et al.* (Org.), *Cinematógrafo – Um olhar sobre a História*, Salvador: EDUFBA, São Paulo: Ed. Unesp, pp. 133-145.
- RAMOS, Fernão (2008), *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*, São Paulo: Senac.
- RENOV, Michael (2004), *The Subject of documentary*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- \_\_\_\_ (2005), “Investigando o sujeito: uma introdução” in MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs.), *O cinema do real*, São Paulo: Cosac Naify, pp. 234-257.
- RICOEUR, Paul (1997), *Tempo e Narrativa – Tomo III*, Campinas/SP: Ed. Unicamp.

- \_\_\_\_\_ (2007), *A memória, a História, o esquecimento*, Campinas/SP: Ed. Unicamp.
- SARLO, Beatriz (2007), *Tempo Passado – Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*, São Paulo: Cia. das Letras e Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio (2003), “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento” in *História. Memória. Literatura. O Testemunho na era das Catástrofes*, Campinas/SP: Ed. Unicamp, pp. 59-88.
- SIBILIA, Paula (2008), *O show do eu – A intimidade como espetáculo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- WINSTON, Brian. “A maldição do ‘jornalístico’ na era digital” in MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs.), *O cinema do real*, São Paulo: Cosac Naify, pp. 15-25.

## Filmografia

- A morte de um poeta* (1981), de Aloisyo Raulino.
- Cartola - música para os olhos* (2006), Lírío Ferreira e Hilton Lacerda.
- Kátia* (2012), de Karla Holanda.
- Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1985), de Júlio Bressane.
- Moacir, Arte Bruta* (2006), de Walter Carvalho.
- O Engenho de Zé Lins* (2007), de Vladimir Carvalho.
- O Homem de Areia* (1981), de Vladimir Carvalho.
- O homem que engarrafava nuvens* (2009), de Lírío Ferreira.
- O Louco* (2007), de Belén Orsini.
- O tempo e o lugar* (2008), de Eduardo Escorel.
- Pan Cinema Permanente* (2008), de Carlos Nader.

Denise Tavares

---

*Paulo Moura, Alma brasileira* (2012), de Eduardo Escorel.  
*Simonal - Ninguém sabe o duro que dei* (2009), de Micael Langer,  
Calvito Leral e Cláudio Manoel.

## CLIO NA TELA: REFLEXÕES SOBRE DOCUMENTÁRIO E HISTÓRIA

Maria Leandra Bizello\*

**Resumo:** Este artigo faz reflexões sobre as relações entre o documentário e a História. Abordamos os conceitos de acontecimento e documento histórico e como o documentário trabalha com os temas históricos e seus limites. Esses limites são analisados no documentário *Hércules 56* (2006), de Silvio Da-Rin, que trata do sequestro do embaixador norte-americano por grupos políticos de esquerda, durante o período da Ditadura Militar no Brasil (1964-1984).

Palavras-chave: documentário, cinema, História, documento.

**Resumen:** En este artículo se reflexiona sobre la relación entre el documental y la Historia. Abordamos los conceptos de acontecimiento y documento histórico y la forma como el documental trabaja con los temas históricos y sus límites. Esos límites se analizan en el documental *Hércules 56* (2006), de Silvio Da-Rin, que trata del secuestro del embajador estadounidense por parte de grupos políticos de izquierda, durante la Dictadura Militar en Brasil (1964-1984).

Palabras clave: documental, cine, Historia, documento.

**Abstract:** This article reflects on the relationship between documentary and History. We discuss the concepts of event and historical document and how the documentary works with historical themes and its limits. These limits are analyzed in the documentary *Hercules 56* (2006), where Silvio Da-Rin deals with the kidnapping of the American ambassador by left-wing political groups, during the Military Dictatorship in Brazil (1964-1984).

Keywords: documentary, film, History, document.

**Resumé:** Cet article réfléchit sur la relation entre le film documentaire et l'Histoire. Nous examinons les concepts d'événement et de document historique et comment le film documentaire travaille avec des thèmes historiques et ses propres limites. Ces limites sont analysées dans le documentaire *Hercules 56* (2006), de Silvio Da-Rin, à propos de l'enlèvement de l'ambassadeur américain par des groupes politiques de gauche, pendant la Dictature Militaire au Brésil (1964-1984).

Mots-clés: documentaire, cinéma, Histoire, document.

---

\* Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, Faculdade de Filosofia e Ciências, Departamento de Ciência da Informação, 17.525-900, São Paulo, Brasil. E-mail: mleandra23@gmail.com

Submissão do artigo: 1 de dezembro de 2013. Notificação de aceitação: 31 de dezembro de 2013.

Clio é a musa da história, filha de Zeus e Mnemósine, a deusa da memória. Dessa união, nasceram mais oito musas, todas elas dedicadas a uma arte, eram cantoras divinas que inspiravam poetas, literatos e também filósofos, músicos, dançarinos, astrônomos. Orientavam o pensamento de reis, dando-lhes palavras doces e persuasivas que apaziguavam guerras e restituíam a paz.

Para alguns autores, as musas receberam atribuições mais específicas após a época clássica ou ainda na época romana, assim Clio é a musa da história desde então. Aqui a história é filha da memória.

O mito grego referente às musas, e em particular à Clio, é uma forma de iniciarmos nossas reflexões sobre as relações entre documentário e história. No decorrer dos séculos a iconografia representa Clio como uma mulher segurando uma pena em uma das mãos, na outra ela tem um rolo de pergaminho; em outra representação a musa segura uma trombeta com uma das mãos e com outra segura um livro; por vezes há livros ao redor da figura de Clio. Por certo a representação iconográfica mistura a ideia primeira das musas como cantoras divinas que entretêm, com a especificidade que lhes é dada em épocas posteriores como essa da história. Se bem que a história também era entendida como arte, naquele primeiro sentido de saber as melhores e mais sábias palavras a serem dadas aos reis pelas musas.

A história, assim como sua musa Clio, sempre exerceu seus poderes de sedução sobre os homens, pois sem ela o presente perde o sentido, se torna ininteligível, obscuro. São os acontecimentos do passado que explicam o mundo em que se vive, suas particularidades sociais, econômicas, religiosas... De alguma forma, a história permeia a vida de todos, não apenas daqueles que possuem as competências científicas para penetrar, de forma sistemática, os acontecimentos que a constituem: os historiadores.

A intensidade e perspicácia com que estes últimos buscam compreender, decifrar o passado não depende apenas de suas curiosidades subjetivas ou da disponibilidade de fontes fidedignas, mas também do tipo de relações que estabelecem entre estas e o presente. Partimos do princípio de que a vontade de entender o mundo em que se está, o contexto em que se vive, impulsiona o conhecimento histórico. No entanto, esse conhecimento é, ato contínuo, parcial. Para Paul Veyne (1983: 53-54) “(...) um acontecimento não é um ser, mas um cruzamento de itinerários possíveis.” Insistiremos nesta concepção de acontecimento(s) segundo Veyne

Os acontecimentos não são coisas, objectos consistentes, substâncias; são um corte que operamos livremente na realidade, um agregado de processo onde agem e padecem substâncias em interacção, homens e coisas. Os acontecimentos não têm unidade natural; não se pode, como o bom cozinheiro do *Phèdre*, separá-los segundo as suas articulações verdadeiras, porque eles não as tem (Ibid.).

Os acontecimentos enquanto “cruzamentos de itinerários”, caminhos cruzados, estão ligados à questão dos documentos. Paul Veyne (1983: 14-15) nos alerta sobre o limite dos historiadores ao trabalharem com os testemunhos ou ainda com os vestígios, o trabalho ou a investigação sobre um acontecimento “[...] é-o sempre incompleta e lateralmente [...]”. Narrar o acontecimento, ainda segundo Veyne, é ir para além de todos os documentos, “[...] visto que nenhum deles pode ser o acontecimento; ela [a narrativa histórica] não é um documentário fotomontado e não faz ver o passado “em direto, como se você lá estivesse estado” [...]”. O historiador sabe que não é possível o “estar lá no acontecimento”, a incompletude é sempre uma provocação para a investigação.

Há por certo o limite da perspectiva, pois o documento, os documentos que ficaram ou aqueles que sobreviveram às ações do próprio homem e do tempo, aqueles que podemos ver e ler, nos dão uma perspectiva, ou inúmeras perspectivas, ainda assim parcial enquanto ponto de vista.

Fatos e acontecimentos apontados como históricos não são objetos apenas da narrativa histórica de historiadores, o cinema, desde o final do século XIX é seduzido pela musa Clio e inúmeros são os filmes que se dedicam a contar uma história “baseada em fatos reais” ou que narram um acontecimento histórico muito conhecido do grande público. Essa sedução não privilegia algumas cinematografias nacionais. Em todos os países a história, alguma personagem ou acontecimento histórico, esteve e/ou está nas telas.

O passado fascina a todos no cinema. Se o filme é ficção ou documentário não importa, o fascínio é o mesmo, tanto que a indexação filme histórico ou docudrama se refere à reconstrução histórica no cinema. A história nos permite colocar em igualdade *O Encouraçado Potenkim* (1925), de Sergei Eisenstein, *Tempos Modernos* (1936) de Charles Chaplin, *O Nome da Rosa* (1986) de Jean-Jacques Annaud e *Hercules 56* (2006) de Silvio Da-Rin. Como dizer a jovens alunos e alunas a especificidade de cada um deles e as possíveis relações com a história para além das mais evidentes e óbvias? Por que os filmes de trama ficcional com contexto claramente histórico parecem seduzir mais? E, afinal... que história é essa?

Não há exatamente uma resposta para essa última pergunta, uma vez que atualmente os filmes são utilizados nas salas de aula, por exemplo, para se discutir acontecimentos históricos ou iniciar debates sobre a história de maneira geral. A ideia mais comum nesse uso é a aproximação maior que as imagens e a trama possibilitam aos alunos, principalmente os adolescentes, quase sempre resistentes ao conhecimento do passado



através dos textos. No entanto, os mesmos filmes são também utilizados entre universitários no seio de discussões que possuem outro nível de profundidade. O filme, histórico ou não, por certo é um recurso nesses casos pois as aproximações são imediatas; mas o perigo é o de provocar um conhecimento histórico superficial, que leve ao entendimento do filme como um artefato que confere verdade ao fato narrado em sons e imagens.

Muitas reflexões são possíveis a propósito das relações do cinema com história, uma vez que os dois campos do conhecimento vêm operando interferências mútuas crescentes notadamente nas décadas finais do século XX. As novas gerações percebem cada vez mais que o cinema não é um mero produto da indústria cultural sobretudo norte-americana - voltado para o consumo das massas. Outros vieses começaram a ser percebidos e explorados.

As relações do cinema com a história ou com os historiadores, o conhecimento e o fazer históricos não se restringem ao uso do filme enquanto recurso didático e muitas vezes meramente ilustrativo, ou estimulador de um debate; tampouco está mais restrito às discussões estéticas da literatura mais específica do cinema enquanto arte. O filme é, para o historiador, um campo de muitas possibilidades. Dentre estas encontra-se a compreensão das imagens em movimento em tanto que escritor de história e como documento para a história.

Em um primeiro momento, o documentário pode nos parecer o tipo de filme mais próximo daquilo que entendemos como o escritor de história. Ele, o documentário, “(...) estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico” (Ramos, 2008: 22). Os estilos, segundo Fernão Ramos, também variam historicamente. O fazer do documentário, qualquer que seja o seu tipo ou o assunto a que se dedique, estará em uma dada realidade histórica que o diferenciará de outro, pois ambos estão mergulhados em seu próprio tempo histórico.

A relação com a realidade histórica é dupla para o documentário que se dedica à história, seja um acontecimento ou personagem. Em primeiro lugar, a concepção do documentário partirá do presente em que o autor estará mergulhado, de seus interesses quanto à história, assim como o estilo do documentário terá um diálogo com o presente em que está inserido e não com o passado. O documentário como escritor de história enuncia de maneira diferente do docudrama: ele utiliza imagens de arquivo, fixas ou em movimento, entrevistas, depoimentos, locução ou *voz over*; a articulação desses elementos e outros como a trilha sonora não está em função de uma trama, amorosa ou não, que se passa em um contexto histórico.

No docudrama ou filme de ficção histórico a enunciação está estruturada segundo a narrativa clássica de ficção que se desenvolveu durante o século XX. Para Fernão Ramos (2008: 51) o ponto da diferença ainda está na maneira como o espectador frui o filme, ou seja, ele entende que é uma ficção, mesmo que baseada em fatos históricos, e está voltado para o entretenimento. A trama desenvolvida no filme ficcional histórico deve envolver o espectador como qualquer outra trama ficcional com histórias secundárias e que não necessariamente pertençam aos fatos históricos, mas articulam-se na construção da trama. Outros elementos importantes, como a trilha sonora ou efeitos especiais, estruturam a ficção de maneira a não caracterizar o filme como documentário, mas como uma ficção que nos conta algo sobre a história.

Para refletirmos um pouco mais sobre as diferenças entre o docudrama e o documentário analisaremos *Danton, o processo da revolução* (1982), de Andrzej Wajda. Nesse filme Wajda trabalha com inquietações do presente, tanto da Polônia quanto da França. Realizado a partir de uma peça teatral de 1931, nos mostra não apenas uma verdadeira sintonia com as preocupações ideológicas nas quais o diretor estava

envolvido, mas também uma versão mais ideológica do que histórica da revolução. A reconstrução histórica não é apenas um pano de fundo para o desenvolvimento de uma história, mas de um embate histórico que é personagem histórica e, no entanto, elementos da contemporaneidade influenciam na leitura que se fez e se faz do filme.

Em outros filmes, como *Terra Prometida* (1975), ou *Sem Anestesia* (1978), Wajda já havia denunciado o peso da ideologia e da perseguição política na Polônia. *Danton*, mesmo que filmado na França e sobre um evento capital da história francesa em sua esmerada reconstituição histórica, nos deixa o embate entre Robespierre e Danton, cada qual com uma caracterização assombrosa:

O Robespierre frio, neurótico e desumano interpretado por Wojciech Pszoniak pareceu particularmente ofensivo aos críticos porque Robespierre é a pedra de toque da ortodoxia das interpretações da Revolução. Igualmente importante: ele é o modelo do moderno intelectual francês. Personificou o engajamento. Teórico transformado em homem de ação, descortinou linhas partidárias, traçou a estratégia que interessava às massas. Os líderes socialistas se vêem como intelectuais desta linhagem. (Darnton, in *Carnes*: 109).

Um *Danton*, ainda segundo Robert Darnton, *bêbado demais*, e podemos acrescentar fanfarrão, orador apaixonado e entusiasta, arrebatador, impetuoso e enfurecido:

A força de interpretação de Gérard Depardieu faz de Danton uma figura dominante e mais simpática, mas a insistência de Depardieu em realçar a intemperança de Danton pode ser vista como mostra da decadência burguesa do personagem. (Idem: 106).

Na caracterização, quaisquer adjetivos que possamos usar estarão sempre em oposição a um Robespierre contido ao extremo, e embora Darnton não se atenha a ela, parte de seus elementos para entender essa contraposição que constitui a principal trama do filme. O historiador prefere compreender as relações do filme com a sua recepção, no caso a esquerda européia, particularmente a francesa, e o seu *estranho mundo simbólico*, que rejeitou o filme e o criticou severamente, a começar pelo então presidente, François Mitterrand; a partir daí surgem perguntas:

Mas por que os socialistas precisavam rejeitar esta versão da briga entre Danton e Robespierre que focaliza Danton sob uma luz favorável? Os esforços de Danton para pôr fim ao terror não podem ser tidos como o antepassado histórico da resistência ao stalinismo? Wajda não é um herói do Solidariedade polonês? E não é de se supor que o Danton de Wajda fosse simpático aos olhos da esquerda francesa moderada, essa defensora do socialismo com face humana? (ibidem: 104).

A invenção de alguns episódios não tira do filme seu peso ideológico/histórico, como a destruição da oficina do jornal *Le Vieux Cordelier* de Camille Desmoulins, mas acentua a possibilidade de compreensão da perseguição à imprensa para qualquer espectador. Ao menos dois públicos, o polonês e o francês, lêem *Danton* de forma diferente, associando-o ao seu presente ou ao seu passado de forma mais íntima. Por certo, Wajda falsifica a história sem feri-la completamente, pois tal liberdade está também contextualizada por sua participação política no movimento Solidariedade e na denúncia ao stalinismo. Procura dar ao passado uma inteligibilidade e visualidade, permite diálogos entre passado e presente nem tão distantes. O passado reconstruído visualmente é como uma

espécie de matriz sobre a qual podemos entender outros passados mais recentes e que não pertencem apenas à França.

*Danton, o processo da revolução*, não é um documentário, o espectador não o entende assim. Compreende a trama principal e as tramas secundárias, mesmo que tenha um conhecimento superficial sobre a Revolução Francesa sabe que é uma reconstrução histórica ficcional, ou docudrama. As atuações dos principais atores nos papéis de dois homens que foram protagonistas na história da Revolução Francesa também não são o bastante para caracterizar esse filme como documentário. Para Fernão Ramos (2008: 53) a realidade histórica transformada em trama é que possibilita entendermos a diferença básica entre o docudrama ou filme histórico e o documentário; é necessário que tal realidade seja moldada dentro da narrativa clássica na qual o espectador é educado.

Wajda nos faz compreender a revolução não exatamente na sua totalidade - nem poderia -, mas a partir de recorte em que a disputa e o debate entre duas posições de um momento perturbador da Revolução Francesa fazem o espectador compreender um pouco mais o processo revolucionário, tal como o título em português se refere.

Do outro lado de nossas reflexões, está o documentário *Hercules 56* (2006), de Silvio Da-Rin. O contexto histórico brasileiro desse documentário é o período da ditadura militar nos anos de 1964 a 1984. No entanto, o filme não é sobre a ditadura ou o golpe que levou a ela, mas sobre um fato que, segundo a fala dos entrevistados do próprio documentário, proporcionou um maior “endurecimento” da ditadura, ou seja, os grupos políticos de esquerda e outros grupos de oposição e resistência ao regime instituído foram cada vez mais submetidos à repressão, por meio de perseguições, prisões, torturas e assassinatos.

O fato é o seqüestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick em 04 de setembro de 1969 por militantes da esquerda brasileira

mais combativa: a Ação Libertadora Nacional (ALN) e o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). Podemos dividir o documentário em 3 conjuntos de imagens que se entrecruzam e constituem a sua diegese: 1. Imagens de arquivo, extratos de filmes e fotografias pesquisadas em vários lugares que os guardam e conservam como, por exemplo, o Arquivo Nacional; 2. Entrevistas com os militantes que à época do sequestro estavam presos; 3. Relato dos militantes reunidos em um estúdio: ao redor de uma mesa discutem o acontecimento, eles formavam o grupo que concebeu o seqüestro.

Ao discutir documentário e docudrama, Fernão Ramos (2008: 51-55) faz uma rápida comparação entre *Hércules 56* e *O que é isso companheiro?* (1997), dirigido por Bruno Barreto. O filme de Bruno Barreto também é sobre o sequestro do embaixador norte-americano, mas trata-se de uma ficção baseada no livro de mesmo nome de Fernando Gabeira que à época participou do sequestro. Assim como Wajda em *Danton, o processo da revolução*, Barreto moldou o relato do livro em uma trama para que fosse possível representar a dada realidade histórica. No filme de ficção a possível verdade histórica não basta para a sua representação, houve também a necessidade de uma trama para que a história do sequestro fosse contada.

No documentário de Silvio Da-Rin a figura de Fernando Gabeira é ausente, enquanto no filme de Bruno Barreto ele é personagem principal, conduz toda a ação do filme. A justificativa para a ausência de Gabeira no documentário acontece quase no final quando os ex-militantes discutem a ação no estúdio e esclarecem que a sua participação foi necessária exclusivamente porque cedeu sua casa para o cativo do embaixador norte-americano.

Silvio Da-Rin, por sua vez, explica a ausência de Fernando Gabeira em algumas entrevistas dizendo que sua participação no sequestro foi

secundária e não interessava ao filme. De fato, no documentário pouco importa sua presença, os outros participantes tomaram tal dimensão no debate, a partir dos relatos, que o entendimento sobre o fato histórico se dá com o grupo e no entrecruzamento de suas falas.

Os conjuntos de imagens que estabelecemos acima e a forma como Silvio Da-Rin os entrecruzou configuram uma estilística contemporânea do documentário na qual o diretor utiliza uma série de recursos para contar o fato. O encontro dos militantes idealizadores e operadores do sequestro (Cláudio Torres, Daniel Aarão e Franklin Martins do Movimento Revolucionário 8 de Outubro; Manoel Cyrillo e Paulo de Tarso Venceslau da Ação Libertadora Nacional) é provocado pelo diretor que inclusive está no estúdio durante o debate. Ele, por certo, suscita e participa, em um exercício de cinema verdade, mesmo que em um estúdio despido, uma mesa lembrando um bar, os participantes ao redor. Em debate: o sequestro no passado. A iluminação incide unicamente sobre a mesa e os debatedores, vemos os microfones que captam as vozes. As câmeras insistem nos rostos, no final há planos de conjunto, vemos então o diretor do filme.

As imagens das entrevistas, no presente com os militantes que em 1969 estavam presos (Agonalto Pacheco, Flávio Tavares, José Dirceu, José Ibrahim, Maria Augusta Carneiro, Mário Zoncato, Ricardo Vilas, Ricardo Zarattini e Vladimir Palmeira), também são realizadas pelo diretor que, no entanto, pouco aparece nos trechos mostrados no documentário. A tomada da câmera é no formato mais clássico das entrevistas: os entrevistados estão sentados, a câmera mostra o rosto, privilegiando e insistindo na emoção, dando intensidade ao relato. É importante sinalizar os momentos de silêncio que alguns entrevistados fazem diante de imagens do grupo ao descerem do avião no México. A câmera aproxima-se mais ainda elevando o clímax, tencionando o lembrar de cada um deles.

A esses dois conjuntos de imagens de relatos e do debate, Da-Rin combina material de arquivo: jornais cinematográficos, filmes e fotografias. Se o documentário todo implicou uma pesquisa, do fato, dos envolvidos nele, o conhecimento histórico de literatura específica para encaminhar um roteiro, tanto para as entrevistas quanto para a condução do debate, houve também a pesquisa de imagens. No final do filme há os créditos para os diversos arquivos no Brasil, Cuba, México, Estados Unidos, França. Dessa forma, houve um exaustivo levantamento de imagens e sons de época que fundamentam visualmente e sonoramente o fato histórico abordado e discutido em *Hércules 56*.

Esse trabalho investigativo e documental impressiona tanto quanto os relatos dos militantes que foram libertados e do debate no presente. Na articulação entre os três conjuntos de imagens, são as imagens de jornais cinematográficos da época, por exemplo, que legitimam os outros dois conjuntos: os militantes que foram libertados, mas que faleceram posteriormente, aparecem em imagens colhidas em arquivos, falando sobre si, são eles: Luis Travassos, Onofre Pinto, Rolando Frati, João Leonardo Rocha, Ivens Marchetti e Gregório Bezerra; imagens da chegada dos militantes libertados no México e posteriormente imagens do encontro com Fidel Castro em Cuba. Mas a legitimação se dá de maneira diferente, os militantes mortos antes da realização do documentário não tiveram suas vozes caladas, falaram através de imagens de arquivo. Claro que há descompasso na fala em relação aos militantes que são entrevistados, mas há a intensidade da ausência provocada pela morte dada por essas mesmas imagens, pois alguns deles foram assassinados pela repressão do período ditatorial militar.

De outro lado, as imagens de jornais cinematográficos no México e em Cuba, mostram o que até então fora vivido apenas pelos militantes libertados, imagens inéditas pelo menos para o grande público brasileiro



parecem trazer para mais perto dele o desenvolvimento do acontecimento. Nos relatos, os militantes presos não sabiam que destino teriam, se a liberdade ou a morte. A dúvida exposta nas falas se contrapõe às imagens no México e em Cuba desses militantes já libertados. Podemos pensar que as imagens ilustram muitas vezes as suas falas, mas a ideia de legitimação nos parece mais forte e mais densa, proporcionando certa profundidade ao relato.

Há muitas vozes em *Hércules 56*: a locução/*voz over* é a tradicional, fora de campo, porém não interfere na condução do documentário. Ela lê o manifesto que o grupo de militantes envia ao governo com as razões do sequestro e as exigências: a liberdade de 15 militantes de diversos grupos de esquerda em troca da libertação do embaixador e a publicação do manifesto nos meios de comunicação.

As entrevistas/relatos dos militantes libertados e a fala do grupo dos ex-militantes na discussão realizada no estúdio estruturam o filme, inclusive a sequência das imagens. O trabalho de tomada dos relatos é exposto no início do documentário quando vemos o diretor Silvio Da-Rin mostrando imagens em movimento aos entrevistados como um estímulo à memória. A partir daí os relatos seguem revelando a disposição dos ex-militantes em falar sobre o que sofreram sem qualquer dificuldade. Essa facilidade da fala também se dá no debate em estúdio; fica a impressão de que Da-Rin não encontrou obstáculos para o início e desenvolvimento da discussão sobre o sequestro, suas causas e consequências. Os militantes falaram com desembaraço sobre a experiência vivida.

Há as vozes do passado, não são lembranças e nem a *voz over*; há o áudio de imagens de época, como as do encontro dos militantes com Fidel Castro em Cuba, locuções de jornais, entrevistas com os militantes na chegada ao México. Essas vozes reforçam os relatos e as falas do debate em estúdio, as complementam em alguns momentos.

Silvio Da-Rin não reconstruiu a história do período da ditadura militar, também não reconstruiu o acontecimento do sequestro do embaixador. O filme não tem uma pretensão educativa, nem didática. Houve empenho em organizar uma série de fatos, o que para Paul Veyne (1971: 47) é do que trata o trabalho histórico. Entretanto, o empenho da explicação tem limites, o da perspectiva é um deles.

Em *Hercules 56* ouvimos e vemos a versão dos militantes, daqueles que conceberam e participaram profundamente dos acontecimentos. Não há outras falas em oposição, não há a fala do Estado, dado como repressor. O acontecimento e seus protagonistas estão mergulhados em pelo menos dois contextos: o da ditadura militar e o da democracia. É do presente que falam, fundamentalmente nas sequências finais em um tom de reavaliação do passado. Por outro lado, a reavaliação, principalmente nas falas, potencializa a importância do acontecimento tomando-o como fundador da repressão mais dura e intensa do estado sobre os grupos políticos resistentes nos anos que se seguiram a 1969, como observamos.

Outro limite para a explicação histórica é que mesmo o acontecimento referindo-se à história recente do Brasil, há uma distância temporal de quase quarenta anos: trinta e sete anos separam o passado do presente no qual o filme foi realizado e assistido. O presente, de fato, intensificou a reavaliação desse momento histórico, não apenas de 1969, mas de todo ele, de 1964 a 1984. No entanto, o limite ainda não se restringe à questão do tempo; trabalhamos com a história do tempo presente e apesar da proximidade temporal, há que se lidar com vestígios.

A pesquisa documental levada a cabo para a realização do documentário nos mostra que não só os historiadores, mas todos aqueles que se interessam pela história terão de lidar com a incompletude das fontes. Mesmo documentos relativos aos fatos históricos mais recentes são objetos de censura com a justificativa de preservação de direitos

individuais ou coletivos. Entretanto, a pesquisa revelou documentos imagéticos que não haviam sido vistos ou trabalhados por aqueles que se dedicam à história da Ditadura Militar no Brasil ou a outra temática que se refira a esse período.

Percebemos um esforço para superar o limite que as fontes históricas impõem como dissemos: o de sua incompletude. A pesquisa nos arquivos de imagens e sons em diferentes países e instituições mostra a intensa necessidade de buscar a maior quantidade de documentos e informações sobre o fato, tudo o que diz respeito a ele e sobre aqueles que o protagonizaram. Essa necessidade e a busca não revelou uma abordagem visual superficial do acontecimento objeto do documentário, ao contrário, desvendou e substanciou as falas, relatos e debates dando profundidade ao filme.

Por certo, *Hércules 56* ao ser visto em tempos futuros será submetido a outras análises, que por sua vez nos mostrarão outras relações possíveis entre o documentário e a história. Assim como Paul Veyne nos apontou os limites do trabalho histórico, seja ele qual for para a escrita histórica, esses mesmos limites podem ser pensados para a narrativa do documentário, a questão é que eles sempre estarão no horizonte do conhecimento histórico.

### **Referências bibliográficas**

- CARNES, Mark C.(Org.) (1997), *Passado imperfeito: a História no cinema*, Trad. José  
Guilherme Correa, Rio de Janeiro:Record.
- GRIMAL, Pierre (1976), *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris:

Presses Universitaires de France.

RAMOS, Fernão Pessoa (2008), *Mas...afinal o que é mesmo documentário?* São Paulo:

Editora Senac.

VEYNE, Paul (1983), *Como se escreve a História*, Trad. António José da Silva Moreira, Lisboa: Edições 70.

### **Filmografia**

*Danton, o processo da revolução* (1982), de Andrzej Wajda

*O Encouraçado Potenkim* (1925), de Sergei Eisenstein

*Hércules 56* (2006), de Silvio Da-Rin

*O nome da rosa* (1986), de Jean-Jacques Annaud

*O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto

*Sem anestesia* (1978), de Andrzej Wajda

*Tempos modernos* ( 1936), de Charles Chaplin

*Terra prometida* (1975), de Andrzej Wajda

## AMNÉSIA E FANTASMAS DO JAPÃO PÓS- GUERRA EM *LE MYSTÈRE KOUMIKO* (1965) DE CHRIS MARKER

Emi Koide\*

**Resumo:** O artigo apresenta uma análise do filme *Le mystère Koumiko* (1965), de Chris Marker, propondo a relação da obra com a história do Japão pós-guerra. O evento de pano de fundo desse documentário – os Jogos Olímpicos de Tóquio em 1964 – e o retrato da protagonista Koumiko revelam os fantasmas da guerra que o país procura esquecer e apagar.

Palavras-chave: Cinema, memória, amnésia, Japão, Guerra, Chris Marker.

**Resumen:** El artículo presenta un análisis de la película *Le mystère Koumiko* (1965), de Chris Marker, proponiendo la relación de la obra con la historia del Japón de posguerra. El telón de fondo de este documental – los Juegos Olímpicos de Tokio en 1964 – y el retrato de la protagonista, Koumiko, revelan los fantasmas de la guerra que el país procura olvidar y borrar.

Palabras Clave: Cine, memoria, amnesia, Japón, Guerra, Chris Marker.

**Abstract:** This article presents an analysis of the film *Le mystère Koumiko* (1965), by Chris Marker, proposing a relationship between this work and the history of post-war Japan, in which the event that appears in the background – the Olympic Games of Tokyo in 1964 – and the portrait of the protagonist Koumiko reveal the phantoms of the war that the country seeks to forget and erase.

Keywords: Cinema, memory, amnesia, Japan, War, Chris Marker.

**Résumé:** L'article présente une analyse du film *Le mystère Koumiko* (1965) de Chris Marker, en proposant de mettre en relation l'œuvre avec l'histoire du Japon de l'après-guerre. L'événement de fond de ce documentaire – les Jeux Olympiques de Tokyo en 1964 – et le portrait de la protagoniste Koumiko révèlent les fantômes de la guerre que le pays cherche à oublier et à effacer.

Mots-clés: Cinéma, mémoire, amnésie, Japon, Guerre, Chris Marker.

---

\* Universidade Federal de São Paulo – Unifesp, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – EFLCH, Departamento de História da Arte, Guarulhos – SP, CEP 07112-000, Brasil. E-mail: koide.emi@gmail.com

Submissão do artigo: 13 de novembro de 2013. Notificação de aceitação: 31 de dezembro de 2013.

Nota: O presente artigo é resultado de pesquisa de doutorado realizado com apoio da FAPESP e Capes.

Depois que a guerra acabou, nós nascemos  
Sem saber da guerra, nós crescemos  
Tornamo-nos adultos, começamos a andar  
Cantando canções de paz  
Queremos que vocês se lembrem de nosso nome

Crianças que não conhecem a guerra  
Se não se permite porque somos muito jovens  
Se não se permite porque temos cabelos compridos  
O que resta para mim no momento é  
Cantar segurando as lágrimas  
Queremos que vocês se lembrem de nosso nome  
Crianças que não conhecem a guerra

[...]

(Trecho de *Crianças que não conhecem a guerra* – *Sensô wo shiranai kodomotachi*, 1970, música de Jiro Sugita – letra de Osamu Kitayama, cantada por Jiros, citada por Igarashi, 2000: 197).

A canção *Crianças que não conhecem a guerra* foi um dos grandes hits dos anos 70, embora seja considerada uma manifestação anti-guerra que celebra a paz (Penney, 2008: 8) não deixa de ser significativo que ela expresse um certo estado das coisas do Japão pós-guerra. Esta geração nascida no pós-guerra e que não conheceu a guerra, passa a representar a possibilidade da construção de um país pacífico tendo como condição o apagamento dos traços da guerra da memória de um passado recente (Igarashi, 2000: 197). Tal discurso não deixa de ser ideológico e reatualiza

uma narrativa fundadora do Japão pós-guerra, em que a amnésia é necessária à reconstrução do país. Nos anos 60, o país conhece um vertiginoso crescimento econômico que se inicia nos anos 50, modificando significativamente o espaço urbano e os modos de vida.

Os jogos olímpicos de Tóquio em 1964,<sup>1</sup> trazem à tona estes sinais da guerra tão evitada pelo discurso oficial, pois inicialmente a cidade sediaria os jogos em 1940, o que não acontece devido à Segunda Guerra Mundial, sendo que o Japão, nesse contexto, encontrava-se em batalha com a China – que foi violentamente invadida e ocupada, bem como outros países asiáticos, embora tais episódios ainda sejam recalcados até hoje e objeto de disputas por reconhecimento e reparação. Os anos que antecedem os jogos conhecem uma reconstrução radical do espaço urbano que destruiu muitos prédios e construções, pois a paisagem da cidade de Tóquio que se recuperou logo após o fim da guerra não era muito diferente daquela que antecedeu o período da guerra (Hashimoto apud Igarashi, 2000: 146). É a reconstrução da cidade que se prepara para receber o evento internacional que a transforma radicalmente, demolindo

---

1) Pode-se comparar a transformação sofrida por Tóquio na ocasião dos jogos à recente nova paisagem de Pequim, cujas modificações radicais realizadas para sediar as Olimpíadas em 2008, dizem respeito não só ao planejamento urbano, à arquitetura, mas também ao controle, higienização, ocidentalização dos modos e comportamento de seus habitantes. Ver Alex Pasternack, “The last days of old Beijing” In *Far Eastern Economic Review*, 30 de julho de 2008, recuperado de <http://www.feer.com/book-review/2008/july/the-last-days-of-old-beijing>. Em 1964, o Japão, como primeiro país não ocidental a sediar os jogos, marcando sua entrada e participação na economia mundial, após sua reconstrução, também modificou completamente a cidade de Tóquio. A apresentação de uma cidade limpa e organizada que impressionasse os visitantes se tornou um dos objetivos primeiros da administração da cidade e do governo, levando-os a criarem um “Movimento de Embelezamento da Capital”, nas quais os próprios habitantes participavam. O corpo feminino também foi alvo da preparação para os jogos, principalmente sob impacto da ocupação americana, de modo que foi criado em 1959 o Departamento da Mulher no Escritório de Bem Estar Social da Tóquio Metropolitana, cuja campanha visava “proteger as mulheres de homens estrangeiros, principalmente brancos”. (Igarashi, 2000, p. 146-153).

e apagando aquilo que representava o período pré-guerra, bem como construções que marcadamente se relacionavam com a guerra e com a ocupação – como a destruição da residência que abrigava as tropas americanas para dar lugar à vila olímpica.<sup>2</sup> (Igarashi, 2000: 145-6).

Os jogos olímpicos têm a função de marcar a entrada do Japão como um novo país, renovado, ocidentalizado e apto a fazer parte da conjuntura e da economia internacionais, sendo também um evento que marca a hegemonia americana no contexto da guerra fria, com o intuito de “garantir e promover a compreensão mútua dos países da Ásia não-comunista”. (Aso, 200: 13). Uma nova imagem do Japão, como país pacífico e futurista, é difundida através do evento: nas novas construções arquitetônicas, com o uso de tecnologias para medição de tempo e computadores para estatísticas nos jogos esportivos e principalmente a implantação da primeira rede ferroviária de alta velocidade – o *Shinkansen* – ligando Tóquio a Osaka, cuja construção foi acelerada para que sua inauguração ocorresse próxima ao período dos jogos.

*Le mystère Koumiko* (1965) é um filme em que tais questões – como a tensão entre uma memória recalcada da guerra e seu apagamento – aparecem como uma espécie de ausência presente que ronda o filme, ainda que não seja o motivo principal do filme, revela-se na medida em que não toma a cena de maneira direta. É interessante como a maior parte das interpretações e comentários sobre o filme não trate desta questão da memória e do esquecimento que ele traz como pano de fundo, mas que não deixa de ser significativo, pois tais questões voltam a se apresentar como retorno fantasmático de modo mais evidente nas outras obras em que o Japão reaparece, como *Sans Soleil* (1982), *Le dépayé* (1982) e

---

2) Em 1967, a mesma área se transformou num parque popular com áreas de lazer denominado Yoyogi.



*Level Five* (1997). Segundo Lupton (2006: 99-102), inicialmente Marker teria a perspectiva de realizar um filme sobre as Olimpíadas de Tóquio, mas como tal tarefa foi designada ao cineasta Kon Ichikawa, ele acaba centrando seu filme na personagem de Kumiko. Para Lupton a estrutura do filme é “enganosamente simples”, trazendo imagens filmadas da cidade e da personagem deambulando por esta, enquanto diversas questões são dirigidas a ela; mas trata-se de um filme que também dilui os limites entre documentário e ficção. Embora seja realizado nos moldes do cinema direto, com uma câmera na mão que registra e caminha pela cidade, o filme não se utiliza do som sincronizado em nenhum momento, há também a inserção de imagens da televisão, fotos de jornais e revistas. Ouvimos a voz de Marker fazendo perguntas e as respostas de Kumiko, mas em momento algum vemos a personagem falar no campo da imagem, há sempre uma ação outra sendo realizada sobreposta ao comentário que escutamos. Lupton (2006: 99) aponta para certa semelhança do filme, pelos diálogos espontâneos, a *Joli Mai* (1962), embora em *Le mystère Koumiko* se trate de traçar o perfil de uma única personagem, enquanto que no filme de 1962 seria “o intrincado mosaico social” de Paris. Também Alter (2006: 39) relaciona o uso caricato da estatística em ambos os filmes. No entanto, a semelhança entre os dois filmes, ao que nos parece, se mostra mais forte, segundo esta perspectiva de que ambos procuram captar no cotidiano aparentemente normalizado, a memória recalcada da guerra. No caso de *Joli Mai*, trata-se dos conflitos da guerra da Argélia – que acabava de chegar ao fim através do acordo de Evian em março daquele ano com a independência da ex-colônia – numa Paris aparentemente apaziguada, que as falas dos mais diversos indivíduos acabam revelando suas tensões ao responder à questão

pretensamente inocente “você é feliz?”<sup>3</sup> (Marker, 2001: 25; Niney, 2002: 162, 171). Segundo Cynthia Marker (2001: 25), o cineasta faz com que “seus contemporâneos confrontem-se com o incômodo tema da guerra que eles querem esquecer, e com a responsabilidade política que a maioria deseja negar”. Na nossa perspectiva, é de certa forma a mesma questão que aparece em *Mystère Koumiko*, de maneira mais diluída, ou seja, a de revelar a presença da ausência fantasmática da participação do Japão na guerra, rastreando o apagamento de traços. O Japão, nesse sentido, ocupa o lugar da amnésia crescente, mas cujos conteúdos recalçados não deixam de se revelar, por vezes de modo reificado, representando, por excelência, um lugar habitado de aparências, imagens e reflexos, *leitmotiv* que será trabalhado de maneira mais consistente nos filmes subsequentes que retornam ao país. Por outro lado, sua figuração como alteridade de um outro inapreensível não deixa de ser crítica a certos clichês e estereótipos, ao mesmo tempo em que, ao admitir que sua enunciação é marcada pela imaginação, o Outro, Oriente, não deixa de ser também um lugar de ficção em que certo imaginário se faz presente. Deste modo, assim como em outros trabalhos, Marker nega a possibilidade de uma objetividade e total conhecimento do outro, dado que inevitavelmente tal discurso já traz as marcas da subjetividade e das construções culturais anteriores.

O prólogo do filme nos traz uma citação de Jean Cocteau: “O verdadeiro Japão é Madame Fenouillard e suas filhas embebedando os

---

3) Tal como observado por Niney (2002: 171), *Joli Mai* (1962) estabelece relações e responde ao filme *Chronique d'un été* (1961) de Edgard Morin e Jean Rouch, na medida em que se utiliza da mesma técnica do cinema direto, com entrevistas, além de iniciar-se com a mesma questão sobre a felicidade. Tema este presente em outros filmes de Chris Marker.

guardas para libertar seu esposo e pai ao romper a divisória de papel.”<sup>4</sup>

4) A mesma citação bem como a imagem dos quadrinhos da Família Fenouillard encontram-se em uma das últimas páginas do volume *Japon* (1959), da coleção Petite Planète, dirigida por Marker nas Editions du Seuil. Trata-se de uma coleção de livros de viagens, mas bastante distinta do que se conhece tradicionalmente, trazendo os mais diversos tipos de imagens – fotos da imprensa, gravuras, imagens da história da arte, desenhos de histórias em quadrinhos – articulados com o texto de maneira não convencional. Marker seria também responsável pela diagramação da coleção junto com Juliette Caputo. No entanto, cada volume dedicado a um país era assinado por um autor, jamais pelo próprio Marker. Segundo Alter (2006), a direção da coleção esteve sob responsabilidade de Marker entre 1954-1958, o que excluiria o volume dedicado ao Japão de uma possível autoria e participação do realizador. No entanto, há indícios de que Marker participou do projeto. Há, nos créditos, duas imagens identificadas como provenientes do “arquivo Chris Marker” – um desenho de pessoas no mar em meio a explosões, cuja legenda indica: “1905 – Banho de mar sob o fogo da artilharia russa, aludindo à guerra russo-japonesa”, enquanto o texto fala das diferenças e peculiaridades entre os japoneses e os ocidentais; a outra imagem também é um desenho que curiosamente mostra um mapa da América do Sul sobre o qual está sobreposta o desenho de um senhor de traços asiáticos vestido com roupas ocidentais e de chapéu, empunhando uma arma, sendo que se encontra escrito “os complôs japoneses na América”, enquanto o texto diz respeito à posição do Japão no mundo pós-guerra, de sua dependência em relação ao Estados Unidos e à modificação de suas relações com a China comunista. O livro é assinado por Yefime, que inicialmente considerávamos como um possível pseudônimo de Marker dentre tantos outros. Em resposta datada de 16 de junho de 2006 a um email dirigido a Marker sobre Yefime, ele respondeu que Yefime Zarjevski, autor do volume em questão, havia sido deportado para Dachau, tendo posteriormente trabalhado para as Nações Unidas no Alto Comissariado para refugiados, sendo autor do livro *Garder vivant l'espoir* sobre a questão dos refugiados num contexto mundial, que tem também uma tradução para o inglês. Segundo Marker, ele teria escrito também o prefácio para o livro de contos *Nouvelles peu exemplaires* (2001) de François Vernet – este também deportado para Dachau, sendo considerado por Marker e seus pares como um dos maiores escritores de sua geração que morreu no próprio campo de concentração. Yefime e Vernet seriam grandes amigos de Marker: “nós éramos um pequeno grupo de inseparáveis” (email de Chris Marker – 16 de junho de 2006). Num primeiro email de 13 de junho de 2006, em resposta ao pedido de informações e contato do autor do volume *Japon*, Marker fala que Yefime faleceu em 2005: “Eis um serviço que eu fico muito triste de não poder tornar possível. A menos que exista uma rede Internet no Paraíso, pois é lá que Yefime certamente elegeu seu domicílio desde que ele nos deixou no ano passado (mas com o progresso da técnica, é uma hipótese que não podemos absolutamente rejeitar). O pequeno cemitério russo de Sainte Geneviève des Bois, aquele onde está enterrado Tarkovski, terá sido seu último endereço na terra.” Mas o volume *Japon* traz outros sinais da possível participação de Marker, como o início do

Uma sequência de imagens da história em quadrinhos da Família Fenouillard<sup>5</sup> no Japão se apresenta através de um monitor de televisão. Tal escolha é significativa, pois já apresenta o Japão como um lugar paradoxal e de ambivalência que não cessa de desorientar o estrangeiro que ali se encontra. Os membros da família francesa encontram-se vestidos com roupas tipicamente japonesas, a voz *off* nos lê o trecho correspondente da história em quadrinhos que nos diz que o Sr. Fenouillard supõe conhecer muito bem a cultura japonesa, dando conselhos para que sua família se comporte de acordo, como “verdadeiros japoneses” para inspirar respeito junto “a estes povos selvagens”. A imagem seguinte mostra a família assistindo a um grupo de nativos vestidos à moda ocidental. Frente a isso, a Sra Fenouillard diz que para serem “selvagens, eles parecem singularmente civilizados”. Logo depois, um grupo de japoneses vestidos de quimonos é seguido de um grupo de soldados em uniformes militares de modelo ocidental. Diante da presença concomitante de “maneiras selvagens” e “civilizadas”, finalmente o pai da família “admite que ele não compreende mais nada”. Tal trecho alude à impossibilidade de conhecer com segurança o outro, ao mesmo tempo em que apresenta o reflexo de um discurso ideológico japonês que se encontra estabelecido e largamente popularizado. Esse discurso, com algumas modificações no decorrer da

---

livro que traz as imagens exóticas do país conhecidas e construídas na França através de ficções de Pierre Loti e Claude Farrère, para depois apresentar um percurso histórico. Há também imagens de gatos, uma foto de Alain Resnais durante a filmagem de *Hiroshima, mon amour* e muitos trechos do texto que se assemelham ao estilo dos comentários de Marker, como a descrição de uma jovem no trem, a ironia e o humor no estranhamento dos costumes.

5) Trata-se de um dos primeiros quadrinhos surgidos na França no final do século XIX, em que uma família tipicamente francesa viaja pelo mundo, de autoria de Cristophe (pseudônimo de Georges Colomb). Segundo Marker, no Cd-rom *Immemory* (1996) seu gosto pelas viagens e pelas descobertas dos “países distantes” advém de suas leituras de infância como livros de Júlio Verne, os quadrinhos da Família Fenouillard e as viagens espaciais de Flash Gordon.

história, não deixa de ser uma figuração que sempre legitimou e justificou o nacionalismo japonês e o apagamento de certos acontecimentos da história. Ele é fundado no pressuposto de uma continuidade ininterrupta entre uma tradição mítica e eterna e todos os acontecimentos da história japonesa. A ideia é de que o Japão é um país híbrido, que sempre esteve “entre”, nos interstícios, como “um terceiro termo que desafia a premissa da oposição binária” (Igarashi, 2000: 79). Pois o país já apresentaria, desde os seus primórdios, elementos do progresso, do seu Outro, ao mesmo tempo em que trazia seus elementos da tradição, que não deixam de se inter-relacionar neste espaço do “entre”, do intervalo, da neutralidade. Sua própria tradição incluiria esta circulação e pertencimento a polos diferentes desde sua fundação, pois ela encontra-se entre os termos, misturando aquilo que seria proveniente de outras culturas, do polo oriental e ocidental. Assim, calcado na ideia de sua singularidade, aliás, inapreensível para quem a ela não pertence, justifica-se a não possibilidade de se conhecer sua cultura. Como apresentado nos quadrinhos da Família Fenouillard, produzidos originalmente entre 1889 e 1893<sup>6</sup> e retomados

---

6) Desde 1867, o Japão participava das grandes exposições universais na Europa e nos Estados Unidos, pois era um meio de apresentar-se como potência, participante da esfera do mundo moderno, ao mesmo tempo em que era um modo de fortalecer o desenvolvimento industrial dentro do próprio país. Em tais exposições, na maioria delas o Japão apresentava sua arte tradicional, embora no período o governo Meiji estivesse levando adiante um plano de desenvolvimento industrial e ocidentalização do país. Mas tal estratégia, que parece contraditória, segundo Kal (2005:526), na verdade visa prover uma demanda do ocidente pelo exótico e oriental num período em que estava em plena voga o Japonismo nos países europeus. Assim, enquanto nas suas colônias asiáticas o Japão apresenta a imagem de si como do ocidente e do progresso, no ocidente são as formas tradicionais de seu artesanato e arquitetura que são dispostos. Mas em 1893, na Exposição Universal de Chicago, o Japão deixou de lado “os seus temas orientais para promover sua imagem como um poder imperial emergente na Ásia” (Kal, 2005: 526). Tal concepção do Japão como um “entre lugares” já estaria presente no modo como o ocidente do século XIX via o país nesta exposição, pois se encontraria na disposição espacial da representação do progresso justamente no meio termo entre o Ocidente desenvolvido e o não Ocidente (Yoshimi apud Igarashi, 2000, p. 229, nota

por Marker, existe subjacente a ideia de que o Japão desafia aqueles que pensam conhecê-lo, uma vez que suas idiossincrasias não podem ser reduzidas unicamente a parâmetros ocidentais nem orientais, pois, se encontrando entre os dois, participa de ambos.

Segundo Dale (1986), este discurso que no pós-guerra se expressará nos escritos intelectuais denominados como *nihonjinron* – debate sobre o que é ser japonês – marca e coloniza outras esferas de discurso, produções culturais e muitos estudos sobre o Japão. No entanto, tal discurso já está presente desde o século XVIII com os “estudos nacionais”<sup>7</sup> – *kokugaku* – em que se recupera um discurso mitológico para justificar uma identidade da comunidade, sua “pureza” e sua particularidade a partir da leitura de escritos literários antigos. Esses discursos, por sua vez, embora

---

20). Segundo Kal (2205: 526), nesta edição o pavilhão japonês encontra-se não mais alocado junto aos países asiáticos e não ocidentais, mas no mesmo corredor e espaço dos países ocidentais como a Inglaterra, França, Alemanha e Estados Unidos. Dessa exposição em diante, o Japão adotou a mesma fórmula, se mostrando como promotor dos ideais de progresso e da civilização. Ainda de acordo com Kal (2005: 521): “Depois de sua vitória na guerra-russo japonesa, em 1905, o Japão começou a ser ver como um dos poderes imperialistas a exemplo daqueles do Ocidente. Contudo, o engajamento com o Ocidente era repleto de ambivalências, e o seu desejo de ser visto como igual aos poderes ocidentais permaneceu não realizado. Por volta de 1923 com, o Tratado Naval de Washington, tornou-se claro para o Japão que não importava quão bem ele imitasse o Ocidente, nunca seria considerado como um igual. [...] O distanciamento do Japão em relação a seu objeto de desejo, o Ocidente, o levou a redirecionar sua associação cultural em direção a uma outra baseada na ‘Ásia’. Nos anos 30, o Japão conclamou por uma liberação da Ásia dos poderes ocidentais. Para efetuar sua tarefa de descolonização, o estado colonial japonês tomou a aparência de um guardião benevolente que promovia a tradição ‘asiática’.” Ao mesmo tempo em que já veicula sua imagem ambígua de passagem, de “entre”, que pertence à tradição da Ásia, mas também ao mundo moderno, o Japão passa a se apresentar como o grande promotor da “Esfera de Co-prosperidade da Grande Ásia Oriental”, justificando seu projeto expansionista.

7) No século XVIII, ainda não se trata propriamente de uma ideia de nação, mas de uma comunidade que se difere da China. A ideia de nacionalismo será perpetrada durante a era Meiji (1868- 1912) e os períodos subseqüentes. É no período Meiji que se inicia um processo de industrialização e ocidentalização, na qual a ideologia nacionalista adquire força para expandir sua economia, ocupando e invadindo muitos países asiáticos.

heterogêneos, acabam por ser apropriados no século XIX para a construção de um nacionalismo que defende a singularidade do caráter japonês (Wilson, 2005). O *nihonjinron* ganha força no pós-guerra, sendo, segundo Yoshino (1992:10), uma argumentação que apresenta a esfera cultural como infra-estrutura, de modo que “a sociedade, a economia e a política são frequentemente consideradas como sintomas da cultura imanente”. Desse modo, as explicações para todos os fenômenos adquirem contornos culturais, como, por exemplo, o contraste entre a cultura japonesa e a americana, enquanto a última é competitiva e defende confrontos, a primeira preza “a virtude do silêncio e a empatia” (*Ibid.*), de modo que muitas vezes seu posicionamento não é compreendido. Defendendo a singularidade, a originalidade e distinção do que é ser japonês, sempre em relação a um outro que seria dominante, tal concepção visa defender sua diferença e, por isso, não pode ser submetida às mesmas regras universais:

Em tal discussão o modo japonês tende a se assumir como exceção e o modo ocidental como a norma. A Lógica provavelmente significaria a lógica aristotélica ocidental, que tende a ser considerada como universal. Isto pode parecer um pequeno ponto, mas ilustra a maneira como a elite intelectual japonesa percebeu-se a si mesmas e a sua cultura no mundo. Os japoneses durante longo tempo perceberam-se a si mesmos como pertencentes à periferia em relação às civilizações centrais onde a norma universal supostamente existiria. A China e o Ocidente constituíram os dois outros significantes dos quais os japoneses tomaram emprestado modelos e contra os quais eles afirmaram-se e reafirmaram a sua identidade. (Yoshino, 1992: 11).

Assim, um discurso sobre a pureza de sua cultura e, portanto, de sua raça e idioma, é criado, considerada assim como homogênea e

única. Desse modo, sua particularidade faz com que adquira um estatuto superior, destacando-se das demais culturas. Tais valores, pautados na singularidade essencial que se encontra presente supostamente desde sempre, sendo, portanto, categorias a-históricas, são os que formam e defendem o nacionalismo japonês. Este discurso nacionalista pautado na cultura, em que de certa maneira busca-se uma espécie de conciliação entre natureza e cultura, pois a última não deixaria de ser uma espécie de emanção da primeira, é o modo segundo o qual se pode encobrir os fatos que os japoneses querem esquecer – a sua derrota na Segunda Guerra Mundial, os horrores praticados na guerra do Pacífico. Esta ênfase na cultura, em detrimento do político, expressa em certa medida o mesmo nacionalismo japonês que impulsionou o expansionismo e a guerra, frente à ambígua posição do Japão em relação aos Estados Unidos – este figura como soberano no pós-guerra, tendo o Japão se transformado de inimigo em um aliado, ao mesmo tempo em que representa o desejo de ser o Outro, o Ocidente, que oferece inúmeros objetos de consumo e um modo de vida que encanta o país recém-saído da guerra como modelo de prosperidade. Assim, através de uma continuidade atemporal, o Japão pós-guerra deixa de lado a situação traumática da guerra e de sua derrota para se ligar à sua “tradição”, desde sempre híbrida, lugar do “entre” e da absoluta singularidade. Trata-se, no entanto, de um discurso que não resiste frente à crítica da história, pois esta acaba por revelar o que está por trás, a fissura que o discurso ideológico quer cobrir. A partir de tais considerações, Igarashi (2000: 75), faz a pertinente questão: o porquê desta concepção do *ninhonjinron* ter funcionado e continuar a fazê-lo até os dias de hoje. A situação do Japão ocupado e dependente dos Estados Unidos faz com que se procure instalar um discurso formativo da nação que explique, de certo modo, o posicionamento do país que Igarashi procura compreender “em termos de uma economia do desejo entre os dois países” (*Ibid.*).



Deste modo, esta concepção da singularidade híbrida recobre a complexa relação e as disjunções das relações entre os dois países.

É precisamente sob a *Pax Americana* que o Japão conhece um grande desenvolvimento econômico ao ter se tornado um ponto estratégico militar para as bases americanas nas Guerras da Coreia e do Vietnã. Além disso, nesse período a cultura de consumo e o *american way of life* se difundem fortemente no Japão, através da mídia e da própria presença das tropas americanas com seus eletrodomésticos que fascinam os japoneses. O grande desejo por certos objetos de consumo faz como que o trio composto de geladeira, máquina de lavar e televisão seja denominado como “três insígnias imperiais” – *sanshu no jingi* – do país nos anos 50. Assim, através do discurso do *nihonjinron*, justifica-se que o Japão sempre foi híbrido, tudo o que acontece é a atualização de sua essência mesma de lugar singular onde é possível o encontro entre elementos da cultura ocidental e não-ocidental. Desse modo, as memórias dos conflitos com o ocidente e particularmente com os Estados Unidos, assim como a ação colonizadora e expansionista do imperialismo japonês, eram deixadas de lado, pois importava a recuperação e o crescimento do país, que desde sempre já teria em si esta potência de realizar o encontro de elementos distintos devendo a isso o seu desenvolvimento no pós-guerra (Igarashi, 2000: 79-80). O discurso oficial não pretendia colocar que tais modificações no país estavam intrinsecamente relacionadas com a dependência do país em relação aos Estados Unidos, e muito menos lembrar a incômoda posição do Japão como perdedor subjugado de uma guerra.

No início do filme, após o prólogo da família Fenouillard, o título surge acompanhado de uma trilha sonora e a personagem Kumiko nos é apresentada num primeiríssimo plano de seus olhos, intercalando os créditos do filme. O tema musical – *Requiem para cordas* (1957) de Toru

Takemitsu – evoca a tensão e o mistério dos filmes de suspense. A abertura parece aludir à abertura de *Vertigo* de Hitchcock, e a música de Takemitsu que é re-introduzida em outras partes do filme remete ao gênero *thriller*, tal como observa Lupton (2006). A cidade de Tóquio e o desconhecido aparecem sob a figura feminina<sup>8</sup> e através de sua mediação. Após esta introdução, se insere um comentário em *off*, enquanto vemos a imagem da primeira página de um jornal japonês escrito em inglês anunciando a abertura dos jogos olímpicos pelo imperador:

Aqui é Étienne Lalou que fala a vocês do Estádio Olímpico de Tóquio. Os décimo-oitavos jogos olímpicos começaram com uma reverência, a do imperador Hirohito que se inclinou diante das bandeiras hasteadas. O Japão esperava os jogos olímpicos desde 1940 – mas não era o mesmo Japão. Em 1940, os japoneses não fabricavam transistores e os imperadores não faziam reverência. (Marker, 1965).

No desenrolar do comentário, a imagem de uma senhora numa rua de Tóquio, vestida de kimono, é seguida de outra em seus afazeres domésticos. É significativo que a abertura dos jogos seja marcada pela reverência do

---

8) O fato do inapreensível e do enigmático aparecerem como uma figura feminina faz com que esta personagem se relacione com outros trabalhos de Marker, em que a mulher é a um só tempo a figura da alteridade e a imagem mais cinematográfica: “cinema e a mulher são noções inseparáveis e o cinema sem a mulher é tão incompreensível como uma opera sem música” (Marker, 1997). Em *La jetée* é a busca pelo rosto de uma mulher que permite que o personagem viaje no tempo. O rosto feminino é a chave da memória, que como a *madeleine* proustiana tem o poder de evocar as lembranças de forma vívida. Uma personagem importante na obra markeriana é a Madeleine do filme *Vertigo* de Hitchcock, pois ali é o perfil de seu rosto que recoloca a possibilidade de reviver a história e compreendê-la. Para Marker, *La jetée* é um remake parisiense de *Vertigo*. Em *Level Five* (1996) explora o rosto da atriz Catherine Belkhodja que interpreta a personagem Laura, que faz referência ao filme e à personagem do filme noir de Otto Preminger.

imperador, que por um lado anuncia este novo Japão reconstruído, em que os sinais da guerra e de seus estragos são apagados, ao mesmo tempo em que é o signo do Japão que perdeu a guerra, tendo o imperador se tornado a um só tempo símbolo de um país apaziguado e dominado pelos Estados Unidos. Igarashi (2000: 19-46) chama atenção para a criação de um discurso fundador do Japão pós-guerra que é praticamente simétrico ao discurso do governo americano, na qual a bomba atômica figura como imprescindível para o fim da guerra. Ao mesmo tempo em que a bomba é a arma que representa a maior capacidade destrutiva e o poderio dos Estados Unidos, ela também aparece como aquilo que possibilitou o ressurgimento da paz e o fim da guerra no pacífico. Enquanto nos Estados Unidos a solução da utilização da bomba é considerada como tendo sido absolutamente necessária e benevolente, caso contrário muitas mortes e perdas poderiam ter ocorrido, no Japão, por sua vez – embora haja uma rejeição à bomba através da exposição de seus estragos – há, ao mesmo tempo, a afirmação de que teria sido um sacrifício para a redenção do Japão. De todo modo, há uma “naturalização do poder destrutivo das armas nucleares” que teria, portanto, possibilitado a pacificação. Neste discurso o elemento simétrico à bomba<sup>9</sup> na narrativa instauradora de um “novo” Japão é a figura do imperador, pois este teria admitido a rendição do Japão levando ao desfecho dos conflitos. O imperador Hirohito aparece como uma figura que representa a paz e a força divina. Este discurso conservador nega o autoritarismo, a responsabilidade da guerra e das atrocidades cometidas pelo governo japonês, pois exime o imperador de responder pela guerra. É digno de nota que os Estados Unidos e as forças

---

9) Há o discurso histórico que repõe desde muito antes a personagem do imperador como pacífica, em detrimento dos militares, sendo que, assim, posteriormente, a bomba é considerada como uma intervenção divina assim como a decisão do imperador (Yoshida apud Igarashi, 2000: 214 nota 21).

aliadas não julguem o imperador nos tribunais de crimes de guerra. Tal responsabilidade é imputada aos militares japoneses unicamente. Assim, o imperador encarna a essência mesma do *nihonjinron*, como figura de mediação entre o Japão e o ocidente, sendo o indivíduo pacificador que convence todos da necessidade de por fim à guerra. Igarashi (2000: 26) recupera as ideias de Washida Koyata (1989), segundo as quais esse discurso instituidor do pós-guerra, que se delineia no anúncio público da rendição japonesa pelo imperador, considera que, sendo o imperador um agente que decide conscientemente terminar a guerra, esta não tomaria os contornos de uma derrota. Além disso, os termos aceitos da Declaração de Potsdam<sup>10</sup> dizem respeito somente ao posicionamento do Japão em relação aos Estados Unidos e às forças aliadas, enquanto qualquer menção aos horrores perpetrados pelo Japão aos países da Ásia na guerra do Pacífico e através de ocupações não é feita. Trata-se de uma narrativa que instaura um mito sacrificial, na qual a bomba e o imperador se apresentam como elementos salvadores e de conversão de um Japão imperialista em um país pacífico, que de “inimigo” e “ameaça” converte-se em “aliado” dos Estados Unidos, da democracia e do progresso. Segundo essa narrativa, o início da guerra parece se conflagrar após o ataque japonês a Pearl Harbour, ignorando todo o violento conflito nos países asiáticos. Ao mesmo tempo, o imperador acaba sendo uma figura necessária às forças aliadas para a ocupação do país, e seu discurso acaba por reproduzir aquele do novo aliado vencedor. Há, portanto, uma forte necessidade de reprimir e evitar a memória que dizia respeito à guerra e aos conflitos no Pacífico, para reconstruir adequadamente o Japão como país desenvolvido e aliado dos Estados Unidos.

---

10) Documento da Declaração de Potsdam (26 de julho de 1945) na íntegra, recuperado de: <http://www.ndl.go.jp/constitution/e/etc/c06.html>

Retornando ao filme, após o comentário de Étienne Lalou, finalmente aparece a imagem da chama olímpica e através de um *zoom-out* se vê um plano aberto do estádio e então aparece Kumiko no meio da multidão assistindo ao evento. Seguem-se planos de outros rostos na multidão, intercalados ao rosto de Kumiko. Uma montagem de campo/contracampo nos apresenta a corrida de revezamento na pista a que ela e todas as outras personagens estariam assistindo. Muitas destes outros anônimos que lotam o estádio estão com câmeras fotográficas em punho, em que se explicita o próprio filme como feito através de máquinas parecidas com as que manejam as pessoas no evento olímpico, ao mesmo tempo em que o Japão tecnológico e a caricatura do japonês inseparável da câmera, que olha sempre através do aparato, já aparecem aqui. Então, passa-se para uma outra sequência na qual Kumiko caminha pelas ruas de Tóquio, fora do evento esportivo, ao mesmo tempo em que o comentário narrado pela voz de Marker apresenta sua personagem:

Kumiko Muraoka, secretária, mais de vinte anos, menos de trinta, nascida na Manchúria, ama Giradoux, detesta a mentira, aluna do Instituto franco-japonês, ama Truffaut, detesta as máquinas elétricas e os franceses galanteadores, encontrada por acaso durante os jogos olímpicos de Tóquio. Kumiko não é a japonesa modelo, supondo que este animal exista. Nem a mulher modelo, nem a mulher moderna. Não é um caso. Não é uma causa. Não é uma classe. Não é uma raça. Ela não se parece muito com as outras mulheres, ou mais exatamente ela se parece com aquelas que pouco se parecem com outras mulheres. (Marker, 1965).

A câmera na mão acompanha Kumiko andando, depois passa a um plano de seu rosto, e de seus olhos. Após outros planos distintos, há

uma espécie de quadro de vidro que reflete as imagens, carregado por uma outra pessoa, na qual ela se vê. O comentário, em certa medida, define a personagem a partir das próprias referências de Marker, como se a descrição do outro fosse, em certa medida, uma descrição de si mesmo, tal como gostar de Giradoux, como observa Alter (2006: 40). Ao mesmo tempo, ela escapa às definições feitas por negações sucessivas. Mas também, Kumiko aparece como figura da mediação, híbrida, tal como o discurso da essência japonesa. Por outro lado, não é à toa que Marker anuncia que ela nasceu na Manchúria, e mais adiante, pergunta se ela seria japonesa e se o fato de ter nascido em outro lugar alteraria sua identidade. Se por um lado Kumiko é singular, por outro ela representa a geração pós-guerra amnésica das “crianças que não conhecem a guerra”, que sob o recalque de não se lembrar dos conflitos e do terror aparece como alienada. Curiosamente, seu próprio lugar de nascença, a Manchúria,<sup>11</sup> remete à

---

11) A Manchúria foi região estratégica na guerra do Pacífico, pois tratando-se de um território no nordeste da China que fazia divisa com a ex-União Soviética, foi ocupada pelo Japão a partir de 1932, com o estabelecimento de um estado fantoche, pretensamente independente e dirigido pelos chineses, sendo na realidade governado pelo Japão. Para o imperialismo japonês era essencial ocupar esta região que dava acesso ao território soviético para suas ambições expansionistas, bem como para segurar o avanço soviético na Ásia. Ao mesmo tempo em que ocupou militarmente a região, o governo passou a promover uma grande emigração de camponeses japoneses e coreanos (da Coreia ocupada) na região. Esta colonização levou um elevado número de japoneses camponeses à Manchúria, mas com a derrocada da guerra, as forças militares foram retiradas do local e muitos dos colonos foram mortos ou acabaram perseguidos pelo exército soviético que entra na região, bem como pelos chineses dado a forte onda anti-japonesa e anti-colonialista que se estabelece, além de muitos cometerem suicídio. A partir dos anos 90, os colonos japoneses que escaparam e conseguiram fugir para o Japão acusaram o governo japonês de grave negligência com os camponeses que foram levados à Manchúria, ao mesmo tempo em que há complicações pelo fato de serem colonizadores na China, juntamente com a não admissão dos crimes de guerra cometidos pela ocupação japonesa. Além disso, muitas crianças e órfãos de colonos japoneses permaneceram na região sendo adotados e criados por chineses, havendo nos anos 90, uma onda de retorno destas crianças então adultas ao Japão, criando todo um debate em torno da identidade destas crianças e da memória do período de ocupação. Também, muitos que

guerra no Pacífico e à ocupação japonesa na China, cujas lembranças os japoneses e o governo querem evitar a todo custo, de modo que a discussão em torno do tema só virá à tona a partir de meados dos anos 80, ganhando força nos anos 90.

Kumiko continua caminhando e observando o quadro de vidro que a reflete, seguem-se depois outros planos distintos em que ela interage com câmera de maneira espontânea. Lupton (2006: 100) relaciona a maneira jovial e leve com que Kumiko flana pela cidade em frente à câmera como a musa de Godard, Anna Karina. O comentário prossegue:

Ela está muito surpresa de se encontrar no centro de um filme que porta seu nome. A história é um tigre que a devora, mas ela é o tigre. Ela não leu Borges, mas ela o sabe. Ela sabe que ela não faz a história, mas ela é a história, como você, como eu, como Mao Tsé-Tung, o Papa e o Guaxinim<sup>12</sup>. Ao redor dela, o Japão. (Marker, 1965).

Ou seja, a história é fruto de indivíduos singulares que agem no mundo, embora Kumiko seja apresentada como não sendo passível de definição, ela é sujeito histórico tanto quanto as grandes personagens da História, como também o são todas as pessoas. O comentário refere-se também à história como uma certa ordenação absurda que parece ser do acaso como o poema *Inventaire* de Jacques Prévert, na qual a única regularidade é a aparição esperada do guaxinim. Mas faz-se também

---

conseguiram retornar ao Japão não eram considerados japoneses no seu país. Ver Mariko Asano Tamanoi. “A Road to a ‘Redeemed Mankind’: The Politics of Memory among the former Japanese peasant settlers in Manchuria” In *The South Atlantic Quarterly*, vol.99, n.1, winter 2000, pp. 163-189.

12) Guaxinim é o “Raton Laveur”, Marker faz referência ao famoso poema cômico *Inventaire* (1957) de Jacques Prévert, em que numa lista se coisas ordenadas ao acaso, com certa frequência é inserido o “raton laveur”.

referência ao texto de Borges *Nueva Refutación del Tiempo* (1952),<sup>13</sup> que também será retomada no final do filme. Neste texto, Borges diz levar às últimas consequências as considerações sobre o idealismo e o princípio dos indiscerníveis de Leibniz para realizar sua refutação. Segundo ele, Berkeley argumentaria que todos os objetos só existem na medida em que possam existir na mente que os percebe, de modo que “a mente pode imaginar ideias, mas os objetos não podem existir fora da mente”. Enquanto Berkeley defende a contínua existência dos objetos pela percepção divina e identidade daquele que pensa, pois o que se é compõe-se das suas ideias pensadas. Hume, por sua vez, nega a continuidade bem como a identidade de um ser pensante, pois cada indivíduo se reduziria “a uma coleção de percepções que se sucedem uma após a outra rapidamente”. Mas ambos afirmariam a existência do tempo, seja como “sucessão de ideias” para Berkeley ou “sucessão de momentos indivisíveis” para Hume. De modo que, segundo Borges, nos encontramos num mundo sem matéria, feito de evanescência, e se somos somente a “coleção de percepções”, o espaço e o tempo podem ser negados. Portanto, ele não vê nenhuma razão para manter o tempo como sucessão tal como afirmado por Berkeley e Hume:

[...] somos únicamente la serie de esos actos imaginarios y de esas impresiones errantes. ¿La serie? Negados el espíritu y la materia, que son continuidades, negado también el espacio, no se qué derecho tenemos a esa continuidad que es el tiempo. [...] La metafísica idealista declara que añadir a esas percepciones una sustancia material (el objeto) y una sustancia espiritual (el sujeto) es

---

13) Uma primeira versão de *Nueva refutación del tiempo* foi publicada na revista *Sur* para a qual contribuíam além de Borges, Bioy Casares e Ortega y Gasset. A outra versão encontra-se em *Otras inquisiciones* (2007), Madri: Alianza Editorial. O texto pode ser igualmente encontrado em <http://www.literatura.us/borges/refutacion.html>



aventurado e inútil; yo afirmo que no menos ilógico es pensar que son términos de una serie cuyo principio es tan inconcebible como su fin. [...] Hume ha negado la existencia de un espacio absoluto, en el que tiene su lugar cada cosa; yo, la de un solo tiempo, en el que se eslabonan todos los hechos. Negar la coexistencia no es menos arduo que negar la sucesión. [...] La desventura de hoy no es más real que la dicha pretérita. (Borges, 1952).

Assim, Borges nega a ideia de tempo como continuidade e cadeia de causalidades que se sucedem, defendendo a ideia de que, ao lembrar-se de uma situação, a conexão com aquele momento mesmo é possível, sendo “cada instante autônomo em relação ao outro”, quebrando o fluir do tempo como linearidade. Segundo o autor, nada poderia modificar o passado puro nesta concepção temporal, pois tal como o princípio de identidade dos indiscerníveis de Leibniz, cada momento seria igual somente a si mesmo e nada poderia modificá-lo, nem a lembrança, nem os acontecimentos que ocorrem depois. Deste modo todos os acontecimentos que se assemelham na nossa lembrança seriam apenas os reflexos de um mesmo e único acontecimento: “as ruidosas catástrofes gerais – incêndios, guerras e epidemias – são uma só dor, multiplicada em muitos espelhos”. Borges nos relata que suas percepções e representações de um lugar em que caminhava remetiam à mesma experiência de trinta anos atrás naquele mesmo local, não se tratando de mera relação de semelhança ou de repetição, era precisamente o mesmo instante. Sendo assim, ao nos deparar com um termo que se repete a história é interrompida, negada, colocada fora de ordem, pois: “negar o tempo são duas negações: negar a sucessão dos termos de uma série, negar o sincronismo dos termos de uma série”. É interessante, pois a refutação de Borges nega precisamente uma concepção linear e causal do tempo, tal como o tempo do progresso ou a

construção idealista em que tudo ocorre dentro da mente e segundo a ordem das razões. As lembranças, as sensações de *déjà vu*, desestabilizariam o tempo como sucessão, fazendo surgir um outro tempo pleno do instante, em que não haveria antes ou depois mas o mesmo e único acontecimento. Tal concepção nos remete a Benjamin (1993: 230, tese 15) e sua crítica ao tempo “homogêneo e vazio” como seta em direção ao progresso, contra a qual era necessário mobilizar e interromper o tempo, de modo que “o dia de reminiscência seriam o mesmo dia que retorna”. Mas para Benjamin trata-se de mobilizar este passado que retorna em função de uma urgência do presente, pois é isto que cria a constelação e faz com que tempos distintos se configurem como *kairós*, tempo oportuno para redimir um passado. No entanto, ao final do texto que se relaciona ao trecho aludido no comentário do filme, Borges (1952) revela a impossibilidade de negar a irreversibilidade do tempo:

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.

O destino como tempo irreversível, que não pode ser transformado, marca os acontecimentos e as tragédias da história. O tempo segue implacavelmente como pulsão de morte que tudo destrói, a ação do tempo reduz tudo à ruína como observa o anjo da história benjaminiano, em que

a catástrofe é irremediável e irreversível. Por outro lado, o texto de Borges lembra que, enquanto indivíduos, estamos intrinsecamente ligados ao tempo e à história, somos a história, como diz igualmente o comentário do filme *Mystère Koumiko*. Assim, a personagem misteriosa e inapreensível é indivíduo que pertence a uma coletividade que participa da história, mesmo ao representar os sujeitos amnésicos do Japão pós-guerra.

A este trecho seguem-se imagens de um parque que reproduz construções e personagens vestidos em roupas tipicamente ocidentais, tal como aparece no prólogo com a família Fenouillard. Acompanha-se o marchar de um soldado com uniformes ingleses que remete aos quadrinhos. Ouvimos então o comentário de uma voz de rádio que fala do parque de atrações “Dreamland” onde os visitantes que vieram para acompanhar os jogos não devem deixar de ir, pois ali encontram “sua roda gigante, sua viagem à pré-história e sua pitoresca reconstrução de um vilarejo europeu” (Marker, 1965). Vemos então uma sequência de todas estas atrações, na qual a cidade de Tóquio aparece como este espaço feérico da imaginação, em que tudo parece esconder e querer apagar as memórias da guerra, colocando em seu lugar a fantasia alienante da distração.

Depois, uma sequência com vários planos dos habitantes de Tóquio realizando várias atividades, dentre as quais aparece com frequência alguém tirando uma foto ou segurando uma câmera. Enquanto isso continuamos a escutar os comentários de uma rádio acerca do controle e da ordenação da cidade de Tóquio por ocasião dos jogos, como as gangues que fizeram um acordo para não realizarem atividades durante o evento.

Dando continuidade a este mundo ordenado e controlado, assistimos a uma sequência à voz do rádio que apresenta uma série de estatísticas sobre hábitos e modos de vida em Tóquio que parecem paródicos; dentre estas uma pesquisa sobre os telefones públicos e outra sobre o fenômeno da fotografia. Em seguida, imagens sem relação umas com as outras

são colocadas numa rápida sucessão: pessoas fotografando, passando rapidamente para o plano do avião fotografado, pessoas falando no telefone, um plano rápido de uma placa de um estabelecimento comercial em que se encontra a palavra “coeurs” e imagens de um programa infantil na televisão em que se vê a marionete de um gato. Os dados estatísticos que nos são narrados dizem respeito a “qual tipo de vida merece ser vivida”, dentre as repostas encontram-se a vida familiar, o trabalho, ganhar dinheiro e uma maioria que afirma que “nenhuma vida merece ser vivida”. Depois, outra enquete sobre a crença religiosa entre os ateus e a existência de um mundo após a morte que termina com a porcentagem dos que “não sabem muito bem”.<sup>14</sup> Tais informações estatísticas aparecem como caricatura do modo de compreender o outro, segundo dados pretensamente objetivos, que, em última instância, nada revelam. Em seguida, vemos e ouvimos um ensaio de *nohgaku* – canto de poemas de narrativas de peças de teatro *noh* – composta de mulheres, sendo que, tradicionalmente, a participação delas não era permitida.

Subitamente passa-se para uma cena em que há placas, outdoors, auto-falantes, televisores, e as pessoas que assistem ou ouvem as notícias e os comentários da voz de uma rádio em japonês. Numa sobreposição sonora ouvimos uma espécie de canto lírico e, na televisão vemos a imagem de uma cantora cuja performance se faz, tendo ao fundo, inúmeros televisores. Rapidamente, dois planos de um contexto diverso que parece ser de um conflito em que se vê o torso ferido de um homem que interrompe a sequência, seguido do plano de Kumiko com ar pensativo nas ruas de Tóquio. Imagens de pessoas dormindo em

---

14) Ao mesmo tempo vê-se uma construção arquitetônica japonesa com a placa “shinreikyo – a house of miracles”; trata-se de uma nova seita religiosa sincrética na qual se misturam elementos do xintoísmo, budismo e cristianismo, sendo seu fundador a encarnação divina na terra, defendendo a existência de milagres e de que após a morte todos os fiéis irão para o céu.

bancos públicos frente a uma construção em que há televisores aparecem, enquanto o comentário, agora em francês, fala de uma manifestação de estudantes contra a presença de submarinos americanos com armas atômicas no Japão; ressaltando que, segundo o *Mainichi News*, um dos maiores jornais japoneses, tal ato não foi impactante, pois todos os moradores de Tóquio tinham sua atenção voltada para os jogos olímpicos na televisão. Novamente, os conflitos e a situação da guerra acabam encobertos e deixados de lado frente à euforia do desenvolvimento econômico, cujo espetáculo representativo é a olimpíada. O Japão pós-guerra esteve submetido ao poderio militar dos Estados Unidos, sendo assinado o Tratado de Paz e o Tratado de Segurança em 1952 (Igarashi, 2000: 76). Em 1960 uma grande movimentação popular de oposição à renovação do Tratado de Segurança acontece contra a revisão proposta pelo Primeiro Ministro Nobusuke Kishi, que propunha um tratado mais paritário em termos de poderio militar para o Japão frente aos Estados Unidos. Os Estados Unidos, por sua vez, esperavam não o auxílio militar japonês, mas o acesso ao território como base americana no pacífico. Como a democracia no Japão se estabeleceu de forma contraditória, com a ocupação norte-americana e a dependência deste para seu crescimento econômico, tal episódio concernente ao tratado de segurança trazia à tona e explicitava as contradições e os conflitos que remetiam à guerra. Para os opositores de Kishi – pois este agia de forma autoritária, tentando aprovar sua versão do tratado sem submeter à discussão e aos votos da câmara legislativa –, ele representava o “retorno do legado militar pré-45” (Igarashi, 2000: 133). Ocorreram manifestações de massa frente ao parlamento japonês e à embaixada americana em junho daquele ano, reunindo milhões de pessoas, além de uma greve geral que tomou conta do país. Frente à pressão popular Kishi renuncia, sendo substituído por Hayato Ikeda, este por sua vez promovia o discurso do desenvolvimento

econômico calcado na pacificação e na reconciliação, silenciando sobre os aspectos políticos e à memória da guerra que retornava com os debates sobre o tratado de segurança: “se esta energia [dos protestos] pode se voltar em direção ao desenvolvimento econômico, o Japão certamente se tornará uma superpotência econômica” (Igarashi, 2000: 140). Com efeito, a década de 60 conhecerá um grande crescimento da economia enquanto se silencia sobre o Tratado de Segurança e ao que se refiria ao campo político, à presença e influência dos Estados Unidos no país. O fato dos protestos contra a presença militar americana portando armas atômicas não receberem a atenção da mídia e da população no período das olimpíadas é um reflexo da amnésia que predomina nesse país como condição de “reconciliação e progresso”.

Uma grande placa luminosa no estádio olímpico anuncia a seguinte frase escrita em inglês e francês: “O mais importante nos jogos olímpicos não é vencê-los, mas participar deles, pois o essencial na vida não é tanto conquistar, mas lutar”. Tal frase parece ressoar o ressentimento de um Japão que perdeu a guerra esquecida, mas na qual não importa sua posição de perdedor. Passamos a uma sequência em que Kumiko assiste a performances populares nas ruas de Tóquio, manifestações que visam entreter, ao contrário das manifestações políticas que tomaram a cidade no início daquela década. O comentário do rádio disserta sobre um lutador japonês que foi expulso da vila olímpica por ter perdido a partida; segundo a fala de seu treinador teria lhe faltado “combatividade, e tal atitude poderia desmoralizar toda a equipe japonesa” (Marker, 1964). Tal comentário alude de modo oposto à frase do “espírito olímpico” que acabamos de ler, mas diz respeito também diretamente ao legado do Japão pós-guerra e à sua posição de derrotado. Assim, as memórias de guerra aparecem nos interstícios do filme, como conteúdos recalcados que subitamente retornam de maneira velada em meio ao espetáculo olímpico.

Kumiko deambula pela cidade de Tóquio, observa um curioso letreiro com letras do alfabeto ocidental latino que está de ponta cabeça, como se aqueles traços que designam “Pachinko”, fossem tão somente disposições gráficas, e o estranhamento causado seria o mesmo dos ocidentais frente aos incompreensíveis ideogramas japoneses. Enquanto a personagem caminha pelas ruas, seu interlocutor dirige-lhe perguntas e comentários:

Entre as filmagens, nós falamos, Kumiko e eu. Diálogo às vezes difícil, às vezes desafinado, que seria somente pelo modo encantador, mas um pouco pessoal com a qual Kumiko maneja a língua de Robbe-Grillet. Mas nós falamos. (Marker, 1965)

Assim, a incompreensão e o estranhamento que ocorrem frente à língua estrangeira também aparecem no âmbito da fala. Marker indaga Kumiko, através da mesma pergunta que a personagem feminina francesa faz a seu amante japonês em *Hiroshima, mon amour* (1959) de Resnais, mas agora dirigida a ela: “você é completamente japonesa ou você não é completamente japonesa?”, ao que ela responde que “é completamente japonesa como raça”. Questionada sobre o “espírito japonês”, Kumiko responde que ela é “muito misturada”, e Marker, lembrando que ela nasceu na Manchúria pergunta se esse fato a tornaria assim. Ela diz que quando veio ao Japão pela primeira vez tinha 10 anos e naquele período ela era “completamente estrangeira”. Imagens de placas luminosas se apresentam, numa delas vemos uma coruja que movimenta os olhos – que aparecerá em *Sans Soleil* (1982) – seguida de um luminoso em que está escrito “Kurosawa” – mais tarde Marker realizará o making-off de *Ran*, num filme que homenageia o diretor em *A.K* (1985). Perguntada sobre sua atual condição Kumiko afirma que ela “deve ser japonesa, porque ela

não pode mais deixar o espírito japonês”. Então a questão recai sobre o que seria afinal o “espírito japonês”, que Kumiko responde de maneira imprecisa ou que remonta ao próprio Japão e ao discurso ideológico como singularidade que contém no seu próprio nome sua especificidade. Quando ela diz que “é a vida japonesa”, “viver no Japão”, mostra-se um plano de um homem que filma e como contracampo um carro em exposição numa plataforma em movimento. Aparece aqui o discurso do *nihonjiron*, do Japão como lugar não passível de definição, ao mesmo tempo em que é o Outro, oriente, traz também elementos do ocidente e da tecnologia. Em seguida há um plano breve em que moças japonesas conversam com ocidentais na rua. A pergunta insiste sobre o que seria esta vida no Japão que a tornaria distinta de outros lugares como a França ou os Estados Unidos. Kumiko continua caminhando e passa diante de uma série de outdoors, dentre os quais um que anuncia o filme *Les parapluies de Cherbourg* (1964), de Jacques Demy, e ouvimos a resposta de Kumiko, em som não sincronizado: “é o ar molhado”. Apresenta-se então um interlúdio musical que rende homenagem ao filme de Demy, a trilha sonora de Michel Legrand é inserida e assistimos à uma sequência poética de desfile de guarda-chuvas nas ruas de Tóquio.

Em seguida há uma cena nas grandes lojas de departamento de Tóquio, enquanto o comentário tece considerações sobre os manequins das lojas de feições européias. Uma série de manequins ocidentais é apresentada no interior da loja, enquanto Marker pergunta à Kumiko sobre os manequins brancos e os anúncios de cirurgias para aumentar os olhos e afinar o nariz. Para Kumiko, os manequins somente portam as roupas, e quanto ao padrão ocidental de beleza que se estabelece ela diz que os rostos japoneses estão fora de moda. Sendo seu rosto “completamente japonês”, ela diz que deveria ter nascido no período Heian (século VIII-XII), enquanto a imagem nos mostra uma pintura de uma figura feminina



deste período. Ela afirma ainda que o rosto da moda é o “funny face”, aludindo ao filme de 1957 estreado por Audrey Hepburn cujo cenário é a cidade de Paris. Os sinais da ocidentalização embora pareçam visíveis são dados como fato no Japão dos anos 1960, que teria sempre como lugar híbrido todas as culturas representadas.

Imagens de noticiários fora do contexto japonês, que dizem respeito à política internacional, são exibidas, como a imagem de Gaulle num desfile militar, Khrushchov, manifestações de rua, uma fotografia publicitária de um asiático com roupas espaciais. Marker indaga Kumiko justamente sobre o que se passa ao redor do mundo e se ela não lê os jornais – as notícias sobre a renúncia do Primeiro Ministro soviético, a bomba nuclear chinesa, as eleições na Inglaterra e o lançamento do primeiro foguete soviético com mais de uma pessoa, referindo-se aos fatos que se apresentam nas imagens veiculadas. Insistindo sobre o posicionamento de Kumiko, se ela não se interessa, ela responde de modo evasivo, dizendo não saber muita coisa a esse respeito. A personagem aparece como alienada, desconhecendo as questões políticas e da esfera da guerra fria que parecem pouco dizer respeito ao Japão pacificado, que não se envolve diretamente nestas disputas internacionais. Assim, ela seguramente representa esta amnésia pacificadora do Japão pós-guerra.

Mais adiante, há uma sequência que apresenta uma espécie de “sinfonia da cidade” em que os anúncios luminosos de Tóquio criam padrões gráficos e movimentos intercalados com uma luta de boxe dos jogos olímpicos, tendo como fundo sonoro o canto e a música do *noh*. A segunda parte do filme, após o retorno de Marker à Paris, apresenta o questionário deixado por ele a Kumiko e ao qual ela respondeu numa fita cassete que então é agenciada com as imagens.

Num trecho, mais à frente, um plano que mostra uma multidão andando nas ruas de Tóquio é acompanhado de vozes diversas de mulheres

e homens que falam em francês sobre o Japão, remetendo mais uma vez às vozes dos amantes no início de *Hiroshima, mon amour*, em que o personagem masculino afirma “Você não viu nada em Hiroshima”, seguida da resposta da personagem feminina que diz “Eu vi tudo. Tudo”. Em *Mystère Koumiko*, a primeira voz masculina afirma “Eu fui ao Japão”, seguida da voz feminina que diz “Eu jamais estive no Japão”. Ouve-se então “I – like – Tokyo”, depois ouvimos afirmações sobre os japoneses como bárbaros relacionando-os aos samurais, que remetem aos quadrinhos da família Fenouillard, ou como o lugar da tradição, ao qual uma outra voz replica que “todo o mundo tem tradições”. Aqui, uma crítica ao modo de definir o Japão segundo o clichê, seja do bárbaro ou como representante da tradição se faz presente, ecoando os discursos *nihonjiron* que várias manifestações da própria cultura reafirmam, assim como o discurso estrangeiro do exótico frente ao oriente que também o coloca num lugar comum. Há um plano de pessoas fantasiadas com armaduras de samurais se dirigindo a uma festa ritual xintoísta e imagens da preparação das oferendas e das pessoas que participam da festa desenrolam-se. Depois aparecem imagens de cartazes de teatro e anúncios e fotos de shows eróticos para o público masculino em Asakusa – bairro em que estão localizados muitos teatros – enquanto as vozes comentam sobre a violência e o sadismo japonês presente nas revistas e filmes.

Retornando à personagem Kumiko, ela comenta que a violência surge com a história humana, que é parte inerente a ela. Comentário que não deixa de se relacionar com os acontecimentos da guerra. Próximo ao final do filme, quando Kumiko responde à última pergunta, vê-se o plano de uma estrada percorrida a partir do ponto de vista de um carro. Quando o narrador pergunta sobre o que ela pensa de tudo o que aconteceu, diferentes imagens da televisão como a guerra do Vietnã, conflitos, um foguete sendo lançado se sucedem rapidamente, fazendo referência ao comentário do

início do filme e ao tema da guerra e da história. Ele continua insistindo se tais eventos tiveram alguma influência na vida da personagem. A música de Toru Takemitsu da apresentação do filme retorna novamente, enquanto o plano da estrada mostra a passagem por um túnel escuro, após o qual há uma sequência de diferentes trilhos de trem e monotrilhos num percurso imaginário construído. Kumiko, então, responde dizendo que a influência dos eventos é como a onda do mar; e o plano do perfil da personagem em contraluz dentro do trem aparece:

Sempre, todos os dias, todas as noites, todas as manhãs, sempre, sempre, algo acontece, não importa o quê. Eles chegarão, um por um, sobre a linha da história humana. Mas para mim são os incidentes de cada manhã que são jogados pela porta. Quando eu era uma criança pela sensação na minha língua ou então pela voluptuosidade do odor suave. Justamente na mesma época, o ser humano estava prestes a sofrer, eles foram à guerra, eles foram prisioneiros, eles resistiram, eles gritaram, eles choraram, e a carne humana foi dilacerada. E hoje, sabendo disso, eu me surpreendo de não saber nada disso por muito tempo. Eu me surpreendo cada manhã, eu nada compreendo, eu não sei comentar nada. Mas logo eles chegarão, os resultados dos acontecimentos. É como a onda do mar, uma vez que chega um tremor de terra, mesmo se é de um acidente longínquo, a onda avança pouco a pouco e acaba por chegar até mim. (Marker, 1965).

Embora Kumiko pertença a uma geração nascida durante a guerra, por muito tempo ela ignorou e não soube de tais acontecimentos de sua história recente, como a maior parte da geração nascida no Japão pós-guerra. No entanto, como no texto de Borges sobre o tempo, cada um faz parte deste desenrolar implacável do tempo, cujos sismos e abalos

mais distantes acabam por influenciar a história presente inevitavelmente. Nora Alter (2006: 40) considera chocante a ignorância da personagem e relaciona-a ao final do filme, quando Kumiko comenta sobre a guerra e a história, concluindo que, como o comentário final de Marker diz que “há 50 milhões de mulheres no Japão e na terra um bilhão e meio”, tal ingenuidade é explicada como pertencendo ao gênero feminino. No entanto, discordamos de tal interpretação, pois não se trata de relacionar a ignorância ao gênero, mas, sobretudo, a uma geração do Japão pós-guerra, das “crianças que não conhecem a guerra”, que refletem toda atmosfera pacificadora, reconciliadora e amnésica desse país, tendo em vista sua reconstrução econômica, evitando olhar para trás e mesmo para os acontecimentos de seu próprio tempo, no qual a ferida da guerra como presença ausente se faz perceptível no ato mesmo de se esconder e apagar os traços da memória. Se em *Mystère Kumiko* este tema da memória da guerra negada e apagada surge como fundo de maneira não direta, o fantasma não deixa de ressurgir de maneira explícita em *Sans Soleil* (1982) e em *Level Five* (1996). Tais sismos ou ondas dos eventos passados que marcam o Japão, ainda que sejam forçosamente deixados de lado pelo discurso oficial japonês que quer esquecer tais acontecimentos traumáticos, eles não cessam de voltar, tanto nos filmes de Marker como nos debates sobre a memória da guerra no Japão e na Ásia a partir dos anos 80 e de maneira mais contundente nos anos 90 – sobretudo no que diz respeito à responsabilidade do Japão pelos crimes de guerra e a ocupação territorial no Pacífico. Mas o que se revela de modo interessante é o quanto tais fantasmas da guerra já estavam presentes neste filme que retratou o contexto dos jogos olímpicos em Tóquio de 1964, como se a câmera de Marker pudesse captar nos interstícios o que o Japão e uma certa política da amnésia preferiria esquecer e não ver.

## **Referências Bibliográficas**

- ADORNO, T (2003), *Educação e Emancipação*, São Paulo: Paz e Terra.
- AGAMBEN, Giorgio (2005), *Infância e História – destruição da experiência e origem da história*, Belo Horizonte, MG: UFMG.
- ALTER, Nora (2006), *Chris Marker*, Urbana: University of Illinois Press.
- ASO, Noriko (2002), “Sumptuous Re-Past: The 1964 Tokyo Olympics Arts Festival” in *Positions: East Asia Cultures Critique*, 10, no. 1, Spring, pp. 7-38.
- BELLOUR, Raymond et Laurent Roth (1997), *Qu’est-ce qu’une Madeleine? À propos du CD-Rom Immemory de Chris Marker*, Paris: Centre Pompidou.
- BENJAMIN, W. (1993), “Sobre o conceito da história” in *Obras Escolhidas vol. 1 – : Magia e técnica, arte e política* (5ª Ed.), São Paulo: Brasiliense, pp. 222 - 232.
- \_\_\_\_ (1993), “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in *Obras Escolhidas vol. 1 – Magia e técnica, arte e política* (5ª Ed.), São Paulo: Brasiliense, pp. 165-196.
- BLÜMLINGER, Christa (2000), “The imaginary in the documentary image: Chris Marker’s Level Five” in *IRIS*, n. 29, Spring, pp.133-142.
- BLUM, Jean-Christophe (2006), *Chris Marker sous l’Empire des signes : Essai sur le Japon comme objet de transfert, citation et interférence d’images dans l’oeuvre*

- de Chris Marker entre 1965 et 1997*, Mémoire de Master 2, Paris: Université de Paris 3.
- BORGES, J.L. (1952/2007), *Otras Inquisiciones*, Madrid: Alianza Editorial.
- COOPER, Sarah, (2008), *Chris Marker*, Manchester: Manchester University Press.
- DALE, Peter (1986), *The myth of Japanese uniqueness*, London: Croom Helm, University of Oxford.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003), *Images Malgré Tout*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- DUBOIS, Philippe (Org.) (2002), “Recherches sur Chris Marker”, *Théorème*, n. 6. Paris: Sorbonne Nouvelle.
- DURAS, Marguerite (1960), *Hiroshima mon amour*, Paris: Gallimard.
- FREUD, Sigmund (2004), “O Recalque” in *Obras Psicológicas de Freud - Escritos sobre a psicologia do inconsciente vol. I*. Rio de Janeiro: Imago, pp. 175-193.
- \_\_\_\_ (1976), “Recordar, Repetir e Elaborar” in *Pequena Coleção das Obras de Freud, Livro 18 – Artigos sobre técnica, sonhos no folclore e outros Trabalhos*, Rio de Janeiro, Imago, pp. 93-103.
- HANSEN, Miriam (2004), “Room-for-Play: Benjamin’s Gamble with Cinema” in *October* 109, Summer, pp. 3-45.
- IGARASHI, Yoshikuni (2000), *Bodies of memory – narratives of war in post-war Japanese culture, 1945-1970*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- LUPTON, Catherine (2004), *Chris Marker – Memories of the Future*, London: Reaktion Books.

- \_\_\_\_\_ (2002), “Chris Marker: In Memory of New Technology” in *Silver Threaded Presents: Chris Marker*, 3 June, Silverthreaded.com/chrismarker.org. Disponível em: <http://www.chrismarker.org/catherine-lupton-in-memory-of-new-technology/> Consultado em 10/03/2010.
- KAL, Hong (2005), “Modeling the West, returning to Asia: Shifting Politics of Representation in Japanese Colonial Expositions in Korea” in *Comparative Studies in Society and History*, vol. 47, issue 03, July, pp. 507-531.
- KOIDE, Emi (2010), “Le Japon selon Chris Marker – lieu de dépaysement temporel entre le sommeil et le réveil” in *Revue Appareil* [en ligne], n. 6. Disponível em: <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php/pdf/%22http://lodel/index.php?id=1107>.
- \_\_\_\_\_ (2011), *Por um outro cinema – Jogo da memória em Chris Marker*, Tese de Doutorado, IP: Universidade de São Paulo.
- MARKER, Cynthia (2001), “Self-censorship and Chris Marker’s *Le joli mai*” in *French Cultural Studies*, vol. 12, n. 34, pp. 23-41.
- MARKER, Chris (1961), *Commentaire I*, Paris: Editions du Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1967), *Commentaires II*, Paris: Editions du Seuil.
- MÖLLER, Olaf (2003), “Ghost world – Japan through the looking glass” in *Film Comment*, July/August, pp. 35-37.
- NINEY, François (2002), *L’épreuve du reel à l’écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles: De Boeck.
- PENNEY, M. (2008), “Far from oblivion: The Nanking Massacre in Japanese Historical

writing for children and young adults” in *Holocaust and Genocide Studies*, vol. 22, n.1, Spring, pp. 25 -48.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (2003), “Catástrofe, História e Memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória” in *História, Memória, Literatura – o testemunho na Era das catástrofes*, Campinas: Ed . Unicamp, pp. 391-417.

TAMONOI, Mariko Asano (2000). “A Road to a ‘Redeemed Mankind’: The Politics of Memory among the former Japanese peasant settlers in Manchuria” in *The South Atlantic Quarterly*, vol. 99, n.1, Winter, pp. 163-189.

UKAI, Satoshi (2005), “L’avenir nommé Okinawa” in *Vacarme* 33, automne. Disponível em: <http://www.vacarme.org/article653.html> Consultado em outubro de 2009.

WALFISCH, Dolores (1997), “Level Five” in *Vertigo Magazine*, vol. I, n. 7, Autumn.

XAVIER, Ismail (1984), *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

YOSHINO, Kosaku (1992), *Cultural Nationalism in Contemporary Japan – a sociological enquiry*, London: Routledge.

## **Filmografia**

*Hiroshima mon amour* (1959), de Alain Resnais.

*Le mystère Koumiko* (1965), de Chris Marker.

*Level 5* (1996), de Chris Marker.

*Sans Soleil* (1982), de Chris Marker.



## HERDEIROS DO EXÍLIO: MEMÓRIA E SUBJETIVIDADE EM TRÊS DOCUMENTÁRIOS CHILENOS CONTEMPORÂNEOS

Natalia Christofoletti Barrenha\*

**Resumo:** A aproximação subjetiva e íntima dos cineastas em documentários políticos é uma tendência muito produtiva no cinema latino-americano contemporâneo. A perspectiva escapa do tom de denúncia e da documentação mais objetiva, retratando um diálogo com o passado pessoal – sem, no entanto, abdicar dos laços com o passado histórico. As diretoras dos documentários *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010) e *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010) sofreram o exílio devido à militância política de seus pais durante a ditadura de Augusto Pinochet no Chile e, por meio de seus filmes, discutem questões como identidade, desenraizamento, pertencimento e estranheza, e as heranças resultantes dessa experiência, das quais buscamos nos aproximar.

Palavras-chave: documentário, Chile, exílio, memória, História, subjetividade.

**Resumen:** El acercamiento subjetivo e íntimo de los cineastas en los documentales políticos es una tendencia muy productiva en el cine latinoamericano contemporáneo. La perspectiva escapa del tono de denuncia y de la documentación más objetiva, retratando un diálogo personal con el pasado – sin embargo, sin abdicar de los lazos con el pasado histórico. Las directoras de los documentales *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010) e *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010) sufrieron el exilio debido a la militancia política de sus padres durante la dictadura de Augusto Pinochet en Chile y, a través

---

\* Doutoranda. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Programa de Pós-Graduação em Multimeios - Instituto de Artes, 13083-854, Campinas, Brasil. E-mail: nataliacbarrenha@gmail.com

Submissão do artigo: 08 de setembro de 2013. Notificação de aceitação: 31 de dezembro de 2013.

Notas: Uma versão prévia deste artigo foi apresentada no colóquio *Imagem e exílio no cinema da América Latina*, realizado pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (EFLCH) da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP entre 31 ago. e 02 set. de 2013. Como o evento não organizou uma publicação com os trabalhos expostos, este texto é inédito. Gostaríamos de agradecer a Alejandra Carmona, Macarena Aguiló e Antonia Rossi por disponibilizarem seus filmes para o desenvolvimento deste artigo. E a Amanda Tristão Parra, quem nos trouxe os DVDs de Santiago. Também a Gustavo Aprea, Mônica Campo e Pablo Piedras, que nos ajudaram com o envio de seus textos.

de sus películas, discuten cuestiones como identidad, desenraizamiento, pertenencia y extrañeza, y las herencias resultantes de esa experiencia, a las cuales buscamos aproximarnos.

Palabras clave: documental, Chile, exilio, memoria, Historia, subjetividad.

**Abstract:** The subjective and intimate approach of filmmakers who produce political documentaries is a very productive trend in contemporary Latin American cinema. This perspective avoids the tone of denunciation as it offers a more objective documentation, which portrays a dialogue with the personal past – without, however, giving up on the ties with the historical past. The directors of the documentaries *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010) and *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010), who experienced exile due to the political activism of their parents during the dictatorship of Augusto Pinochet in Chile, focus on issues such as identity, rootlessness, belonging and estrangement, as well as the legacies resulting from this experience, all of which we seek to approach.

Keywords: documentary, Chile, exile, memory, History, subjectivity.

**Résumé:** L'approche subjective et intime des cinéastes dans les documentaires politiques est une tendance très productive dans le cinéma latino-américain contemporain. Cette perspective évite le ton de la dénonciation et une documentation plus objective, dépeignant un dialogue avec le passé personnel – sans pour autant abdiquer des liens avec le passé historique. Les metteuses en scène des documentaires *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010) et *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010) ont subi l'exil à cause du passé de militants politiques de leurs parents pendant la dictature d'Augusto Pinochet au Chili et, au moyen de leurs films, discutent de questions telles que l'identité, le déracinement, l'appartenance et l'étrangeté, et des héritages résultants de cette expérience, dont on cherche à s'approcher.

Mots-clés: documentaire, Chili, exil, mémoire, Histoire, subjectivité.

## A “diáspora” chilena após o golpe de 1973

Pretendemos, neste artigo, refletir sobre os vínculos entre história, memória e subjetividade nos documentários chilenos *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010) e *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010), que trabalham um diálogo com a memória coletiva a partir de lembranças pessoais e histórias de vida particulares e cujos pontos de partida são

interrogações sobre o exílio/retorno pelo qual passaram na infância devido à militância política de seus pais.

O exílio imposto a milhares de chilenos faz parte das violações de direitos humanos causadas pelo golpe de Estado que derrocou o governo de Salvador Allende em 11 de setembro de 1973 e desatou uma perseguição política aos opositores do novo regime que tinha Augusto Pinochet à frente. Enquanto cidadãos eram expulsos do país por motivos políticos, outros passavam a viver na clandestinidade, cuja rotina apossada pela morte, pela prisão e pela tortura finalmente os obrigava a sair do Chile, muitas vezes incorporando seus filhos à condição de exilados. De acordo com a pesquisadora Candelaria del Carmen Pinto Luna (2012), embora o exílio político seja conhecido no Chile desde as lutas independentistas do século XIX, ele adquire conotações particulares a partir do advento da Doutrina de Segurança Social (imposta no momento do golpe de 1973), constituindo um fenômeno inédito na história do país, pois não tem precedentes quanto aos fatores e condições que originam a saída: o enorme número de pessoas (cujas estatísticas, até hoje incertas, podem variar de 260 mil a um milhão de exilados), o que poderia configurar-se como uma diáspora; a composição social diversa dos exilados e os lugares de destino (em torno de 60 países).

O exílio provocado a partir de setembro de 1973 tem como objetivo desarraigar grupos de pessoas comprometidas com um projeto de mudança social, separando-os de sua base política, cultural, familiar etc., dificultando assim sua ação e sua concertação ao dispersá-los pelo mundo. A ditadura, em plena posse de todos os elementos do poder, buscou internalizar no opositor um sentimento de derrota estratégica, de isolamento, de desesperança. (Pinto Luna, 2012: 5).

Muitos cineastas chilenos que haviam desenvolvido uma extensa carreira durante o governo da *Unidad Popular* tiveram que se exilar, gerando um fenômeno único na história do cinema latino-americano: a produção de filmes chilenos no exterior se multiplicou de tal modo que superou a efetuada até então na cinematografia nacional (Flores, 2012). Aldo Francia, Héctor Ríos, Helvio Soto, Miguel Littín, Patricio Guzmán, Pedro Chaskel, Raúl Ruiz, entre outros, realizaram, fora do Chile, em torno de 178 filmes entre 1973 e 1983 (Pinto Luna, 2012).

Havia uma postura ideológica homogênea entre os cineastas chilenos no exílio: a denúncia das condições políticas sob o governo de Pinochet. Além disso, como comenta Flores (2012), a experiência do exílio obrigava os cineastas a delinear a própria identidade nacional de fora do território de origem, produzindo uma reconfiguração de seu pensamento e ao mesmo tempo a proposição de uma nova figura de espectador.

Segundo Octavio Getino e Susana Velleggia (2002), o cinema de intervenção política realizado nos anos 1960 e 1970 havia definido um perfil de destinatário vinculado inevitavelmente à necessidade do mesmo de receber uma informação sobre a realidade social de seu país ou região que fosse alternativa àquela oferecida pelos meios de comunicação oficiais. Portanto, a filmagem no exílio introduziu no cineasta político a exigência de reestruturar a emissão desses discursos baseando-se na nova localização geográfica do diretor, e na obrigatória adaptação a um público cultural e histórico diferente dele (Flores, 2012: 9-10).<sup>1</sup>

---

1) Sobre a produção dos cineastas chilenos no exílio, ver Alfonso Gumucio Dagron, *Cine, censura y exilio en América Latina*, La Paz/Ciudad de México: CIMCA, Federación Editorial Mexicana, Sindicato de Trabajadores de la UNAM, 1984. Ver também os artigos de Zuzana Pick publicados em diversas antologias e revistas especializadas, como em

Após o fim do governo de Pinochet, em 1989, as representações audiovisuais da ditadura chilena vêm abordando a memória histórica de diversas maneiras. Na última década, os documentários que exploraram o período debruçaram-se de maneira recorrente sobre as vivências pessoais dos cineastas, muitos deles filhos de pessoas que se dedicaram à militância de esquerda, o que acabou por marcar o destino da família, seja pelo desaparecimento, morte e, o que é de especial interesse em nosso artigo, a dispersão sofrida no exílio ou o desarraigo experimentado no retorno ao país. Essa segunda geração possui uma percepção diferente da de seus pais sobre o exílio e, em consequência, uma memória particular de suas experiências que se preocupa notadamente em como o devir da história chilena afetou a vida privada e familiar e o desenvolvimento identitário de seus protagonistas.

### **Documentários em primeira pessoa, memória e história**

O documentário ampliou suas fronteiras para acolher abertamente a expressão da subjetividade como um elemento habitual dentro de suas práticas nas últimas três décadas. A influência de movimentos como o Cinema Direto e o Cinema Verdade (os quais, surgidos no fim dos anos 1950, desembaraçavam o cinema documentário de suas estruturas rijas e estimulavam a experimentação formal e maior uma proximidade entre o cineasta e a realidade que o cercava) e o desenvolvimento tecnológico são alguns dos fatores que explicam e promovem a progressiva subjetivação das práticas documentais em décadas recentes. Jean-Louis Comolli

---

Zuzana Pick, "Chilean cinema: ten years of exile (1973-1983)" in *Jump cut*, número 32, abril/1987. Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC32folder/ChileanFilmExile.html>.

(2008) pensa a profusão da primeira pessoa no documentário como uma espécie de reação perante a saturação de imagens superficiais dos meios de comunicação de massa (especialmente a televisão).<sup>2</sup> Há, ainda, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva e a necessidade de reconstituição da vida e da verdade abrigadas na rememoração da experiência, eventos que Beatriz Sarlo (2007) agrupa como consequências do reordenamento ideológico e conceitual da sociedade do passado e de seus personagens que se concentra nos direitos e na verdade da subjetividade – e que ela denominou *guinada subjetiva*. Para Sarlo, essa redescoberta legitimidade do espaço do subjetivo está profundamente ligada ao valor que passa a ser dado aos testemunhos e à testemunha como fontes essenciais para a história recente.<sup>3</sup>

A dimensão intensamente subjetiva (um verdadeiro renascimento do sujeito, que nos anos 1960 e 1970 se imaginou estar morto) caracteriza o presente. Isso acontece tanto no discurso cinematográfico e plástico como no literário e no midiático. Todos os gêneros testemunhais

---

2) É importante destacar que tal reflexão de Comolli pretende confrontar as práticas documentais à lógica espetacular dos discursos televisivos. Entretanto, os discursos da intimidade no âmbito audiovisual tem tido um espaço privilegiado justamente na televisão, sendo os *reality shows* e *talk shows* exemplos representativos dessa tendência (Piedras, 2010).

3) Em seu ensaio *Tempo passado*, Sarlo reflete especialmente sobre os processos de reconstrução do passado na Argentina (mas cujas considerações podemos estender a outros países latino-americanos) após a redemocratização. “Quando acabaram as ditaduras no sul da América Latina, lembrar foi uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência de Estado. (...) Os crimes das ditaduras foram exibidos em meio a um florescimento de discursos testemunhais, sobretudo porque os julgamentos dos responsáveis (como no caso argentino) exigiram que muitas vítimas dessem seu testemunho como prova do que tinham sofrido e do que sabiam que outros sofreram até morrer” (Sarlo, 2007: 45-46).

parecem capazes de dar sentido à experiência. Um movimento de devolução da palavra, de conquista da palavra e de direito à palavra se expande, reduplicado por uma ideologia da “cura” identitária por meio da memória social ou pessoal (Sarlo, 2007: 38-39).<sup>4</sup>

Para Pablo Piedras (2010, 2013), é possível pensar que a reiterada utilização da primeira pessoa no documentário latino-americano da última década se apoia na impossibilidade do documentário clássico de dar conta de verdades históricas sobre os fatos traumáticos produzidos durante as ditaduras instituídas a partir dos anos 1960 e as crises sociais, políticas, econômicas e institucionais que assolaram o continente mais recentemente. Os cineastas propõem contar suas versões da história (e como esta os afetou pessoalmente), ressignificando a leitura do passado através da própria subjetividade e encontrando tentativas de verdades, parciais e provisórias, mas profundamente encarnadas e operativas para a construção de uma memória que transite do individual ao coletivo – demonstrando, assim, o esgotamento dos relatos totalizantes sobre o passado histórico. Enquanto o cinema militante dos anos 1960 e 1970 munia-se de avultantes sínteses históricas, que em realidade buscavam apresentar as metas de propostas alternativas de governo, nos anos 1990 reforça-se a dimensão da experiência íntima, adentrando na micropolítica dos sujeitos dessa

---

4) Sarlo apresenta esse cenário da irrupção dos relatos em primeira pessoa no campo artístico argentino contemporâneo para depois criticá-lo, pois para ela tais obras teriam seu sentido político esvaziado justamente porque “preferem postergar a dimensão mais especificamente política da história, para recuperar e privilegiar uma dimensão mais ligada ao humano, ao cotidiano, ao mais pessoal” (2007: 105) da história dos personagens. Na contramão da proposta da pesquisadora, queremos pensar aqui na potência do cotidiano e do pessoal através dos aspectos estéticos e políticos suscitados pela memória afetiva.

história.<sup>5</sup> Retomando Renov (1993), se antes os documentários tinham como principais preocupações o registro, a preservação e a persuasão, mais recentemente passaram a ser valorizadas estratégias analíticas, interrogativas e, sobretudo, procedimentos expressivos. Como afirma Cuevas (2005), nos anos 1990 a câmera não é uma arma como nos anos 1960, mas instrumento de restauração da memória e da história.

Seguindo Piedras (2013), acreditamos que o conceito de *documentário em primeira pessoa* permite distinguir um amplo grupo de obras que incorporam alguma modulação do *eu* do cineasta em sua estrutura textual. Esse conceito é adotado (entre outros teóricos) por Renov (2008) para se referir aos documentários organizados a partir da intervenção em primeira pessoa do diretor na obra. Da mesma maneira que Piedras, pensamos que essa denominação é mais precisa e operativa que outras, como *documentário subjetivo* (utilizadas por Rascaroli, 2009 e Paranaguá, 2010), já que poderíamos argumentar que toda obra é resultado de algum tipo de subjetividade; ou *documentário performativo*, em virtude das características restritivas que o *eu* assume de acordo

---

5) Como observa Lorena Verzero (2009), ainda que algumas produções das décadas de 1960 e 1970 recorressem também à representação de histórias privadas que, metonimicamente, refletiam o todo social – ela cita como exemplo os argentinos *Camino a la muerte del viejo Reales*, de Gerardo Vallejo (1972), e as produções do Cine de la Base *Swift* (1971) e *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974) –, os objetivos perseguidos por esse cinema diferiam daqueles que persegue o cinema atual que pretendemos discutir aqui: “Enquanto nos anos 1970 o privilégio do particular na dialética público/privado procurava veicular a tomada de consciência social, nos anos 1990-2000 a preeminência do íntimo é o reflexo de uma interioridade, de uma política que se desenvolve ‘foucaultianamente’ em microespaços” (Verzero, 2009: 195-196).



com o conceito de “performatividade” definido por Nichols (2008)<sup>6</sup> ou Bruzzi (2006).<sup>7</sup>

Para Nichols (2008), os documentários em primeira pessoa instituem uma dimensão afetiva inédita em relação à lógica dominante da linguagem documental: a subjetividade sempre esteve presente no documentário, mas nunca como lógica dominante.

Além de constituir uma transformação de ordem discursiva e representacional, o surgimento de enunciações em primeira pessoa que se identificam com o autor do documentário afeta os modos como os cineastas se aproximam de uma verdade coletiva, geracional ou

---

6) A presença do *eu* no discurso documental abarca principalmente a área de três dos modos de representação definidos por Nichols: participativo, reflexivo e performático. No modo participativo, o realizador atua como agente catalisador dentro da narração, já que sua intervenção explícita mobiliza processos de transformação nos sujeitos abordados – porém, a interação não necessariamente repercute de maneira direta em sua experiência subjetiva. Assim, poderíamos dizer que se estabelece um foco na relação diretor-personagens. No modo reflexivo, a representação mesma é transformada em objeto de reflexão, concentrando-se no encontro entre o diretor e o público. Já no modo performático estão em jogo questões que envolvem diretamente o diretor: sua vida, suas experiências, sua corporalidade. Essa perspectiva é a que mais se aproximaria do que nos interessa abordar neste trabalho.

7) “Stella Bruzzi caracteriza a performatividade no documentário de maneira distinta à de Nichols. A autora retoma o conceito de ‘performatividade’ de teóricos como Judith Butler e John Langshaw Austin, pensando os enunciados performativos como aqueles que, ao mesmo tempo em que descrevem, executam uma ação. Neste sentido, os documentários performativos seriam para Bruzzi os que reconhecem e fazem explícita a atuação atrás e em frente à câmera, tanto do realizador como dos sujeitos sociais que participam da obra. A definição de Bruzzi de documentário performativo se aproxima ao que Nichols considera reflexividade, já que a autora indica que os documentários performativos se caracterizam por sublinhar a construção e os artifícios que regem um filme de não ficção” (Piedras, 2013). Como completa Piedras, é importante lembrar que alguns documentários em primeira pessoa também foram analisados recorrendo a outras denominações como *cinema da experiência* (López Seco, 2010).

hegemônica a partir de uma experiência essencial que os situa no centro do relato. (Piedras, 2013).

A primeira pessoa aparece nos documentários latino-americanos dos anos 2000 como parte de um processo no qual o político relaciona-se com uma atitude de presença de individualidades em reflexão. Esses filmes reconsideram o passado a partir da experiência subjetiva: uma visão política nasce a partir de uma fratura familiar, e o que pareceria ser o documento de uma problemática doméstica se transforma no registro de uma memória cujo destino é ser compartilhada, ou seja, social e não pessoal (Rival, 2007).

A estrutura política na qual se geraram os traumas e as perdas individuais dos anos 1970 constrói um terreno onde o individual e o coletivo convergem. Os trabalhos pessoais de luto e o processo social de restauração do passado encontram pontos de interseção e interação mútua. Neste sentido, desembocam no social uma quantidade de parâmetros que provém do intercâmbio de situações individuais, da mesma maneira que o coletivo incide nos processos pessoais. (Verzero, 2009: 190).

É importante assinalar que nosso *corpus* se situa junto a uma série de documentários que evidenciam o trabalho que as novas gerações (especialmente filhos de desaparecidos políticos) fazem com o legado incompleto que receberam devido a situações traumáticas, e que têm como denominador comum um realizador que indaga sobre o passado e o presente de seus vínculos familiares e afetivos com a intenção de compreender a própria história para assim chegar ao entendimento da

memória histórica da sociedade.<sup>8</sup> Como analisa Piedras (2011), nesses filmes, a história pública e o mundo histórico permanecem como território secundário, mas presente, sobre o qual se recortam relatos pessoais: as tensões entre memória e história, pessoal e coletivo, desejo e dever de narrar conjugam os terrenos da história (ou intelectual) e da memória (afetivo, familiar) na busca de um possível diálogo entre o sujeito retratado e o contexto no qual se desempenha.

É impossível conceber e interpretar as narrativas familiares e os processos de transmissão dissociados dos contextos e circuitos mais amplos nos quais versões da história e fatos do passado se constituem. A família é sede e âmbito de laços sociais que criam pertencimentos e irradiam sentidos de época, de projetos culturais e políticos a espaços institucionais e à comunidade. Sem dúvida, será produzido um laço entre as experiências de transmissão familiar e os relatos sociais vigentes. Neste laço, instalar-se-ão interpretações que excedem o espaço do íntimo para tomar densidade em relatos e interpretações coletivos de determinados acontecimentos, que então voltarão às interpretações privadas, permeando assim os limites entre

---

8) Entre eles, podemos citar os argentinos *Historias cotidianas (h)* (Andrés Habegger, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2004), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004), *M* (Nicolás Prividera, 2007), *Memoria de un escrito perdido* (Cristina Raschia, 2010) e produções da agrupação H.I.J.O.S (Hijos por la Igualdad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio, nascida em 1995); os chilenos *La flaca Alejandra* (Carmen Castillo, 1994), *Chile, los héroes están fatigados* (Marco Enríquez-Ominami, 2002), *Héroes frágiles* (Emilio Pacull, 2006), *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Giachino Torrén, 2006), *Calle Santa Fe* (Carmen Castillo, 2007), *La quemadura* (René Ballesteros, 2009), *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2009) e *Sibila* (Teresa Arredondo, 2012); os brasileiros *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), *Marighella* (Isa Grispum Ferraz, 2012), *Em busca de Iara* (Flavio Frederico, 2013) e *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013); o paraguaio *Cuchillo de palo* (Renate Costa, 2010); e os uruguaios *Decile a Mario que no vuelva* (Mario Handler, 2007) e *Secretos de lucha* (Maiana Bidegain, 2007).

memórias pessoais e memórias compartilhadas. Os espaços públicos como âmbitos de legitimação, as gestões políticas e os cenários de mudança social são receptores e espelho das versões individuais. Por sua vez, instalam e reinstalam significações que os âmbitos da experiência mantêm, em uma dialética permanente entre o privado e o público. (Kaufman, 2006: 69).

David Lowenthal (1998) nos fala de três principais fontes de conhecimento sobre o passado: a memória, que é introspectiva e inerente ao ser humano (inevitável e indubitável *prima-facie*), a história, que é contingente e empiricamente verificável (um conhecimento intencionalmente produzido) e os fragmentos, que são construções humanas e que se transformam em relíquias, resíduos, marcas, patrimônios.

Segundo o autor, “a história expande e elabora a memória ao interpretar fragmentos e sintetizar relatos de testemunhas oculares do passado” (Lowenthal, 1998: 104). Na mesma direção, Franco e Levín (2007) indicam que história e memória são duas formas de representação do passado governadas por regimes diferentes que, contudo, guardam uma estreita relação de interpelação mútua.

Pilar Calveiro (2005) adverte que, ao falar de memória, costuma-se restringir a particularidade da experiência a uma classe de relato sensível (até mesmo sentimental), pouco elaborado e fechado em uma história individual, quase autônoma do social. Todavia, a autora se opõe a essa ideia e considera que a memória não requer a suspensão da racionalidade analítica nem da complexidade da análise. Além disso, “toda experiência individual, sendo única, não apenas se assenta fortemente em parâmetros e códigos de significação coletivos, mas se faz com outros, graças a outros, iluminada ou cegada por esses outros” (Calveiro, 2005: 34). Elizabeth Jelin (2002) incrementa a reflexão de Calveiro ao recuperar a noção de

marco ou quadro social, fundamental no pensamento de Halbwachs:<sup>9</sup> as memórias individuais estão sempre enquadradas socialmente. Esses marcos são portadores da representação geral da sociedade, de suas necessidades e valores. Só podemos recordar quando é possível resgatar a posição dos acontecimentos passados nos marcos da memória coletiva, o que implica a presença do social mesmo em momentos mais particulares.

É necessário, ainda, apontar a inevitável marca do presente no ato de narrar o passado. Individual ou coletiva, a memória é uma presença viva, ativa, que se nutre de representações e preocupações do hoje.

A função fundamental da memória não é preservar o passado, mas sim adaptá-lo a fim de enriquecer e manipular o presente. Longe de simplesmente prender-se a experiências anteriores, a memória nos ajuda a entendê-las. Lembranças não são reflexões prontas do passado, mas reconstruções ecléticas, seletivas, baseadas em ações e percepções posteriores e em códigos que são constantemente alterados, através dos quais delineamos, simbolizamos e classificamos o mundo à nossa volta. (Lowenthal, 1998: 103).

Conforme expõe Campo (2012), “a história está sempre em construção, (...) é fraturada, possui lacunas, incômodos não suplantados e sempre por serem enfrentados. Novas perspectivas, interpretações, complementações e mesmo antagonismos surgem e instigam a reescrita da história”. Essa (re)construção é evidenciada no passado recente que, como discorrem Franco e Levín (2007), é um passado em permanente processo de atualização, pois não é formado somente por representações e discursos socialmente construídos e transmitidos, mas é nutrido por

---

9) Ver Maurice Halbwachs, *A memória coletiva*, São Paulo: Centauro, 2006.

vivências e recordações pessoais, já que existem diversas formas de coetaneidade entre passado e presente (como a sobrevivência de seus atores). Assim, para as autoras, a especificidade da história recente é que ela não se define exclusivamente segundo regras ou considerações temporais, epistemológicas ou metodológicas, mas a partir de questões subjetivas e mutantes que interpelam as sociedades contemporâneas e que transformam os fatos e processos desse passado em problemas do presente (e aceitando a indeterminação como traço próprio e constitutivo).

Dessa maneira, tais filmes constroem, a partir da primeira pessoa, um modo de acercar-se do passado e fazer uma reflexão sobre a história já não pensada em termos de uma lógica progressiva, mas a partir de um sentido alternativo e pessoal, do qual pretendemos nos aproximar para observar suas experiências do exílio.

Na primeira cena de *En algún lugar del cielo*, a câmera subjetiva da diretora Alejandra Carmona sai de um túnel escuro para encontrar uma rua cheia de luz, enquanto ela narra a morte do pai, o jornalista e militante do MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) Augusto Carmona, em 1977, quando ela tinha 12 anos. Assim, de início, o filme de Alejandra propõe-se como uma busca pelo pai que já não está presente e cuja morte deixou muitos questionamentos, túneis escuros a serem percorridos. Após contar o que seria o desfecho da história, a cineasta vai a seu começo: o golpe de 1973, representado por imagens de um mar bravo (na época, Alejandra vivia no litoral) e de sons em *off* de um helicóptero, recriando sua lembrança de infância desse evento. Sua mãe, Ximena Cannobbio, aparece então pela primeira vez para oferecer um relato mais “objetivo” da situação. Ximena aparecerá recorrentemente para organizar e expor, por meio da fala, o que Alejandra vai encadeando com imagens e perguntas. Viajamos no passado através da narração da mãe: enquanto Augusto fica no Chile, entrando para a clandestinidade, Ximena e Alejandra partem à RDA:

“o golpe foi, em primeiro lugar, a fratura do Chile e, então, nossa fratura”. Enquanto isso, a câmera rastreia bem de perto desenhos de criança e fotos dos personagens, olhando com fervor e aproximando-se cada vez mais do material, vasculhando à procura de detalhes que possam trazer alguma luz; até que uma tela negra nos traz do passado ao presente: “Berlim, 2002”.

Finalmente nos encontramos com a imagem de Alejandra Carmona que, sob a voz *off* da mãe, dirige pela cidade alemã. A diretora escolhe passar por lugares um tanto ermos, abandonados, fantasmáticos, escuros sob o céu nublado, que contrastam com as filmagens agradáveis e coloridas de Alejandra após sua chegada a Berlim nos anos 1970, quando ela estudava na escola “Salvador Allende”<sup>10</sup> e era uma espécie de modelo infantil da luta revolucionária. Apesar de Ximena tentar retirar o caráter solene e político do vídeo, esses registros caseiros da estudante se parecem mais a um filme institucional sobre a união entre a RDA e um Chile em chamas.

Entretanto, o grande prazer adolescente de se rebelar contra qualquer coisa quebra o vínculo de Alejandra com a escola que, segundo ela, mostra uma face autoritária até então desconhecida. A partir dessa ruptura, a cineasta dispensa o relato sobre sua vida no exílio para voltar a perguntar-se sobre o pai, do qual “só conhecia fragmentos de vida e que morreu como um herói em um país do fim do mundo” enquanto ela estava a salvo na Europa. Mais uma vez, Carmona vasculha fotos, recortes e vídeos antigos, mas se dá conta que olhar à distância não é suficiente. Com uma mirada detetivesca, ela viaja no tempo e no espaço e deixa Berlim (“o lugar que foi limite de dois mundos e que tanto tempo me acolheu”, diz), concluindo que o encontro com o pai só pode dar-se em Santiago.

Ali, Alejandra também circula de carro, mas o abandona para misturar-se à multidão das ruas e observar a cidade e as pessoas de perto,

---

10) Allende não batiza apenas a escola, mas denomina ruas, o bairro, e está presente em cartazes por todas as partes da Alemanha Oriental.

arriscando reflexões sobre Santiago como um lugar de sobreviventes, no qual há que construir e salvar a própria existência todos os dias devido ao trauma deixado pela ditadura. A cidade latino-americana não é cinza e vazia como Berlim, mas seus personagens atravessam a tela em câmera lenta sob um filtro azul de ficção científica e música de suspense, revelando uma espécie de melancolia e estranhamento. Alejandra não participa de Berlim como participa de Santiago, mas nesta tampouco existe conforto e acolhimento, dado o alheamento dos transeuntes e a frieza que os cerca através da luz. Mesmo assim, a diretora insiste em estar ali e compartilhar daquele espaço.

As imagens da Santiago de hoje revezam-se com a Santiago em preto e branco dos protestos enérgicos nos quais o pai esteve presente, e que leva aos *talking heads* que conviveram com o jornalista e aparecem para preencher lacunas sobre sua vida. Os amigos, amores e companheiros de militância destrincham um passado emocionante e um Augusto Carmona heroico, sem fraquezas, cujo único “defeito” era ser apaixonado demais.<sup>11</sup>

O arquivo público já não é trabalhado somente com interesse jornalístico, e sim a partir do olhar pessoal, como material que propicia recordações. Da mesma maneira, os registros íntimos são ressignificados:

Existem imagens produzidas em contextos singulares e privados que vão cobrando, com o tempo, um valor agregado que as transforma também em *material de arquivo*. Referimo-nos aos *home videos*

---

11) O heroísmo ao qual o pai é relegado é aceito sem questionamentos por Alejandra, ao contrário do que acontece em grande parte dos filmes que citamos na primeira parte do artigo, nos quais se discute o estatuto de herói dos militantes que romperam com a família por ideais políticos, ou a redução dessas pessoas à faceta única de herói. Por exemplo, destacamos a marcante frase de María Inés Roqué em *Papá Iván*: “Preferia um pai vivo que um herói morto”. Ao final do filme, Carmona arrisca comentar sobre os idealismos da geração do pai, mas apenas os classifica como inocentes, sem estender-se sobre o assunto.



ou “filmagens caseiras” que fazem parte, por vezes, do patrimônio pessoal de um autor e que em recentes filmes de memória têm tido um novo protagonismo. (...) Frequentemente, são usados não tanto como recurso de evocação de uma época, de um clima pessoal, e se instalam como um elemento emocional antes que explicativo. (...) A memória familiar passa a ter, assim, um uso social. (Guarini, 2009: 272).

Após a visita à casa onde o pai foi assassinado, Alejandra finaliza essa busca para desviar o filme à procura de si mesma, em um trajeto que já havia se esboçado no trânsito entre a Alemanha e o Chile. De volta a Berlim, ela busca amigos e familiares que ficaram na Europa para dialogar sobre as vivências de cada um e recuperar suas próprias experiências, a fim de refletir sobre elas. É possível sentir o desamparo e a dúvida de Alejandra, em cujos bate-papos sempre ouvimos a palavra “raíces”, mas nunca dita por ela, somente por seus interlocutores. Na primeira vez que a cineasta utiliza tal termo, descobrimos que ela finalmente retorna a Santiago: “eu estava com toda a vida ajeitada em Berlim, mas tinha saudades do Chile. Me sentia estrangeira e desejava pertencer a algum lugar. E que a minha filha, nascida em Berlim, pudesse ter as raíces que me faltaram”.

Carmona desabafa quanto aos constantes ir e vir que tomaram sua vida; sobre as histórias que sempre recomeçam sem nunca finalizar, e assim vai justificando seu retorno – porém, não descarta que uma dúvida sempre a acompanhará. Como comentam Bossy e Vergara (2010), *En algún lugar del cielo* possui sintomas de nostalgia através dos quais a diretora outorga significado a seu regresso a Santiago, e que as autoras denominam *nostalgia restaurativa*. Esta acentua o retorno e tenta uma reconstrução do lugar imaginado que ficou pra trás, regressando não apenas a um lugar, mas a outro tempo, recuperando-se (restaurando-se) o que foi perdido. A volta

é marcada pela busca de sinais que permitam preencher os vãos e entender melhor o que aconteceu. No documentário de Alejandra, os testemunhos entregam informação e ajudam a construir uma verdade mais completa que aquela que se tinha antes. Embora o retorno ofereça dados e complete certas interrogações, ele é apenas fração de um processo – do qual o filme é parte importante – onde o pertencimento é trabalhado. Nesse caminho, ela também confessa que, à medida que vai enfrentando seu passado e extraindo a memória do Chile, o abismo do desarraigo vai sendo borrado e o desejo de viver sua vida e não outra é cada vez mais forte. Alejandra Carmona busca reencontrar-se com o passado, resgatar o espaço e o tempo perdidos e reinserir-se no decurso natural de uma sociedade, superando essa espécie de hiato em que o desterro se transformou e restituindo uma identidade fragmentada.

No final, voltam as imagens da cineasta no meio da população, em Santiago, e temos a impressão que o que acabamos de ver foi um flashback, e que ela está definitivamente em seu lugar, com um sorriso algo orgulhoso, mas que ainda possui um tanto de dor. Ela é mais uma dessas pessoas que deve reinventar a existência todos os dias.

*El edificio de los chilenos* também se organiza ao redor de uma *nostalgia restaurativa*. Entretanto, o foco da diretora Macarena Aguiló não aponta para a questão da “volta pra casa”, e sim para o tema da relação filial a partir da ruptura do núcleo familiar devido a uma decisão política. Aqui, assim como em *En algún lugar del cielo*, a presença da primeira pessoa, ao invés de supor um rompimento com o vínculo histórico, serve para enfocá-lo melhor.

Os militantes chilenos exilados em 1973 foram convocados a regressar ao país no fim da década. Nesse contexto, surge um projeto que pretendia acolher em um lar comunitário os filhos daqueles que partiam: o

*Proyecto Hogares* (em tradução livre, *Projeto Lares*).<sup>12</sup> Sessenta crianças (entre elas a cineasta) viveram juntas na Bélgica e, mais tarde, em Cuba, sob os cuidados de outros militantes que cumpriam o papel de educadores e eram chamados “pais sociais”.

Em imagens que parecem vir de uma filmagem caseira e despretensiosa, com uma câmera solta, ela brinca rapidamente com o filho e depois enquadra a televisão, na qual vemos uma reportagem sobre a filha de militantes do MIR que foi sequestrada pela polícia de Pinochet aos quatro anos de idade. Os curtos minutos do telejornal servem para apresentar a protagonista que empunha a câmera e, em voz *off*, responde a um telefonema: “sim, ME vi na televisão”.

Em seguida, sobre uma tela negra, ouvimos a mesma voz falando de um sonho no qual a personagem arrancava a cabeça de uma serpente que crescia na palma da mão, deixando um túnel vazio em seu corpo. Assim como Alejandra Carmona, Macarena Aguiló também deve percorrer um túnel, cujo trajeto é mediado pelo baú de cartas, fotos e objetos vasculhado pela diretora.

A cineasta expõe rapidamente seu sequestro na infância e posterior partida ao exílio na França, onde reencontra a mãe. Aborda a criação do *Proyecto Hogares* através de algumas entrevistas e finalmente entra no tópico de seu interesse: a vivência nesse lar coletivo. Macarena retira seus pais (e a geração dos mesmos) do protagonismo dos fatos traumáticos para colocar-se a si própria e à sua geração como personagens principais, em um lugar autorizado de lembrança. Como afirma Vidaurrázaga Aránguiz (2012), o documentário se afasta de um relato organizado pelo viés do

---

12) O retorno das mulheres para combater no Chile foi central nas discussões de criação do projeto. Para um aprofundamento das questões de gênero no *Proyecto Hogares*, ver Tamara Vidaurrázaga Aránguiz (2012), além de outros trabalhos da autora publicados em periódicos disponíveis on-line.

heroísmo (que se caracteriza pela existência de heróis que nunca erram e aos quais nunca devemos questionar) ou da vitimização (redução da vítima a este rol unívoco e homogêneo) – imaginários que se “grudaram” à representação do período ditatorial. Sem minimizar nem evitar o contexto da ditadura, a cineasta prefere referir-se a ele de maneira tangente.

Para Ruffinelli (2010), *El edificio de los chilenos* não é um documentário de confrontação entre gerações, embora seja em si mesmo um litígio, ainda que sem condenação, àqueles que colocaram o social e o político antes da família, caindo na contradição de fazer um Chile melhor para os filhos ao mesmo tempo em que se separavam deles. As cartas da mãe são reveladoras dessa tensão: apesar do carinho que dirige à filha à distância, as preocupações daquelas palavras sempre acabam resvalando no político e doutrinador. Na montagem das entrevistas, desenvolve-se uma espécie de diálogo (e, por vezes, de não-diálogo) entre filhos e pais, que negociam a compreensão e incompreensão de uns e outros. A voz e corpo de Macarena tornam-se uma força centrípeta que aglutina tais inquietações.

A cineasta identifica no depoimento um espaço privilegiado para observar as relações entre os olhares individuais e coletivos: “O testemunho não serve apenas para aceder a informações não contempladas em outros documentos, mas também para explorar as maneiras como os sujeitos recordam e outorgam sentido à sua própria experiência, transcendendo a dimensão individual desta” (Carnovale, 2007: 168 *apud* Aprea, 2012: 09). Afora as entrevistas, Aguiló se utiliza de outros dispositivos (as cartas, fotos e objetos do baú, além de passagens animadas e gravações sonoras) que se constituem como marcas a testemunhar para recuperar um momento situado no passado. Como comenta María José Bello (2011), o conceito clássico de material de arquivo se deteriora neste relato: os documentos

não servem para ilustrar, mas contribuem para ampliar o sentido, criar novas relações e a materializar o que é singular.

Junto aos arquivos, Macarena insere imagens engendradas no presente com o intuito de reproduzir os sentimentos que se tentam explicar. A infância da diretora se definiu por uma série de separações filiais e territoriais, sendo o abandono um tema constante. Assim, vemos uma garota sem rosto caminhar sozinha por um bosque, ou brinquedos em um parquinho vazio, demonstrando uma infância destoante das outras, quando esses cenários seriam muito diferentes – impressão reforçada pelo silêncio dessas passagens.<sup>13</sup>

“O vazio é um caminho que só se preenche ao percorrê-lo”, diz a cineasta ao final do filme. Assim como Alejandra Carmona, Macarena busca entender o passado e a luta que segue até o presente, entrelaçando a fragmentada história chilena à fragmentada história familiar, portando uma câmera na mão que sinaliza uma memória em movimento. Para a diretora de *El edificio de los chilenos*, o retorno ao Chile (que mesmo com a ascensão da democracia teve que ser adiado devido à escolha pelo término dos estudos em Cuba e pela escala na casa de uma tia, no Uruguai) significou confrontar o fracasso de viver em um país que não era aquele desejado pela luta dos pais.

Seguindo a Fernanda Carvajal,

Em sua acepção mais comum, a palavra *exílio* alude ao abandono forçado de um território, um movimento de saída do próprio. A força de atração do próprio estaria associada a atribuições de pertencimento

---

13) Enquanto *El edificio de los chilenos* incorpora o silêncio como uma acusação do desamparo que se sofre, *En algún lugar del cielo* mantém uma trilha sonora onipresente (quando as falas não se encadeavam, uma música estava sempre a postos para entrar em cena) que reflete o terror de Alejandra Carmona pelo silêncio – elemento que aí simboliza a dificuldade ao acesso a certas questões, as quais o filme busca desafiar.

ligadas às já tão discutidas figuras de origem: não só a terra, mas também o sangue e a língua. Então, entendido como movimento de saída do próprio, o exílio remeteria a uma situação de passagem: o exílio como passagem que preludia e prepara um regresso. A partir deste enfoque, falar do exílio pareceria sempre implicar falar de uma falta, disso que se perdeu ante a partida imposta. (Carvajal, 2012: 04).

Em *En algún lugar del cielo* e *El edificio de los chilenos*, o círculo do exílio se fecha apenas parcialmente com o retorno. A questão do pertencimento é de certa maneira resolvida (contudo, como afirma Carmona, sempre existirá uma dúvida), mas muitas outras perguntas ficam no ar. Já em *El eco de las canciones* não há exatamente um círculo a se fechar, um túnel a se percorrer ou, como expõe Carvajal, uma falta a sanar. A questão do pertencimento é descentralizada e direcionada a um lugar que ainda está por vir.

O filme de Antonia Rossi focaliza-se na situação de estranhamento que traz consigo o desarraigo daqueles que nascem no exílio, os que não saem do próprio, mas nascem em um “pedaço de terra emprestada” e crescem na iminência do regresso a um lugar proibido, desconhecido e hostil, que lhes corresponde por atadura de sangue, por filiação. (Carvajal, 2012: 04).

A cineasta Antonia Rossi nasceu em Roma, durante o exílio de seus pais, retornando a Santiago na adolescência, após a volta da democracia. Em *El eco de las canciones*, Rossi ensaia uma reconstrução biográfica e estética de sua experiência. Ademais de um instrumento de memória, o filme é um processo de autoconhecimento, reflexão e reconstrução identitária, e explora os caminhos utilizados para definir-se a si mesmo

através da enciclopédia pessoal de imagens e sons. Essa confusão e ambivalência são trabalhadas, segundo Bossy e Vergara (2010), pela *nostalgia reflexiva*, que problematiza a recordação. A volta para casa não tenta recuperar nem aclarar nada. Pelo contrário, aborda-se uma situação biográfica atravessada pela irresolução do lugar próprio, em conflito com o dever de entrar em contato com um território estranho, outorgado por herança. É impossível a relação linear entre geografia, nascimento e pertencimento no filme. (Carvajal, 2012).

Como assinala um comentário sobre o filme publicado em um blog,<sup>14</sup> *El eco de las canciones* “não parece um filme chileno. E é estranho que não pareça, porque o fantasma do Chile está em cada sequência”. O filme de Antonia Rossi espectraliza uma imagem do Chile, pois gira sobre a dificuldade para estabilizar uma imagem do território chileno como paisagem habitável; confunde e dessacraliza a iconografia e os signos identitários através dos quais a cultura do exílio chileno sente falta de uma comunidade que é vista como longínqua e enaltecida. (Carvajal, 2012: 02).

O filme começa com uma tela preta, sobre a qual ouvimos Pinochet, em uma gravação que difundia o sucesso do golpe. Ainda sobre essa escuridão total, uma voz feminina (que através dos créditos descobrimos ser a de uma atriz, e não a da cineasta) conta um sonho. A brusca mudança de uma voz dura a uma voz doce, da escuridão ao amanhecer visto pela janela embaçada, são o primeiro indício dos trânsitos poéticos e fragmentários do passado ao presente (e vice-versa), da realidade ao sonho e da infância à maturidade que construirão o documentário.

---

14) Blog *Violencia de la intimidad*: <http://www.blog.lucysombra.org/2010/10/el-eco-de-las-canciones/>.

*El eco de las canciones* é uma compilação de imagens e suportes: arquivos públicos, arquivos privados, animações, postais, fotografias, mapas, vídeos se justapõem para expressar pensamentos íntimos e obsessivamente recorrentes. O Super 8 é frequente e sua textura, com tons pastéis, suscita a infância para toda uma geração, assim como remete a gravações de ambientes domésticos e situações íntimas. Cenas de barcos, aviões, foguetes também vão e voltam em meio à montagem, traçando uma viagem por um lugar que não está em nenhum lugar. Trechos de *As viagens de Gulliver* (Dave Fleischer, 1939) sublinham esse aspecto: como afirma Antonia Rossi em entrevista a Gabriel Bortzmeyer (2010), os conceitos da história de Jonathan Swift possuíam muitas conexões com a imaginação da diretora durante a infância, que podia ver no conto sua trajetória pessoal refletida claramente.

Gulliver é um homem forte que se move de país em país; é um nômade que enche sua existência de nostalgia e lembranças de um lugar que nunca será o seu. É um forasteiro que observa à distância cada sociedade que confronta. Esta sensação dentro dele se torna cada vez mais forte à medida que a história avança, e finalmente o deixa para sempre em um lugar que é completamente estranho para ele. Pensei que essa estranheza, essa nostalgia e essa sensação de ser apartado realmente ilustrava o sentimento sobre o qual eu queria falar. (Antonia Rossi em entrevista a Bortzmeyer, 2010).

Não sabemos a origem de cada imagem, tampouco seus indicadores cronológicos. Referências à realidade política se dão através de arquivos radiais e televisivos, que vão pontuando temporalmente o avanço da trama, estimulando o diálogo entre o contexto histórico e as impressões da cineasta. Antonia renuncia à hierarquia rígida dos componentes e



aglutina o disperso através da voz feminina que nunca se identifica, mas narra sempre em primeira pessoa. Para Carvajal, “há uma renúncia ao nome como ato inaugural da identidade que inicia o sujeito no tempo da linguagem e coloca em funcionamento uma acumulação e retenção de marcas que serão inscritas em um *eu*. É possível pensar, então, que na renúncia ao nome há uma renúncia à unidade do *eu*” (2012: 02). Ao contrário de Carmona e Aguiló, Rossi não usa testemunhas: o eixo gira em torno da voz, que se apresenta como própria e alheia, que fissa o registro autobiográfico ao dispensar nome e rosto, e se regozija em sua própria imprecisão (Donoso Pinto, 2012). Na entrevista anteriormente citada, a diretora afirma que, durante o processo de criação, entrevistou outros filhos de exilados nascidos no exterior. Tais histórias compõem o relato de alguma forma, fazendo com que muitas outras vidas chilenas ecoem nessa vida que se narra.

### **Palavras finais**

Como analisa Amado (2005), as imagens do passado nos documentários das últimas décadas já não estão a cargo de personagens inventados que as organizavam com a nitidez das reconstruções históricas ou a cronologia narrativamente disciplinada do flashback. O questionamento das formas mais estruturadas e globalizantes de acesso aos processos históricos tem permitido repensar a importância dos próprios sujeitos enquanto “atores sociais”, prestando especial atenção à observação de suas práticas e experiências e à análise de suas representações da realidade (Franco e Levín, 2007). O documentário latino-americano contemporâneo expõe novas e diversas modalidades de expressão, que implicam diversas maneiras de abordar e se situar no mundo.

Nos filmes que exploramos neste artigo – os chilenos *En algún lugar del cielo*, *El edificio de los chilenos* e *El eco de las canciones* –, as documentaristas partem de uma perspectiva pessoal para dialogar com a reconstrução da memória tanto individual quanto histórica, e tal trabalho é chave para compreender o presente.

(...) a memória é uma dimensão que diz respeito tanto ao privado, ou seja, a processos e modalidades estritamente individuais e subjetivas de vinculação com o passado (e, por extensão, com o presente e futuro) como à dimensão pública, coletiva e intersubjetiva. (...) A noção de memória nos permite traçar uma ponte, uma articulação entre o íntimo e o coletivo, já que invariavelmente os relatos e sentidos construídos coletivamente influem nas memórias individuais. (Franco e Levín, 2007: 07).

A história familiar relaciona-se com uma reflexão social mais ampla, e o exílio (resultante da militância de esquerda dos pais) é ponto de partida para pensarmos como a situação da região durante os governos ditatoriais rompeu infâncias devido à perseguição política promovida. A representação do mundo está mais vinculada à percepção e não à observação. A presença do diretor – não apenas como cineasta, pesquisador ou enunciador, mas também como objeto da enunciação – pode ser corporificada ou através da voz. Material de arquivo (público e privado), cartas e relatos orais são dispositivos que tentam agarrar um passado fundamental para entender um presente no qual são debatidas questões como desarraigo, pertencimento e identidade.

Dessa maneira, nos propusemos a refletir sobre a releitura e a reescrita da história em sua relação com a memória, ao passo que os documentários escolhem aproximar-se diretamente dos envolvidos

nas narrativas que abordam. A dimensão histórica se reconstrói a partir de uma experiência subjetiva que borra a fronteira entre o privado e o público, e os lutos, ausências e silêncios privados solicitam ser percebidos como capital histórico. Alejandra Carmona, Macarena Aguiló e Antonia Rossi compartilham as indagações que persistem desde o exílio vivido na infância e, ainda que cada uma se dedique a temas mais particulares, estes estão intimamente vinculados aos acontecimentos que marcaram o Chile governado por Pinochet.

### **Referências bibliográficas**

- AMADO, Ana (2005), “Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia” in Andrea Andújar *et al.* (orgs.), *Historia, género y política en los 70*. Segunda parte: Relatos e imágenes de la violencia, Buenos Aires: Feminaria Editora. Disponível em: <http://www.feminaria.com.ar/coleccion/temascontemporaneos/007/3-SegundaParte.pdf>.
- APREA, Gustavo (2012), “Los usos de los testimonios en los documentales audiovisuales argentinos que reconstruyen el pasado reciente” in Gustavo Aprea (org.), *Filmar la memoria: Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*, Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- BELLO, María José (2011), “Documental contemporáneo y memoria chilena. Aproximaciones desde lo íntimo” in *laFuga*. Dossier Interiores: cine & subjetividade, Santiago, abr. 2011. Disponível em: <http://www.lafuga.cl/documental-contemporaneo-y-memoria-chilena/436>.

BORTZMEYER, Gabriel (2010), “Entrevista a Antonia Rossi”.

Entrevista realizada para o FIDMarseille 2010 e publicada no site do filme *El eco de las canciones*. Disponível em: [http://www.elecode las canciones.cl/?page\\_id=2](http://www.elecode las canciones.cl/?page_id=2).

BOSSY, Michelle e VERGARA, Constanza (2010), *Documentales autobiográficos chilenos*, Santiago: Fondo de fomento audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Disponível em: <http://www.documentalesautobiograficos.cl/>.

BRUZZI, Stella (2006), “El documental performativo”, in Berta Sichel (ed.), *Postverité*, Murcia: Centro Párraga.

CALVEIRO, Pilar (2005), “Antiguos y nuevos sentidos de la política y la violencia” in *El porvenir de la memoria*. 2º Coloquio interdisciplinario de Abuelas de Plaza de Mayo, Buenos Aires: Edición de Abuelas de Plaza de Mayo.

CAMPO, Mônica Brincalepe (2013), “A memória e a construção da história em *Los rubios*, de Albertina Carri, e *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci: narrativas comparadas envolvidas pela subjetividade e objetividade” in Javier Cossalter e Ana Laura Lusnich (orgs.), *Actas del II Simposio iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audiovisual: perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y de la historia*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Disponível em: <http://www.ricila.com/wp-content/uploads/Actas.pdf>.

CARVAJAL, Fernanda (2012), “Desfiguraciones del exilio en *El eco de las canciones*, de Antonia Rossi” in *Artelogie. Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l’Amérique Latine*. Dossier

Image de la nation: art et nature au Chili, número 03, Paris, set. 2012. Disponível em: [http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article\\_PDF/article\\_a133.pdf](http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a133.pdf).

COMOLLI, Jean-Louis (2008), *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, Belo Horizonte: Editora UFMG.

CUEVAS, Efrén (2005), “Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica” in Josetxo Cerdán e Casimiro Torreiro (orgs.), *Documental y vanguardia*, Madri: Cátedra/Festival de Málaga.

DONOSO PINTO, Catalina (2012), “Sobre algunas estrategias filmicas para una propuesta de primera persona documental” in *Comunicación y Medios. Revista del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile*. Dossier Imagen, Cultura y Política, número 26, Santiago. Disponível em: <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewFile/24791/27994>.

FLORES, Silvana (2012), “Arte e inmigración en América Latina: estética, identidad y política”. Trabalho apresentado na *I Jornada de trabajo sobre exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX. Agenda, problemas y perspectivas conceptuales*, realizado entre 26 e 29 set. 2012 na Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata, Argentina. Disponível em: <http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/ponencias/FLORES.pdf/view?searchterm=None>

FRANCO, Marina e LEVÍN, Florencia (2007), “El pasado cercano en clave historiográfica” in Marina Franco e Florencia Levín (orgs.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires: Paidós.

- GETINO, Octavio e VELLEGGIA, Susana (2002), *El cine de “las historias de la revolución”*, Buenos Aires: Grupo Editorial Altamira.
- GUARINI, Carmen (2009), “El ‘derecho a la memoria’ y los límites de su representación” in Claudia Feld e Jessica Stites Mor (orgs.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires: Paidós.
- JELIN, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, Madri: Siglo XXI Editores.
- KAUFMAN, Susana (2006), “Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias” in Elizabeth Jelin e Susana Kaufman (orgs.), *Subjetividad y figuras de la memoria*, Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana.
- LÓPEZ SECO, Celina (2010), “Narrativas contemporáneas: el cine de la experiencia” in Marina Moguillansky *et al.* (orgs.), *Teorías y prácticas audiovisuales. Actas del Primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Cuadernos AsAECA, número 01, Buenos Aires: Teseo.
- LOWENTHAL, David (1998), “Como conhecemos o passado” in *Revista Projeto História*, número 17, São Paulo, nov. 1998.
- NICHOLS, Bill (2008), *Introdução ao documentário*, Campinas: Papirus.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (2010), “La subjetividad en el documental latinoamericano contemporáneo”. Conferência realizada em 12 mar. 2010 durante o XI Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez In Memoriam, em Santiago de Cuba. Disponível em: <http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/revtexto.aspx?cod=96&sec=2&num=3&id=16>

- PIEDRAS, Pablo (2010), “La cuestión de la primera persona en el documental latino-americano contemporáneo. La representación de lo autobiográfico y sus dispositivos” in *Revista Cine Documental*, número 01, Buenos Aires. Disponível em: [http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos\\_04.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html).
- \_\_\_\_ (2011), “Modos de explicar el mundo histórico en documentales argentinos de las últimas décadas” in *PolHis. Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de Historia Política*. Dossier Cine y Política, número 08, Buenos Aires, 2º semestre 2011. Disponível em: [http://historiapolitica.com/datos/boletin/PolHis\\_8.pdf](http://historiapolitica.com/datos/boletin/PolHis_8.pdf).
- \_\_\_\_ (2013), “Algunas especulaciones en torno a los modos de representación y a la manifestación de la primera persona en el cine documental argentino” in *Revista Cine Documental*. Dossier Formas de la subjetividad autoral en el cine documental, número 07, Buenos Aires. Disponível em: <http://revista.cinedocumental.com.ar/numeros/index.php/articulos/9-numero7/13-algunas-especulaciones-en-torno-a-los-modos-de-representacion-y-a-la-manifestacion-de-la-primera-persona-en-el-cine-documental-argentino>.
- PINTO LUNA, Candelaria del Carmen (2012), “Exilio chileno: 1973-1989. Consecuencias del exilio, cómo se vive el exilio, producción artístico-cultural del exilio, memoria de hijos de exilados retornados de Francia”. Trabalho apresentado na *I Jornadas de trabajo sobre exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX. Agenda, problemas y perspectivas conceptuales*, realizado entre 26 e 29 set. 2012 na Facultad de Humanidades y Ciencias de la

Educación de la Universidad de La Plata, Argentina. Disponible em: <http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/ponencias/PINTO.pdf/view?searchterm=None>.

RASCAROLI, Laura (2009), *The personal camera. Subjective cinema and the essay film*, Londres: Wallflower Press.

RENOV, Michael (2008), “First-person films. Some theses on self-inscription” in Thomas Austin e Wilma Jong (orgs.), *Rethinking documentaries. New perspectives, new practices*, Maidenhead: Open University Press.

\_\_\_\_ (1993), “The poetics of documentary” in Michael Renov (org.), *Theorizing documentary*. Nova Iorque: Routledge.

RIVAL, Silvina (2007), “Revisiones” in Silvina Rival e Josefina Sartora (orgs.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires: Librería.

RUFFINELLI, Jorge (2010), “El edificio de los chilenos” in *Cine Chile. Enciclopedia del cine chileno*. Críticas & Estudios, Santiago. Disponible em: <http://cinechile.cl/crit&estud-103>.

SARLO, Beatriz (2007), *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*, São Paulo/Belo Horizonte: Companhia das Letras/ Editora UFMG.

VERZERO, Lorena (2009), “Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil” in Claudia Feld e Jessica Stites Mor (orgs.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires: Paidós.

VIDAURRÁZAGA ARÁNGUIZ, Tamara (2012), “Los niños(as) de la revolución en *El edificio de los chilenos*” in *Sociedad y Equidad. Revista de Humanidades, Ciencias Sociales*,



*Artes y Comunicaciones*, número 04, Santiago, jul. 2012.

Disponível em: <http://www.sye.uchile.cl/index.php/RSE/article/viewFile/20965/22632>.

### **Filmografia**

*As viagens de Gulliver* (*Gulliver's travels*, 1939), de Dave Fleischer.

*Calle Santa Fe* (2007), de Carmen Castillo.

*Chile, los héroes están fatigados* (2002), de Marco Enríquez-Ominami.

*Cuchillo de palo* (2010), de Renate Costa.

*Decile a Mario que no vuelva* (2007), de Mario Handler.

*Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro.

*En algún lugar del cielo* (2003), de Alejandra Carmona.

*El eco de las canciones* (2010), de Antonia Rossi.

*El edificio de los chilenos* (2010), de Macarena Aguiló.

*El tiempo y la sangre* (2004), de Alejandra Almirón.

*Em busca de Iara* (2013), de Flavio Frederico.

*Encontrando a Víctor* (2004), de Natalia Bruschtein.

*Héroes frágiles* (2006), de Emilio Pacull.

*Historias cotidianas (h)* (2000), de Andrés Habegger.

*La flaca Alejandra* (1994), de Carmen Castillo.

*La quemadura* (2009), de René Ballesteros.

*Los rubios* (2003), de Albertina Carri.

*M* (2007), de Nicolás Prividera.

*Marighella* (2012), de Isa Grispum Ferraz.

*Memoria de un escrito perdido* (2010), de Cristina Raschia.

*Mi vida con Carlos* (2009), de Germán Berger.

*Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar.

Natalia Christofolletti Barrenha

---

*Papá Iván* (2004), de María Inés Roqué.

*Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006), de Lorena Giachino  
Torréns.

*Secretos de lucha* (2007), de Maiana Bidegain.

*Sibila* (2012), de Teresa Arredondo.

# MEMÓRIAS CLANDESTINAS: O DOCUMENTÁRIO E A CONSTRUÇÃO DE UMA HISTÓRIA

Maria Thereza Azevedo\*

**Resumo:** Realizado a partir do silêncio de personagens femininos anônimos, protagonistas de uma história brasileira recente, o documentário *Memórias Clandestinas* (2007) de Maria Thereza Azevedo, trata da participação de Alexina Crespo, primeira mulher de Francisco Julião, líder das Ligas Camponesas, movimento social agrário que lutou contra a exploração do trabalhador rural e pela posse da terra entre 1950 e 1964. O artigo faz uma reflexão sobre os modos de construção dessa história, tendo como eixo, a questão da ficção e não ficção no documentário apontando estratégias ocorridas nos modos de abordagem e montagem audiovisual.

Palavras chave: Documentário, História, estratégias, *Memórias clandestinas*, ficção não ficção. Alexina Crespo.

**Resumen:** Realizado a partir del silencio de personajes femeninos anónimos, protagonistas de una historia brasileña reciente, el documental *Memorias clandestinas* (2007) trata de la participación de Alexina Crespo, la primera esposa de Francisco Julião, líder de las Ligas Campesinas, movimiento social agrario que luchó contra la explotación de los trabajadores rurales y por la tenencia de las tierras entre 1950 y 1964. El artículo, que reflexiona sobre los modos de construcción de esta historia, tiene como eje la cuestión de la ficción y la no ficción en el documental, al señalar algunas de las estrategias que aparecen en los modos de enfoque y montaje audiovisual.

Palabras clave: Documental, Historia, estrategias, *Memorias clandestinas*, ficción y no ficción. Alexina Crespo.

**Abstract:** Directed from the silence of anonymous female characters, protagonists of a recent Brazilian history, the documentary *Memórias Clandestinas* (2007) is about the participation of Alexina Crespo, first wife of Francisco Julião, who fought against the exploitation of rural workers and land tenure in the agrarian social movement *Ligas Camponesas*, between 1950 and 1964. The article reflects on the strategies of building this history focusing on the question of fiction and nonfiction in the documentary and pointing the modes of organization and audiovisual montage.

Keywords: Documentary, History, strategies, *Memórias Clandestinas*, fiction and nonfiction, Alexina Crespo.

---

\* Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT, Instituto de Linguagens, Departamento de Artes e Programa de Pós Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea - ECCO, 78068727, Cuiabá, Brasil. E-mail: maritheaz@gmail.com

Submissão do artigo: 15 de novembro de 2013. Notificação de aceitação: 31 de dezembro de 2013

**Résumé:** Réalisé à partir du silence de personnages féminins anonymes, protagonistes d’une histoire récente du Brésil, le documentaire *Memórias Clandestinas* (2007) traite de la participation d’Alexina Crespo, première épouse de François Julien, leader des Ligues Paysannes, mouvement social agraire qui a lutté contre l’exploitation des travailleurs ruraux et pour la possession de la terre entre 1950 et 1964. L’article se penche sur les modes de construction de cette histoire, avec pour objet central, la question de la fiction et du documentaire, en indiquant les stratégies d’approche et les modes d’organisation et de montage audiovisuels.

Mots-clés: Documentaire, Histoire, stratégies. *Memórias Clandestinas*, fiction et non-fiction, Alexina Crespo.

Realizar um documentário<sup>1</sup> sobre a participação de Alexina Crespo nas Ligas Camponesas - movimento social agrário, que lutou contra a exploração do trabalhador rural e pela posse da terra entre 1950 e 1964 - implicava construir uma história para esta participação. Alexina Crespo foi a primeira mulher de Francisco Julião, homem público de grande expressão, advogado, deputado pernambucano, com ações que o transformaram em herói ao assumir a causa camponesa nos anos 1950 e liderar um movimento de repercussão internacional.

Na condição de mulher, condição construída socialmente, Alexina era considerada uma “ajudante”, dona de casa, mãe de quatro filhos e suas ações nas *Ligas* eram clandestinas, ou seja, teve uma vida pautada pela invisibilidade. Vandeck Santiago<sup>2</sup> lembra que “O papel de Dona Alexina foi um pouco eclipsado pelo tamanho de Julião”. Assim, construir uma história para Alexina Crespo significava tirá-la da zona de sombra deslocando a

---

1) *Memórias Clandestinas* (2007), Roteiro e direção: Maria Thereza Azevedo. Produção: Camila Tavares, Vitoria Fonseca. Fotografia: Jane Malaquias, Música: Renato Lemos. Edição: Andre Francioli. Apoio Nead. MDA. O filme recebeu o prêmio de melhor documentário brasileiro no Festival Internacional de Cinema Feminino, 2007.

2) SANTIAGO, Vandeck escreveu o livro “Francisco Julião: luta, paixão e morte de um agitador “. Recife: Coleção Perfil parlamentar do século XX, Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco, 2001. Em entrevista para o documentário *Memórias Clandestinas*.

história de grandes feitos dos heróis para o relato dos chamados *pequenos nadas*<sup>3</sup>, dos excluídos da historiografia oficial, principalmente no que se refere à participação feminina na política brasileira.

Para a historiadora francesa Michelle Perrot, a dificuldade da história das mulheres deve-se inicialmente ao apagamento de seus traços, tanto públicos quanto privados. As mulheres foram caladas pela História e esse silêncio foi durante séculos reafirmado e sacralizado pelas religiões, pelos sistemas políticos e pelos manuais de comportamento: “aceitar, conformar-se, obedecer, submeter-se e calar-se. Este mesmo silêncio, imposto pela ordem simbólica, não é somente o silêncio da fala, mas também o da expressão, gestual ou escriturária” (Perrot, 2005:10).

Alexina, hoje com 82 anos de idade, muitos netos e uma porção de bisnetos, teve dificuldades em romper o silêncio de muitas décadas, mas os filhos colaboraram para a revitalização desta memória guardada a sete chaves. Berger e Chaves observam que: “O problema para as memórias subterrâneas, clandestinas e inaudíveis é passar do não dito à exposição” (2009:28).

Assim, num primeiro movimento tomei como base os depoimentos dos quatro filhos, gravados isoladamente, na tentativa de buscar nexos para a tessitura de uma trama da visibilidade e a partir daí proceder à escuta de Alexina. Relatos com riqueza de detalhes começaram a jorrar aos borbotões, de tal modo que até mesmo trocar a fita da câmera parecia interromper o fluxo desta história sem fim. Horas e horas de infindáveis depoimentos de Anatailde, Anatilde, Anatólio e Anacleto, desde a infância numa casa na Rua Cruz Macedo, 99 em Caxangá, Bairro de Recife, até o

---

3) Michel Maffesoli em *O Conhecimento comum* fala dos pequenos nadas, “estas minúsculas brechas, estas criações em tom menor que constituem a vida de todos os dias”.

retorno do exílio em 1979, passando pela organização das ligas, pela luta armada, pelo golpe militar em 1964. Um período de mais de 20 anos.

Mas onde está a Alexina Crespo neste emaranhado de fatos da vida privada, misturados aos grandes eventos da história do país e da América Latina, numa época conturbada, de grande alvoroço político?

Alexina, como cidadã dos *pequenos nada*s, está à beira do fogão, cuidando dos filhos, da casa, mas ao mesmo tempo curando camponeses feridos no embate com os capangas dos senhores de engenho, datilografando petições para o advogado Julião, e quando a luta se acirra, ela deixa o fogão e a casa com a mãe e vai para as missões internacionais em busca de apoio para a luta armada.

É interessante observar que, antes da luta camponesa, Alexina havia fundado a Associação de Mulheres de Pernambuco, idealizando em 1955 a Campanha das *Panelas Vazias* contra o alto custo de vida. O grupo de mulheres realizava reuniões no cinema da cidade e saía pelas ruas com as panelas promovendo discussões com as pessoas de casa em casa. Foi também fundadora da *Associação de Mulheres do Brasil*, em 28 de junho de 1955. E quando os camponeses foram pedir apoio a Francisco Julião, Alexina já estava envolvida com as principais questões políticas da esquerda brasileira conforme Clodomir Morais.<sup>4</sup>

### **Ficção e não ficção no documentário**

Um documentário não se faz apenas com a escuta de relatos esparsos e fragmentados, mas com a escolha e ordenamento destes fragmentos por um foco narrativo. A articulação de possíveis conexões

---

4) Clodomir Morais foi um dos organizadores, junto com Francisco Julião, das Ligas Camponesas.

e a concepção de uma trama é que promovem a construção de sentido. O documentário é por sua própria natureza *heterogênero*,<sup>5</sup> pois lida tanto com o que se chama de “real” como a ficcionalização desse real. Aqui, a palavra *heterogênero* tem um sentido de mistura de gêneros: ficcional e documental, ou ficcional e não ficcional. Uma das maneiras de intervir neste “real” é o fato de se utilizar uma câmera com microfones como mediação, principalmente para registros de falas, pois, nas subjacências destas falas estão leituras de mundo, maneiras de pensar, posições ético-estéticas, uma construção discursiva, enfim. Assim, ao se posicionar diante de uma câmera para falar, aquele que fala ficcionaliza a si mesmo. O processo de fabulação pressupõe também a criação de um enredo no relato de cada pessoa entrevistada, pois na medida em que narra, elementos imaginários são acrescentados para enriquecer a narrativa.

As discussões sobre o que é ficção e não-ficção no documentário já vêm de longa data, muitas delas pautadas pela construção de uma *mise en scene* pelo diretor ao invés do deixar acontecer a cena com o seu próprio movimento. Surge até um subgênero denominado *docudrama*, uma mistura de documentário com atores e encenação que na realidade é um documentário híbrido. Mas, para Ismail Xavier não há diferença, pois “o cinema, como discurso composto de imagens e sons, é a rigor sempre ficcional, em qualquer das suas modalidades: sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, das diferentes formas, por uma fonte produtora” (Xavier, 1984:10). E Rosenstone afirma que “a verdade de um documentário é fruto da recriação e não de sua capacidade de refletir a realidade” (1998: 110). Já Marc Ferro diz que: “embora os filmes documentário e histórico se insiram nos domínios do imaginário,

---

5) A palavra heterogênero é usada para a questão de gêneros da sexualidade. Tomo emprestada para me referir aos gêneros audiovisuais.

pois o autor recria o real pela montagem e a exposição de imagens, eles guardam uma relação com o acontecido” (1976:221).

De qualquer modo, um documentário desta natureza pode ser visto como um organizador de memórias, sejam elas individuais, subjetivas ou imaginadas, contribuindo, assim, para a construção de uma memória coletiva. Isso lembra Pollack, quando diz que: “o filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva” (1989:10). O documentário enquanto audiovisual, articulador de imagens e sons por um processo de montagem, tem uma potencialidade para desvelar determinados aspectos subjacentes de alguns fatos. Pollack acrescenta:

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e, portanto, no enquadramento da memória. (Pollack, 1989:10-11).

### **Montagem, articulação de uma história**

É na montagem, entendida como aquela que ocorre desde a escolha dos primeiros registros, a pré-entrevista, o roteiro inicial, as sonoridades, até o corte final, que o documentário materializa a sua forma. A articulação da montagem também inclui um modo de organização de um ponto de vista, ou seja, de um discurso, mesmo tendo o envolvimento de vários outros pontos de vista. Além disso, a montagem se articula pelo ritmo, corte, luz, *raccord*, silêncios, conexões possíveis e a incompletude necessária para a criação de espaços de imaginação e completude do



outro. São códigos ficcionais, jogos associativos que permitem trabalhar em prol da atenção, imaginação e percepção do espectador.

Ao realizar o documentário *Memórias Clandestinas*, compreendi que a questão estava justamente na busca de uma estratégia que pudesse desvelar as ações de Alexina Crespo e, além disso, conceber uma organização narrativa que criasse um sentido para estas ações. Isso, com a clara intenção de tentar, no emaranhado dos fatos em que Julião é o protagonista, inverter, destacar o papel de Alexina no movimento das *Ligas*, papel este não reconhecido pela história dita oficial.

Ao analisar o material bruto a partir da transcrição das longas entrevistas com os filhos, percebi que esta poderia ser uma *história de família* tendo como centro a figura de Alexina Crespo. Assim, a entrevista em grupo se tornou mais adequada. Vários fatos marcantes haviam sido relatados por todos, quando ouvidos isoladamente, e alguns elementos se repetiram nas falas de forma contundente, como a vida na Casa de Caxangá, com forte presença nos relatos de infância. A casa materna, segundo Ecléia Bosi, é presença constante nas autobiografias. “Nem sempre é a primeira casa que se conheceu, mas é aquela em que vivemos os momentos mais importantes da infância” (Bosi, 1979: 435). A casa surge nos relatos de atendimento aos camponeses na época da organização das *Ligas* e, mais tarde, quando ocorrem os acirrados debates em reuniões com políticos. Segundo Anacleto, *por aquela casa passaram milhares de camponeses e líderes como Prestes, Brizola, Miguel Arraes, Pelópidas, Gregório Bezerra, Barbosa Lima Sobrinho, Paulo Freire, Gilberto Freire, Cid Sampaio, dentre outros*.<sup>6</sup> A casa aparece também nos relatos das perseguições, bem como na ameaça de enforcamento dos filhos nas árvores do quintal e na emboscada para matar Julião. Parece

---

6) Anacleto Julião, em entrevista para o documentário *Memórias Clandestinas*.

que a casa em Caxangá, hoje abandonada, foi palco de decisões políticas importantes. Uma espécie de *quartel general da esquerda brasileira*, segundo Anacleto Julião.<sup>7</sup>

Percebi, também, que esta saga familiar continha a potência de uma estrutura dramática com todos os elementos de uma tragédia. Um *plot point* como a visita dos camponeses em busca de um advogado que os defendesse na questão da terra, causa uma mudança de equilíbrio e transforma totalmente a vida daquelas pessoas.

### **Roteiro de documentário com estrutura de ficção**

Elaborei, então, com uma estrutura ficcional, um roteiro de conversas cujo registro seria realizado com duas câmeras, uma focada naquele que fala e outra naquele que ouve, de maneira alternada. Isso imaginando que as lembranças, ao serem acionadas por um, desencadeariam em outros evocações que pudessem vivificar a memória. A cena, uma reunião familiar com Alexina e os quatro filhos recordando as histórias de família: Anatailde, Anatilde, Anatólio e Anacleto com a presença dos netos e bisnetos, noras e genros, num domingo na casa de uma das netas, em Aldeia próximo ao Recife. Veem fotos, assistem a filmes super 8 de família, de várias épocas, mas principalmente do primeiro natal que passaram juntos na volta ao Brasil, em 1979, por ocasião da Anistia. O roteiro foi organizado em etapas: 1 - Infância dos filhos na casa em Caxangá. 2 - A chegada dos camponeses para pedir apoio. 3 - Organização das ligas. 4 - Luta armada e Golpe militar 5 - Exílio. As conversas norteadas e estimuladas pelo roteiro, que enviei anteriormente

---

7) Idem

para todos, foram conduzidas por eles mesmos na medida em que iam lembrando-se dos fatos. Para cada etapa do roteiro foram realizadas indicações de possibilidades de relatos, com mais de 20 tópicos cada etapa, a partir do que já se sabia pelas entrevistas isoladas e do que se intuía. Na primeira parte, por exemplo: Como era a casa? Cozinha grande? Tinha fogão à lenha? Janelas grandes? Casa arejada? Tinha criação de animais? Galinhas ou outro qualquer? E o quintal? Árvores frutíferas? Bananeira? Mangueira? Como eram os irmãos, os afazeres, as brincadeiras, a escola, a rua, os vizinhos, as comidas, as roupas? As cores daquele momento. Questões que poderiam desembocar na expansão dos fios narrativos já sugeridos e reforçar a organização interna que já se desenhara no roteiro.

### **A forma dramática como uma das linhas da estrutura**

A infância na Casa de Caxangá tinha um quintal cheio de frutas como recorda Anatilde: “(...) jambo branco, jambo vermelho, jambo do Pará e vários tipos de manga, manga rosa, manga... aquela pequeninha, manga ouro, manga espada. A gente subia nos pés de manga, chupava manga, depois passava na cara assim (faz gesto de esfregar manga no rosto)”. Ou quando descrevem o despertar na casa aos domingos em que se ouviam os clássicos, o cheiro de comida feita no fogão a lenha ou o olor do angico. O andar de patins ao som da voz de Yma Sumac, o quintal cheio de flores. É a chamada *situação inicial* dos roteiros dramáticos, em que a vida corre tranquila e tudo está no seu lugar até que aparece um problema, ponto de virada que gerará um conflito. O Primeiro ponto de virada ou *Plot point*, momento em que ocorre algo que muda o rumo das coisas, é a chegada dos camponeses em busca do apoio jurídico de Francisco Julião. Anacleto observa: “Então, quando os camponeses descobriram

Julião como advogado e como político e começaram realmente a chegar lá em casa, isso foi nos anos 56, 57, a gente não tinha noção da coisa”. Ou como diz Anatólio: “Era comum a gente abrir as portas de casa, e a gente abria a porta de casa de manhã cedo... 70, 80 camponeses do lado de fora esperando para ser atendido”. A partir deste primeiro *ponto de virada* a família se envolve com a causa camponesa e com a organização das Ligas, movimento que se expande, ganha o cenário internacional e vai desaguar na preparação da luta armada.

Assim, no desenvolvimento do drama existem objetivos a serem alcançados e para que se alcancem esses objetivos é preciso vencer uma série de obstáculos. No drama, a ação é movida pela vontade, pelos desejos. Na ânsia de realizá-los, o homem esbarra em impedimentos, entra em confronto com eles e isso provoca colisões e conflitos. As forças da vontade, dos desejos ou das paixões em pugna com as forças resistentes – leis, normas, costumes, regras ou tradições – produz uma ação progressiva, impulsionada pelo conflito. “O drama nasceu da necessidade de ver os atos e as situações da vida humana representados por personagens” (Hegel, 1997: 556).

A forma dramática é constituída pela maneira com que os personagens conseguem vencer o obstáculo para levar adiante seu objetivo. “Agora, se as forças que resistem são obstáculos intransponíveis, então o drama é uma tragédia, pois a tragédia trata das contradições insuperáveis, das situações-limite” (Azevedo, 2003: 12).

Assim, o drama pode ser a imitação do movimento da luta pela vida e a forma dramática seria a ordenação deste movimento. Peter Szondi ao observar o drama enquanto conceito histórico, tal como se desenvolveu na Inglaterra Elizabetana e, sobretudo na França do século XVII, aponta a forma dramática como “um enunciado da existência humana” (Szondi, 2001:26).

Alexina e o grupo familiar, na medida em que se envolvem na luta dos camponeses, diariamente lidam com casos de violência como, por exemplo, o que relatou Anatólio:<sup>8</sup> “(...) cinco camponeses foram pedir aumento de salário na Usina Australiana e o dono, José Lopes Siqueira Santos, era um usineiro conhecidíssimo por aí pela violência. E simplesmente mataram os cinco camponeses”. Anatólio relata ainda que a mãe recebia em casa os camponeses feridos para fazer curativo: “Teve um camarada que chegou e papai disse: Alexina, veja aí, o camarada tá com o chapéu na cabeça. (...) O camarada com o chapéu de palha, quando tirou, ele tava com a cabeça aberta com foiçada que deram na cabeça e o cérebro pulsando assim” [ faz gesto de pulsar com as mãos ].

Com a fundação das Ligas Camponesas Alexina incorpora a luta das mulheres ao movimento camponês. Foi a primeira pessoa a promover cursos de liderança dentro das Ligas, mais especificamente para as mulheres, idealizando a criação da Liga das Mulheres. Lembrando-se desta época, Alexina observa que:

O contato com as mulheres é o mais difícil por causa, é... dos maridos né. Porque no interior você sabe, o marido é ainda mais machista do que aqui na cidade não é, e eles tinham medo também de que a mulher fosse presa, então quem ia cuidar das crianças? Quem ia cuidar da casa? Então era o mais difícil a gente se aproximar, mas eu comecei dando aula né, alfabetizando. E nessa alfabetização eu ia introduzindo as ideias que nós tínhamos de liberdade, de, de é, o, a... como é que se diz, os direitos que elas tinham, e... ensinando também muita coisa sobre por exemplo: sobre guerrilha, mostrando mulheres

---

8) Anatólio Julião em entrevista para o documentário *Memórias Clandestinas*.

em Cuba, faziam assim, transportavam armas assim, assim... que elas foram aprendendo também (sic).<sup>9</sup>

O movimento das Ligas Camponesas cria uma força muito grande e, conforme Socorro Rangel, vai tendo liga até nos bairros da cidade,

(...) inclusive no imaginário das pessoas. E o tema da revolução era um tema muito presente no cotidiano dos militantes, dos intelectuais dos anos 60 no mundo inteiro, esse era o grande debate: reformas ou revolução no mundo inteiro.<sup>10</sup>

Alexina realizou várias missões internacionais para encontrar personalidades como Che Guevara, Salvador Allende, Fidel Castro, Mao Tsé-Tung, Kim Il-Sung, dirigentes soviéticos, entre outros. O objetivo principal de tais encontros era a preparação do movimento revolucionário no Brasil. Clodomir Moraes recorda a atuação de Alexina: “Quando veio a preparação da luta armada ela frequentou vários, vários dispositivos, com toda a confiança que ela merecia, né? Porque ela era uma mulher capaz, era muito capaz”.<sup>11</sup> Neste momento Alexina participava do braço armado das Ligas chamado *Movimento Revolucionário Tiradentes*.

O ápice ou *clímax* de uma estrutura dramática é o momento em que a luta se decide. Um golpe militar no dia 1º de abril de 1964 depõe o então presidente João Goulart e promove prisões, mortes, perseguições aos que participavam do movimento de preparação da luta armada, ficando proibido falar em pobreza, distribuição de renda, reforma agrária. E assim novamente há uma mudança de equilíbrio, pois o fato muda o rumo

---

9) Alexina Crespo em entrevista para o documentário

10) Maria do Socorro Rangel em entrevista para o documentário

11) Clodomir Moraes em entrevista para o documentário

das coisas, interrompe bruscamente o movimento, que se desestrutura e tem muitas perdas. Neste caso foi um obstáculo intransponível e, por conseguinte, uma tragédia. Alexina não estava no Brasil. Tinha ido a Cuba para o casamento de sua filha Anatailde. Ela sempre ia visitar os filhos que moravam ali desde 1961. Passava, às vezes, de quinze dias a um mês, e aí retornava para o seu trabalho na militância. Em 1964, levava em suas bagagens o vestido e o enxoval para a filha; cinco dias após desembarcar em Havana, quando ouvia uma estação de rádio, recebeu a notícia do Golpe: “Eu fui para passar 15 dias e passei dezesseis anos (...). Foi um soco na cara assim. Um negócio terrível... E agora, o que eu faço? Volto? Eu quero voltar. Não volta. Tem os meninos. Oh! (suspira) Foi muito doloroso. Muito doloroso mesmo. (...) Nós perdemos tudo”.<sup>12</sup>

Nesta época, Julião e Alexina já estavam separados. A família fica, então, um tempo em Cuba e em seguida vai para o Chile na tentativa de retornar ao Brasil. Mas neste período ocorre o golpe no Chile e, mais uma vez Alexina, como a protetora da família, cria uma situação para preservá-los caso ocorresse um golpe no Chile.

(...) eu acho que mamãe... ela percebeu... percebeu bastante rápido que o golpe viria. Ela disse: Olha, aqui não vai demorar muito não. Ela percebeu que ia haver um golpe militar, que ia haver algum movimento. (...) E... e aí mamãe, num momento determinado, ela... por conta própria, ela foi e alugou um quartinho, uma casinha, que era apenas uma salinha... um anexo de uma casa na verdade. . Era anexo a essa casa que tinha uma porta, interna mesmo, que saía dessa casa pra essa... pra esse anexo. E na frente da casa havia uma porta, mas havia só um número, que era o número da casa, como um todo.

---

12) Alexina Crespo em entrevista para o documentário.

E mamãe achou que ela deveria alugar aquele local e ter aquilo como uma reserva, um local, digamos assim, um aparelho, estratégico, onde nós iríamos visitá-la, mas que nós não levássemos ninguém. E, na verdade, esse local salvou a gente (sic).<sup>13</sup>

### **Roteiro de edição, outras linhas do desenho da história**

A história familiar, centrada em Alexina, inclusive no exílio, sem Julião, criando estratégias para salvar a família, foi articulada a outras linhas narrativas, sendo uma delas referente à situação política do país naquele momento. A participação de Alexina nas Ligas e na preparação da luta armada teve outros testemunhos, pessoas que a conheceram fora do contexto familiar e que detinham fragmentos desta história de um outro lugar, de outro ponto de vista, como é o caso de Edeuzuite e de Clodomir de Moraes. Por outro lado, pesquisadores dos fatos a que essas ações estavam interligadas foram convidados, como Maria do Socorro Rangel e Elide Rugai. Além disso, a pesquisa de material de arquivo não só da família, mas de filmes de época, apoiaram a construção da poética, do desenho em camadas, instâncias narrativas para o que estava acontecendo no país em cada um desses momentos. Assim, temos o *plot* final que é o que decide o conflito. A família não pode voltar ao Brasil e a casa de Caxangá com tudo o que havia lá dentro ficou entregue ao tempo.

---

13) Anacleto Julião em entrevista para o documentário.



### **Casa e alimento como eixos para a construção de uma poética**

Desta maneira, a casa no filme se tornou também um personagem que acompanha todo o percurso. A casa foi abrigo e ao mesmo tempo desabrigo, assim como o país que os exilou. Para Bachelard, a casa é uma das maiores forças de integração para o pensamento, as lembranças e os sonhos do homem. “Sem ela o homem seria um ser disperso.” Para ele, o homem habita a sua casa antes de habitar o mundo: “Todo o espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” e “a casa é o nosso canto do mundo, o nosso primeiro universo” (Bachelard, 1989:26).

A partir daí escrevi um roteiro de edição prevendo todas as conexões, ligações poéticas e linhas de interdependência.

Em *travelling* lento, imagens do interior da casa, hoje abandonada, da Rua Cruz de Macedo, número 99, em Caxangá, Recife. A música nos leva a observar os recônditos cantos do lugar. A câmera passeia pelas desgastadas paredes, puídas pelo tempo. Fotos aparecem sutilmente como que resgatadas de uma esquecida história. (Fragmento do roteiro de edição).

É interessante observar que os camponeses quando iniciam a luta pela terra, na realidade estavam reivindicando alimento e espaço para habitar. Como informa o camponês Bill, morador da Galileia, PE: “Aqui era tudo cheio de plantação, tinha macaxeira, milho, feijão, fruta, hortaliça”.

O documentário inicia com a casa da infância e as evocações dos sabores e odores dos alimentos relatados pelos filhos, as frutas do quintal, mangas, jambos, o cheiro de café, a comida de fogão a lenha e termina, ao final de todo o percurso de peripécias e guerras que ocorreram neste período, incluindo aí os 15 anos de exílio. Quando retornam ao Recife, o

que os conecta à casa/cidade/país é o alimento. Como relatam Anatilde, Anatailde e Anacleto, na volta à casa:

**Anatilde:** Eu tava na ponte e tinha uma senhora vendendo tapioca, e aquele cheirinho e eu chego lá e digo, olha tapioca de vovó, comprei fiz assim...( faz gesto de colocar a tapioca na boca) e chorava, e a tapioca não subia nem descia (risadas) e eu chorava e o pessoal olhava pra mim. O que essa senhora com essa tapioca chorando feito louca (risadas). Porque era o sabor da minha infância, tanta coisa que eu lembrava com aquela tapioca sabe... (sic).

**Anatailde:** O meu foi com uma manga rosa, na casa de Tulito, lá na Várzea. Sentei no chão, descalça, com aquela mangueira. Quando eu mordi aquela manga assim, menina, as lágrimas caíam assim. De emoção. De chupar aquela manga. (sic).

**Anacleto:** – Eu cheguei no aeroporto, numa boa, todo mundo lá: Aí, que beleza. E eu: Não é nada. Deu uma emoção assim. Cheguei, pronto. Tô aqui de volta. Aí pegamos o carro... Quando o carro entrou na Avenida Boa Viagem, que eu vi o primeiro pé de coco, aí eu desabei. Ai... Eu voltei. Eu voltei. (sic).

Construir uma história por meio de um documentário, na tentativa de promover uma visibilidade feminina e contribuir para a organização de uma história de mulheres, principalmente a não contada história de Alexina Crespo vinculada a muitas camadas e múltiplas esferas do político e do social, me fez perceber que não é possível desprender, neste caso, a história da família com a história política brasileira, pois, estão intrinsecamente imbricadas. E igualmente percebi que os pequenos feitos

também constituem essa história. “Esses rituais cotidianos, aos quais não se presta atenção, que são mais vividos que conscientizados, raramente verbalizados, são eles, de fato, que constituem a verdadeira densidade da existência individual e social” (Maffesoli, 1998:174).

A questão principal que deu origem à organização de uma quase guerra, toda a violência ocorrida que dizimou muitas vidas, estava relacionada a uma condição básica da existência humana: casa e alimento. Afinal, lutavam por reforma agrária, ou seja, por espaço e comida. Ao organizar a história/documentário com esses elementos, ocorre uma transversalidade entre as questões do contexto social e político do país e as questões particulares. As mangas no quintal, o cheiro de café da infância do início do filme e a tapioca, a manga, o coco que os conecta novamente à terra, do final, nos faz compreender que toda a guerra engendrada num contexto de nação, no fundo, é apenas por casa e alimento mesmo que estas conexões não estejam evidentes, mas latentes. Assim, optar por ouvir o grupo familiar juntos, conhecendo antecipadamente o roteiro aberto, com uma estrutura de ficção, foi uma estratégia que funcionou muito bem para que questões subjacentes se revelassem e pudessem reverberar na forma do filme.

### **Referências Bibliográficas**

- AZEVEDO, Maria Thereza O. (2003), *O Tarô e a dramaturgia*, Tese de doutorado defendida na Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo.
- BACHELARD, Gaston (1989), *A poética do espaço*, São Paulo: Martins Fontes.

- BERGER, Christa, CHAVES Juliana (2009), “A contribuição do cinema para a memória da ditadura brasileira” in *Revista Comunicação & Educação*, Ano XIV, n. 3, set/dez. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewFile/7838/7236>. Consultado em 8/11/2013.
- BERNARDET, Jean-Claude (1985), *Cineastas e imagens do Povo*, São Paulo: Brasiliense.
- BOSI, Ecléia (1979), *Memória & sociedade: lembrança de velhos* São Paulo: T.A. Editor.
- FERRO, Marc (1976), “O filme – Uma contra-análise da sociedade?” in *História: Novos Objetos*, Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., pp. 199-215.
- FONSECA, Vitória A. (2011), “Ficções imaginadas e ficções documentadas: para pensar filmes com temáticas históricas”, in *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 143-154, jul.-dez. Disponível em: [http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/vitoria\\_fonseca.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/vitoria_fonseca.pdf). Acesso em 3/04/2013
- MAFFESOLI, Michel (2005), *Elogio da razão sensível*, 3ª Ed. Petrópolis: Vozes.
- ROSENSTONE, Robert (1998), “História em imagens. História em palavras – reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens” in *Olho da História, Revista de História Contemporânea*, n. 5, pp.105-114.
- XAVIER, Ismail (1984), *O Discurso Cinematográfico – A opacidade e a transparência*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- HEGEL, G.W.F. (1997), *O sistema das Artes - Curso de estética*, São Paulo: Martins Fontes.
- PERROT, Michelle (2005), *As mulheres ou os silêncios da história*, Trad. Viviane Ribeiro, Bauru: EDUSC.

POLLAK, Michael (1989), *Memória, esquecimento, silêncio*, Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3.

SZONDI, Peter (2001), *Teoria do drama moderno*, São Paulo: Cosac & Naif.

### **Filmografia**

*Memórias Clandestinas* (2007), de Maria Thereza Azevedo.



# DOCUMENTÁRIO, HISTÓRIA E PESQUISA: CONSTRUÇÕES NARRATIVAS EM *O VELHO*

Vitória Azevedo da Fonseca\*

**Resumo:** Neste artigo analiso conceitos que permeiam os procedimentos de pesquisa histórica adotados na realização do filme documentário *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes* (1997), de Toni Venturi, a fim de debater as possibilidades da linguagem audiovisual como meio de construção de interpretações historiográficas.

Palavras-chave: Documentário, cinema brasileiro, História, pesquisa, Luiz Carlos Prestes.

**Resumen:** En este artículo analizo los conceptos implícitos en los procedimientos de investigación histórica adoptados en la realización de la película documental *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes* (Toni Venturi, 1997) a fin de debatir las posibilidades del lenguaje audiovisual como medio de construcción de interpretaciones historiográficas.

Palabras Clave: Documental, cine brasileño, Historia, investigación Luiz Carlos Prestes.

**Abstract:** This article analyses some concepts connected with the procedures carried out towards the historical research aiming at the production of the documentary film *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes* (Toni Venturi, 1997) in order to discuss the possibilities of visual language as a means to create historiographical interpretations.

Keywords: Documentary, brazilian cinema, History, research, Luiz Carlos Prestes.

**Résumé:** Dans cet article, j'analyse les concepts sous-jacents aux procédures adoptées dans la conduite de la recherche historique du film documentaire *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes* (Toni Venturi, 1997) pour discuter des possibilités du langage audiovisuel comme moyen de construire des interprétations historiographiques.

Mots-clés: Documentaire, cinéma brésilien, Histoire, recherche, Luiz Carlos Prestes.

---

\* Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Educação, 18031-130, Sorocaba, Brasil. E-mail: [vitoria.azevedo@gmail.com](mailto:vitoria.azevedo@gmail.com)  
Submissão do artigo: 15 de novembro de 2013. Notificação de aceitação: 31 de dezembro de 2013.

Dentre as várias possibilidades de abordagens das relações entre cinema e história o interesse deste trabalho recai sobre a análise de filmes como uma possível narrativa historiográfica.

As relações entre cinema e história, em um sentido amplo, já não são uma novidade, sendo desnecessário defender ou justificar a importância dos estudos das imagens em movimento no campo historiográfico. Este já é um campo consistente (Capelato, 2007). E observar o filme como uma forma de interpretação do passado é uma das maneiras possíveis de analisá-lo, tal como o faz, por exemplo, Alcides Freire Ramos e Michele Lagny. Deixando um pouco de lado a tradição de análise do filme apenas como documento que desconsidera as ideias subjacentes sobre o passado, Ramos defende a análise do *filme histórico* enfocando o processo de construção dos significados do filme *Os Inconfidentes* (Ramos, 2002).

A proposta do audiovisual como forma de escrita histórica encontra ressonâncias no debate a respeito das dimensões da narrativa historiográfica. No artigo de Robert Rosenstone sobre filme histórico, publicado na *American Historical Review*, o autor discorre sobre as possibilidades da escrita histórica em audiovisuais e retoma as considerações de Hayden White, para o qual:

Toda história escrita é um produto de processos de condensação, deslocamento, simbolização e qualificação como aqueles usados na produção de uma representação filmada. É só o meio que difere, não o modo como são produzidas as imagens. (White, 1998:1193).

O argumento usado por esta vertente que defende a possibilidade do audiovisual como forma de escrita histórica é baseado também na defesa do caráter ficcional e criativo da escrita do historiador. Assim, sendo a escrita apenas uma linguagem para expressão de determinado



conhecimento, o audiovisual, como linguagem, também poderia ser uma forma de construção de uma abordagem historiográfica.

No entanto, essa proposta, no meu ponto de vista, não pode ser aceita sem reservas e sem levar em consideração as diferenças, principalmente, dos procedimentos de realização.

Carlo Ginzburg, diante do debate que iguala a narrativa histórica a uma narrativa literária, chama a atenção para os processos de elaboração da primeira, localizando aí a sua especificidade. De acordo com ele,

...a postura, hoje difundida, em relação às narrativas historiográficas me parece simplista porque examina, normalmente, só o produto final sem levar em conta as pesquisas (arquivísticas, filológicas, estatísticas etc.) que o tornaram possível. (Ginzburg, 2002:114).

Diante disso, ele sugere outro tipo de análise que recupere os processos de construção dessa narrativa. “Deveríamos, pelo contrário, deslocar a atenção do produto literário final para as fases preparatórias, para investigar a interação recíproca, no interior do processo de pesquisa, dos dados empíricos com os vínculos narrativos” (Ginzburg, 2002:114).

Ainda de acordo com Carlo Ginzburg, neste debate sobre a narrativa historiográfica, ficcional ou não, o que cria a sua especificidade não é a forma da narrativa, mas o método que a constituiu: “...Aristóteles faz notar que Heródoto poderia ter escrito em verso sem deixar de ser um historiador – na medida em que fez sobre a realidade afirmações que considerava verdadeiras.” (Ginzburg, 2002:215). Ou seja, segundo ele, independente da maneira como o historiador expõe a sua pesquisa, ele continua sendo um historiador, sendo o texto escrito apenas uma ferramenta para expor seus resultados.

Nesse sentido, a linguagem audiovisual pode ser usada na construção de conceitos históricos. No entanto, o que vai criar a legitimidade da abordagem apresentada são os procedimentos da pesquisa e a interpretação construída e não a linguagem audiovisual em si.

Assim, é a partir da proposta de Carlo Ginzburg de não observar apenas o produto final da escrita historiográfica, mas o seu processo de construção, que proponho a presente análise: um deslocamento dessa visão para o meio audiovisual a fim de observar os procedimentos de pesquisa adotados na elaboração de filmes historiográficos na tentativa de identificar os laços construídos entre o processo de pesquisa histórica e o filme pronto. Se para Michele Lagny, Robert Rosenstone, Alcides F. Ramos o cinema pode ser uma forma de escritura fílmica, às vezes até mais eficaz que o texto escrito, acredito que essa possibilidade se constrói a partir dos procedimentos de pesquisa. Esse momento é fundamental, seja no filme ou numa narrativa histórica, para a construção de uma abordagem historiográfica.

Ao analisar a relação entre o documentário *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes* e os procedimentos de pesquisa empreendidos para o mesmo, este trabalho objetiva debater algumas concepções de pesquisa histórica na produção audiovisual e indicar que a postura diante dessa pesquisa será fundamental para a construção dos conceitos históricos presentes no filme. Escolhemos o documentário *O Velho, pois* foi perceptível o empenho da equipe em construir um filme com bases documentais. No entanto, apesar desse grande empenho na realização da pesquisa, os conceitos que nortearam os seus procedimentos nos levam a questionamentos que podem ser exemplares e ampliados para outras experiências. Assim, o filme é quase um pretexto para o debate proposto.

A pesquisa histórica, procedimento fundamental do historiador que cria a sua legitimidade e garante a sua especificidade, também

aparece como argumento importante nas produções cinematográficas que tematizam o passado. Buscando criar legitimidade e veracidade para a narrativa apresentada, materiais de divulgação das produções cinematográficas utilizam o termo “ampla pesquisa” como uma chancela para criar um “efeito de verdade”. Ou seja, como se a afirmação da sua existência garantisse a “qualidade” e a “veracidade” da história narrada.

No entanto, que pesquisa histórica é essa? Como e por quem é feita? E qual é a concepção de passado, de documento, de interpretação que pautam seus procedimentos? Para responder a essas perguntas, considero necessário analisar o processo de construção das narrativas audiovisuais e suas relações com as fontes históricas pesquisadas. Neste artigo, apresento uma análise possível a partir do filme documentário citado.

Ao assistir a *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes* o espectador percebe a presença de uma variada gama de imagens, de diferentes assuntos e temporalidades. A variedade de imagens de arquivo, de filmes, imagens inéditas, depoentes e temas tratados, indicam que houve pesquisas variadas durante sua realização. Isso poderia ser suficiente para considerar que fora um documentário bem feito, com preocupações em abordar o tema de maneira profunda e séria. No entanto, a realização de uma “ampla pesquisa” não define a qualidade do filme, mas uma determinada prática de pesquisa, que, por sua vez, gera determinados resultados. Os conceitos que norteiam a produção de um filme histórico são fundamentais para a construção das interpretações apresentadas no produto final.

O filme gerou muitas polêmicas, o que para uns é a “história oficial da esquerda”, criando uma imagem altamente positiva do personagem, para outros, é altamente crítico e injusto com a memória de Prestes. A vida de Prestes, em *O Velho*, é confundida com a ideia que defendeu. Prestes aparece como a personificação dos erros do Partido Comunista. A história

do homem isolado da sociedade é a história de uma ideia utópica que viveu descolada da realidade brasileira.

A narrativa do filme apresenta dois eixos importantes que aqui destaco: a divisão em blocos com a abordagem de temas específicos que poderiam ser identificados com os debates historiográficos e, em paralelo, uma narrativa linear e cronológica que pode ser relacionada a uma velha narrativa histórica factual, tão criticada em diversos debates historiográficos.

A narrativa em blocos apresenta temas polêmicos nos quais Luiz Carlos Prestes esteve envolvido e, para construir o debate, a prática foi selecionar depoentes que pudessem apresentar ideias opostas. O que nos procedimentos de pesquisa acadêmica é chamado de debate historiográfico, no filme é apenas a apresentação de ideias supostamente opostas, do tipo “a favor” e “contra”. Ou seja, a complexidade de um debate com o objetivo de mapear o que se diz sobre determinado assunto é transformado num mero jogo maniqueísta. E isso é resultado de conceitos que permearam os procedimentos de pesquisa, como podemos perceber pelo depoimento abaixo. Durante a escolha de depoentes, procuraram-se pessoas que pudessem depor “a favor” e “contra” com o objetivo de contrapor as ideias que seriam abordadas. Por exemplo, sobre a Coluna Prestes,

... a gente entrevistou o historiador Nelson Werneck Sodré, no Rio, para falar da marcha da coluna. Ah, mas tem uma jornalista no sul, a Eliane Brum que escreveu um livro dizendo que a marcha da coluna não foi tão legal assim. Que os caras chegavam, estupravam, roubavam, então, vamos colocar a Eliane Brum para falar da coluna (Moretti, 2005).

Para falar sobre o Levante de 1935:

Quem pode nos contar sobre a Revolta de 35 dos comunistas? Procuramos a professora Marly, em São Carlos (...) Como bom jornalista, (...) a gente precisava ter um contraponto. (...) [Quem] pode falar sobre Olga? Então a gente ouviu o Fernando Moraes que escreveu um livro sobre ela e colocamos também William Waack que também escreveu um livro, Camaradas, que fala que a Olga era uma espiã (Moretti, 2005).

Ou então, sobre o Golpe Militar:

... 68, vamos falar do PCB, da luta armada, da divisão do partido comunista. Ah tá, quem pode falar da linha pacifista? Ferreira Gullar que foi um dos expoentes. Quem fala da luta armada? Gabeira. Então foi assim que foi sendo construído (Moretti, 2005).

Podemos perceber claramente, pelo depoimento, a intenção de construir um debate de contrapostos. Tomando essa prática como exemplo, um filme historiográfico poderia ter dentre os seus depoentes, historiadores e pesquisadores que expusessem suas ideias e debatessem seus conceitos. Assim, ao invés de um debate “a favor ou contra” seria possível opor ideias de pesquisadores que, de fato, estabelecem um debate historiográfico para além do filme. Ou seja, o debate seria trazido para a tela e não apenas construído nela.

É claro que o filme constrói um ponto de vista, o seu próprio ponto de vista, no entanto, o filme historiográfico teria como pressuposto o diálogo com as realidades além dele mesmo.

O que podemos observar na análise de *O Velho* é que o objetivo de criar um debate de “opostos” limitou a abordagem a alguns temas. Como parte de um ponto de vista e de uma argumentação, além da construção

de uma determinada dramaturgia, alguns temas mais *polêmicos* foram colocados em debate e outros não em função da disponibilidade de materializar a intenção original.

Desta forma, o filme constrói interpretações sobre Luiz Carlos Prestes utilizando o procedimento de depoimentos. Com isso, incorpora à sua narrativa as interpretações de diversos autores. No entanto, ao apresentá-las de maneira bipolar, isso limita a construção interpretativa do próprio filme.

A outra estrutura foi a construção de uma narrativa cronológica factual que, apesar de amplamente debatida e criticada nos meios historiográficos, permaneceu subjacente em diversos filmes históricos. Isso leva à ilusão de que quanto mais fatos apresentados, mais explicado seria o tema. No caso aqui analisado, a ideia da história factual que desse conta de “toda” a vida do personagem levou a procedimentos de pesquisa que foram fundamentais para a definição do filme. Aliado a isso, o tratamento dos documentos sem críticas mais acuradas completou a abordagem. Veremos esses aspectos adiante.

Partindo do pressuposto que o público brasileiro “não tem memória” e que a trajetória de Luiz Carlos Prestes esteve ligada à história política do Brasil, diretor e roteirista passaram a construir uma estrutura narrativa na qual a vida de Prestes estivesse relacionada à história da nação e que cumprisse o papel de “informar”, ou “construir” na mente do espectador aquilo que ele supostamente não tem: memória.

A solução para a dificuldade narrativa da biografia de uma vida tão cheia de peripécias como a de Prestes foi encontrada na opção pelo tempo linear ou cronológico, que poderia contemplar os diversos momentos da história do Brasil nos quais Prestes esteve presente de alguma forma. Assim, a história foi construída desde sua “epopeia militar”, a Coluna Prestes, passando pela “Intentona Comunista”, até o período histórico

chamado de “redemocratização”. Um projeto de fôlego. Também se pensou necessário mencionar os acontecimentos marcantes do período no âmbito mundial: *o breve século XX*, lembrando a classificação de Eric Hobsbawn.

A opção pela apresentação da história de forma cronológica é uma constante em um meio, o audiovisual, que tem ao seu dispor várias ferramentas que podem, justamente, romper com a linearidade existente em um texto escrito, por exemplo. Como escreveu Lowenthal, o texto histórico linear dificulta a compreensão da complexidade do passado.

[...] a natureza linear da narrativa realmente restringe a compreensão histórica. O ouvinte ou leitor tem que seguir uma única trilha do começo ao fim. [...] Enquanto a narrativa histórica é unidimensional, o passado histórico é multiforme, muito mais complexo do que qualquer enredo sequencial. (Lowenthal, 1998:124).

Como meio, a potencialidade de um audiovisual é bastante restringida quando a história é apresentada de forma linear. E é controverso que essa linearidade apareça justamente em audiovisuais que abordam a temática histórica.

A ampla pesquisa empreendida na produção do filme pode ser caracterizada como uma pesquisa com vasta gama de informações. A “ampla pesquisa” e a grande quantidade de informações funcionam como “provas”, na linguagem audiovisual, para criar efeitos de um “discurso verdadeiro”.

A partir do roteiro de pesquisa para o filme foi possível ter acesso aos temas que inicialmente seriam pesquisados para compor a sua abordagem. Havia uma lista de temas na qual aparecem 34 itens possíveis de serem inseridos na narrativa que vão desde Revolução Bolchevique;

Semana Modernista de 22; Revolta dos 18 do Forte; Bombardeio de São Paulo; A revolta integralista; Campanha presidencial de Getúlio Vargas; até Os meses Jânio Quadros; Desaparecidos políticos etc., etc..

A opção pela narrativa de uma gama enorme de temas levou a equipe aos arquivos na busca de dados e imagens que pudessem preencher a linha. Essa ideia pode ser observada mais claramente no depoimento do roteirista que consta do DVD do filme:

Na verdade esse roteiro teve várias fases. Como se trata de um documentário histórico, a minha primeira obrigação era fazer um esqueleto com uma escaleta histórica de setenta anos do qual o filme ia tratar. (...) essa escaleta tentou obedecer todos os momentos mais importantes da história brasileira. Desde a Revolução de 1930, a Revolta do Forte, o Estado Novo, o suicídio de Getúlio Vargas, a ascensão de JK. Ou seja, todos esses momentos estão agraciados no roteiro (Moretti, 2004).

A primeira escolha foi a abordagem de “70 anos” da vida de Prestes/Brasil. O passo seguinte, apresentado na citação acima, nos indica um ponto de vista da história: a biografia política da nação que inclui temas como a Revolução de 1930, Estado Novo etc. Os principais fatos dessa história foram colocados numa linha.

Feita essa parte, eu me dediquei, principalmente, a cobrir a história pessoal de Prestes, ou seja, levantei informações através de livros, de biografias e da própria família nos ajudou muito (...) e tentamos ilustrar essas lacunas onde a história do Brasil cruzava com a história do Prestes usando depoimentos (...) para recheiar a travessia de Prestes durante esses 70 anos. Essa foi uma segunda fase (Moretti, 2004).



Depois da biografia da nação, foi feita uma linha paralela da vida de Prestes relacionando com a linha principal. Como esclarece o roteirista:

Na verdade, eu divido esse roteiro em algumas camadas. A primeira camada é a camada histórica: quais foram os fatos importantes que aconteceram no Brasil de 1922 a 1990 com a morte do Prestes. Depois, como Prestes se relacionou com esses fatos? Em que momento eles coincidiram? Em que momento o Prestes estava longe? Em que momento o Prestes voltou ao Brasil? E construímos a narrativa do Prestes. Depois, tendo acesso ao material de arquivo, a gente ilustrou, ou seja, colocou a imagem ao roteiro. Ou seja, o que poderia ser ilustrado e o que deveria ser reconstituído (Moretti, 2004).

Essa história cronológica teria como “guia” a voz de um narrador. Apesar do uso do narrador ser bastante controverso, a sua presença nesse filme foi consciente:

A primeira ideia era não ter narrador. Ou seja, as coisas vão se contando. A ideia era: vários depoentes e a gente monta de um jeito que... só que era um período muito extenso, 70 anos de história do Brasil. A gente não podia pedir para o depoente, ‘então conta a história do Brasil naquela época, como é que era, como não era’. Ia sair do foco da entrevista. A gente queria que ele falasse sobre o Prestes. Então, a gente chegou à conclusão de que não íamos conseguir levar o filme contando 70 anos da história do Brasil sem ter o narrador. O narrador ia ser essa peça de informação. Eu hoje acho que os documentários, se puderem abrir mão do narrador eu acho absolutamente perfeito. Só se o narrador tiver uma função poética, uma coisa assim. Mas eu abriria mão da narração. Mas aquele filme, em específico, pelo

tamanho... É difícil você encontrar alguém que vá fazer a história de alguém que tenha 70 anos de história (Moretti, 2005).

Nesse caso, a opção por contar uma história ampla influenciou diretamente a narrativa pautada por um narrador. E a cronologia e o didatismo estão relacionados à ideia de que o espectador não teria “memória”. Foram opções para facilitar a compreensão.

Em função de um pressuposto e uma escolha, parte da história do filme foi construída pautada por elementos factuais e cronológicos. A história contextual narrada pelo documentário apresenta a clássica explicação: da Revolução de 30, Estado Novo, suicídio de Vargas, governo otimista de JK, governo curioso de Jânio, movimento conturbado com Jango, AI-5 como exacerbação da ditadura, luta armada a favor da democracia.

No entanto, esses acontecimentos são tratados como dados em si sem questionamentos, são tratados na tela como dados da realidade e não frutos de processos de construção de interpretações históricas. Por exemplo, para cada um desses temas seria possível realizar um debate historiográfico sobre o processo de elaboração de suas explicações, interpretações e narrativas. Não são simplesmente acontecimentos dados.

O procedimento de pesquisa, que lida com os fatos como dados a priori, desconsidera a complexidade do processo de construção de abordagens históricas, de construção de fatos, desconsiderando o próprio processo de construção de interpretações históricas do qual o filme mesmo é parte.

Aqui, os “documentos” levantados na pesquisa foram utilizados como dados recebidos e encaixados numa narrativa como se esses dados, e esse processo, não fossem parte de uma “operação”: um momento de manipulação e elaboração de uma argumentação.

No processo de levantamento de dados há uma operação que indica a existência de um sujeito. Esse processo remete-nos a uma *operação historiográfica*. O levantamento para o filme foi grande, até em função do próprio tema e da proposta de abarcar um longo processo histórico, no entanto, levantar documentos, organizar, selecionar, não significa simplesmente “recolher” prontos tais documentos, mas produzi-los:

Em história tudo começa com o gesto de selecionar, de reunir, e dessa forma, transformar em ‘documentos’ determinados objetos distribuídos de outra forma. Essa nova repartição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade ela consiste em produzir tais documentos, pelo fato de recopiar, transcrever ou fotografar esses objetos, mudando, ao mesmo tempo, seu lugar e seu estatuto (Certeau, 1988:32).

Nessa operação histórica, a etapa inicial de seleção e produção de documentos não é uma operação passiva. Pressupõe, ao contrário, um processo de transformação, como ressalta Michel de Certeau. No caso da pesquisa para um filme, apesar de não ser para um “texto histórico”, os procedimentos de seleção documental são semelhantes aos descritos por Certeau, e, por consequência, o resultado desse processo de levantamento é também parte do processo de produção de documentos.

A postura diante da pesquisa de temas históricos indica um procedimento dentre muitos outros possíveis. Demonstra a concepção dos realizadores e as escolhas possíveis de um determinado modo de fazer.

Essa mesma postura, que desconsidera o processo de produção das explicações históricas, é semelhante à postura de desconsiderar o processo de produção de imagens. Assim, tanto fatos quanto imagens são tratados como se não tivessem passado por processos de produção.

O resultado disso pode ser percebido na relação estabelecida entre a voz do narrador e as imagens ilustrativas. Nessa relação também podemos identificar nas telas a finalidade da “ampla pesquisa”.

De acordo com o roteirista, a pesquisa estava dividida em pesquisa literária e pesquisa de imagens. O primeiro tipo iria, basicamente, suprir a construção da linha narrativa. E a segunda teria a função de dar corpo ao filme. Essas duas pesquisas se juntam na tela principalmente na relação entre narração e imagem. A narração faz referências aos temas gerais e “contextuais” e as imagens ilustram esses temas.

Os levantamentos foram feitos em vários arquivos, em São Paulo estiveram na Biblioteca Mário de Andrade, no Arquivo Público do Estado de São Paulo, onde tiveram acesso ao arquivo do DEOPS-SP depositado no Arquivo Público em 1992. Pesquisaram no Centro Cultural São Paulo, no MIS (Museu de Imagem e Som), Departamento de Documentação da TV Cultura e na Cinemateca de São Paulo. No Rio de Janeiro visitaram o Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, o Arquivo Nacional, a Biblioteca Nacional, a Fundação Getúlio Vargas, o Centro de Documentação da TV Globo. Também tinham o apoio da Iconographia Pesquisa de Texto, Imagem e Som (Vladimir Sacchetta) e acesso ao arquivo pessoal do Prestes, que estava com Maria Ribeiro Prestes:

[...] as 400 e poucas fotos que a gente tinha catalogada do arquivo pessoal do Prestes tinha todo o processo, desde a prisão dele em 35, a saída dele, a campanha do senado em 46, a fuga dele para a União Soviética, a vida dele na Rússia, em Moscou, a volta dele na Anistia, os últimos anos (Moretti, 2005).

De posse desse vasto material, o próximo passo foi organizá-lo numa narrativa. O procedimento adotado na utilização do material

pesquisado, de acordo com Moretti, foi: “tendo acesso ao material de arquivo, a gente ilustrou, ou seja, colou a imagem ao roteiro”.

Vejamos um exemplo desse procedimento. Enquanto o narrador fala o texto abaixo, várias imagens são mostradas para ilustrá-lo:

“O Ocidente é sacudido pela crise de 29. A Velha República agoniza nas mãos de Washington Luís. Inconformado com o rumo da sucessão presidencial. Getúlio Vargas, governador do Rio Grande do Sul, oferece a Prestes o comando da Revolução de 30”.

Ao iniciar a narração, aparece a imagem de um jornal anunciando a crise com a manchete “A Bolsa de Nova York registrou ontem um formidável desastre financeiro”. Em seguida, a câmera faz um movimento sobre uma charge na qual aparece Washington Luís com as “barbas de molho”. Quando menciona a sucessão presidencial vemos um jornal com a manchete “O mestre e o discípulo” e uma foto na qual aparece Washington Luís em primeiro plano e, em segundo plano, Júlio Prestes. Ao falar sobre Getúlio Vargas, o vemos saindo de um carro.

O que norteia essa colagem é a ilustração: quando a crise de 29 é anunciada pelo narrador a imagem mostra uma manchete de jornal mencionando a mesma. Quando se fala em sucessão presidencial, vemos uma foto do presidente e seu sucessor. Quando fala em Getúlio Vargas, é ele que vemos e assim por diante. São poucos os momentos do filme em que essa prática não ocorre.

O que vemos na tela, como resultado do procedimento de colagem da imagem ao texto, é uma pesquisa com caráter de levantamento de dados sem crítica documental. Nesse sentido, os documentos, mais especificamente as imagens, não são tratados como frutos de seleções, elaborações e pontos de vista, mas tomados como fontes de verdade que

ilustram a fala do narrador. Se a crítica documental é um procedimento associado a uma prática historiográfica, ela é importante também na compreensão das diversas manifestações culturais como resultados de processos de elaboração.

Por outro lado, acredito que a prática adotada na pesquisa do filme também está associada a um campo de saber, no caso, ao campo jornalístico. As autoras Marcia Benetti Machado e Nilda Jacks, em seu texto “discurso jornalístico” criticam algumas posturas jornalísticas que desconsideram as subjetividades e pretendem criar uma inexistente objetividade. De acordo com elas,

É comum que o jornalista se utilize não só da visão sobre a realidade fornecida pelas fontes, mas também de suas expressões. Em muitos momentos, assume as perspectivas de enunciação de outros pensando serem as suas. No momento em que produz o texto, considera-se o dono deste discurso, seu autor (Machado e Jacks, 2001: 4).

É possível observar esse mesmo tipo de prática na elaboração do documentário analisado quando, por exemplo, as imagens são usadas apenas como uma ilustração do que é dito pelo narrador. Ou seja, o autor incorpora a imagem ao seu texto como se ela fosse de sua autoria. As imagens supostamente mostram um “real” independente do autor por trás das câmeras.

Artur Autran critica esse tipo de uso no qual “...as imagens como que comprovam as informações da locução...” e propõe um outro uso: “...entendo que trabalhar o material de arquivo de maneira menos calcada nas suas referências efetivas pode, de maneira dialética, *representar* questões ligadas à história de modo bem mais abrangente” (Autran, s/d).

Trata-se sim de transformar o material de base até na sua textura, destarte exponenciando para o espectador o caráter fabricado de qualquer imagem, inclusive daquela considerada como “documento histórico”. No caso do cinema não-ficcional há que se combater duas ordens de senso comum: a herdada do positivismo que atribui ao documento histórico um caráter de transparência em relação aos fatos e a proveniente da atribuição ao documentário de possibilidade de acesso puro ao real (Autran, s/d).

Esse tipo de compreensão do documento e a compreensão da fotografia como acesso ao real, apesar de ter sido bastante debatido, parece ser uma prática ainda presente, como ressalta o combate de Autran. Michele Lagny também critica esse uso da imagem de arquivo como “prova” de algo e chama atenção para o uso de imagens de arquivos como sendo parte de um processo de manipulação.

Mesmo sendo autênticas, mesmo não tendo sido alteradas, trucadas, reconstituídas ou fabricadas, as imagens são buscadas, montadas e comentadas. Seu papel de prova é, portanto, fraco, sobretudo porque perderam sua credibilidade, mesmo para os mais ingênuos. Elas só podem ser tomadas pelo que são (Lagny, 1995:21).

Aqui, vale ressaltar que a autora não está “denunciando” a manipulação da imagem, mas apontando para o seu uso como uma “prova” de algo que não é. Essa ideia fica clara quando defende as reconstituições.

Pode-se assim pensar que a imagem ‘dissimulada’, de reconstituição ou de ficção, substitui com vantagem a imagem ‘verdadeira’ dos arquivos, quando se trata, não de fazer acreditar na possibilidade

de reencontrar o real do passado, mas de fazer compreender a significação de uma maneira ao mesmo tempo sensível e global. De fato, nem uma nem outra dão prova segura do valor da interpretação que implicam; elas só se revestem de um sentido, e por vezes de uma dimensão crítica, quando ocupam o lugar que lhes atribui a estrutura da narrativa, que é a verdadeira responsável pela intenção do filme (Lagny, 1995:23).

Tendo em vista que qualquer imagem inserida em um discurso fílmico faz parte de uma argumentação, qualquer que seja ela, reconstituída ou não, faz parte do discurso construído pelo filme.

Ao analisar o uso das fontes iconográficas do arquivo Edgard Leuenroth, Mirian Manini constatou, em 1997, que uma pequena parte das imagens solicitadas seria usada levando em consideração o discurso imagético em si. A maioria das imagens naquele momento era solicitada para “ilustrar” algum trabalho. “As solicitações de imagens para ilustrar trabalhos, seminários, teses e outras publicações - livros, artigos, cartazes de eventos – são maciçamente maiores que as pesquisas que partem da imagem como ponto de análise, seja ela histórica ou de qualquer outra natureza” (Manini, 1997:230).

Para essa autora, a causa dessa prática possivelmente advém do receio da análise da imagem em si.

Em verdade, talvez a escassez de análises de fotografias históricas comparativamente à sua utilização como ilustração advenha de um certo receio em interpretar a realidade interna de uma imagem. Analisar imagens seria revisitar o mito platônico da caverna: interpretar a realidade aparente de uma fotografia colocando em



risco sua verdade imperscrutável, o que significaria, para Philippe Dubois, levar a ficção ao documental (Manini, 1997:232).

A análise documental pressupõe a compreensão dos processos de produção das diversas manifestações humanas, sejam elas iconográficas ou explicações históricas.

A utilização das imagens como acesso a um “real”, sem levar em consideração sua autoria pode ser percebida no documentário na utilização de imagens em movimento.

A citação de filmes pode ser um recurso interessante em um audiovisual na medida em que pode criar um diálogo entre eles. Muitos filmes foram utilizados em *O Velho*, cuja lista aparece nas legendas finais do documentário. Ao longo do filme, no entanto, só é possível identificá-los se houver um conhecimento prévio do espectador. Além dos citados nos créditos, há também a utilização de outros filmes, fragmentos ou reportagens que possuem, em si, uma autoria. No entanto, essa autoria foi desconsiderada no discurso do filme.

Vejamos alguns exemplos:

No início aparece um filme sobre a Revolução de 1924. Depois que o narrador fala que São Paulo se transformara numa trincheira de luta tenentista e sofreu fortes bombardeios, foram inseridas imagens em movimento do resultado desses bombardeios. Aparece a legenda, na própria imagem antiga: “Dias mais sombrios escureceram o horizonte (sic) da Pátria. São Paulo foi flagelado pelo bombardeio”. Tanto as imagens de casas destruídas e escombros quanto a legenda citada acima, confirmam o que fora dito pelo narrador: bombardeios castigando São Paulo.

Essas imagens são do filme *Revolução de 1924* (Humberto Caetano, 1924), que faz parte do acervo da Cinemateca Brasileira e registra imagens da destruição causada pela passagem dos tenentistas. No

entanto, elas foram produzidas do ponto de vista daqueles que sufocaram a rebelião, portanto, enfatizando aspectos físicos da destruição causada. Assim, a inserção dessas imagens no filme sem a consideração da autoria acaba por incorporar o discurso do seu produtor.

Outro filme inserido, inclusive com o título, é o *Comício São Paulo a Luís Carlos Prestes* (1945) de Ruy Santos. Novamente, as imagens são usadas como janelas para o real e não fontes de discursos.

Por exemplo, o filme *Cão Louco Mário Pedrosa* é citado nos créditos, mas foram usadas algumas imagens de arquivos que seriam interessantes para o filme, por exemplo, as que mostram Stalin. As imagens foram utilizadas na medida em que era necessário ilustrar essas referências. Aqui, novamente, percebemos que não são consideradas como frutos de discursos e pontos de vista, resultados da seleção de um sujeito com determinado objetivo, mas dados do real, incorporados ao discurso do filme como sendo o próprio discurso.

Nessa pesquisa para o documentário a procura de imagens ocupou um papel central. A imagem é também matéria prima do documentário, pois é com ela que o cineasta escreve sua história. Mas a sua utilização também vai depender das propostas e visões daqueles que as manipulam. Em geral a imagem é usada como ilustração e não como um *documento*. É um ponto de chegada, não um meio de análise.

Um filme é resultado de diversas escolhas que são pautadas por conceitos e ideias. No caso analisado, essas escolhas vão desde a premissa na narração biográfica cronológica que cria uma ilusão de coerência e dá sentido, no duplo sentido da palavra, à vida do biografado (Bourdieu, 2005) até a utilização acrítica dos materiais pesquisados.

O filme *O Velho* constrói uma narrativa cronológica e factual recheada de informações e citação de documentos, mas os procedimentos de pesquisa indicam uma ampla pesquisa sem crítica documental, ou

seja, sem identificar, historicamente, os produtores dos discursos dos documentos incorporados à narrativa fílmica. Evidentemente existe um ponto de vista construído, mas este é subjacente a um discurso de veracidade chancelado por suposta neutralidade.

A narrativa historiográfica, como já foi indicado, é uma narrativa que, em seu processo de construção, que envolve a pesquisa histórica, apresenta procedimentos que são identificados com aqueles que caracterizam o trabalho do historiador. No entanto, essa narrativa é tradicionalmente associada a narrativas escritas. E, neste campo, os historiadores circulam e dominam sem grandes oponentes, apesar de algumas batalhas.

Por outro lado, as diversas áreas de saber vêm diluindo as suas fronteiras e, no caso da relação entre audiovisual e narrativa histórica, essa fronteira é frágil há bastante tempo. Apesar disso, os historiadores pouco flertam com a linguagem audiovisual e a diluição da fronteira parte muito mais do interesse antigo pela narrativa sobre o passado, aproveitada na produção audiovisual, do que o interesse de historiadores em utilizar a linguagem audiovisual como meio de expressão.

Neste artigo, procurei indicar a relação estreita entre o modo de fazer pesquisa histórica e os conceitos que se criam no audiovisual a fim de reforçar as potencialidades da linguagem audiovisual para construção de narrativas historiográficas. Dessa forma, é possível afirmar que, ao se tratar com mais acuidade os procedimentos que são adotados na pesquisa histórica sem considerá-la como “coisa de amador”, isso pode ser determinante na construção das interpretações historiográficas apresentadas no filme.

Assim, refletindo e utilizando procedimentos historiográficos na produção audiovisual o resultado, independente do suporte, pode ser considerado uma obra historiográfica. Ou seja, aliando os procedimentos

de pesquisa historiográfica às potencialidades da linguagem audiovisual é possível desenvolver análises historiográficas em audiovisuais.

Podemos concluir que, se existem limites para as interpretações apresentadas neste documentário esses limites foram construídos a partir de conceitos e procedimentos a respeito da pesquisa histórica e não são limites da linguagem audiovisual. E, ao contrário, a partir dos elementos aqui analisados é possível vislumbrar possibilidades da linguagem audiovisual para uma narrativa pautada em conceitos e procedimentos de pesquisa histórica que se constituem como uma *operação historiográfica*.

### Referências bibliográficas

- AUTRAN, Arthur (s/ data), “Documentário(s) e ideologia(s)”  
in *Ampla Visão – Ensaios*, Disponível em: [http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/amplavisao/p\\_ensaios1.htm](http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/amplavisao/p_ensaios1.htm)
- BOURDIEU, Pierre (2005), “A ilusão biográfica”, in FERREIRA, Marieta M. e AMADO, Janaina (Orgs.), *Usos e abusos da história oral*, 6ª Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, pp.183-191.
- CERTEAU, Michel de (1998), “A operação histórica”, in LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre, *História: Novos problemas*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, pp.17-48.
- GINZBURG, Carlo (1989). “Ekphrasis e citação”, in *A micro-história e outros ensaios*, Lisboa: Difel.
- GINZBURG, Carlo (2002), *Relações de força: história, retórica, prova*, Trad: Jônatas Batista Neto, São Paulo: Companhia das Letras.
- LAGNY, Michele (1995). “Escritura fílmica e leitura da história”, in *Cadernos de antropologia e imagem*, Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1995, v.10, n.1, pp 19-37.

- LOWENTHAL, David (1998), “Como conhecemos o passado”, in *Proj. História*, n.17/nov.1998. São Paulo: EDUC, 1981- pp.124.
- MACHADO, Márcia B. e JACKS, Nilda (2001), “O discurso jornalístico” in *GT Estudos de Jornalismo*, UFBA. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/Pos/gtjornalismo>. Consultado em out/2007.
- MANINI, Miriam (1997), “Os usos da iconografia no ensino e na pesquisa: o acervo multimeios do arquivo Edgard Leuenroth” in *Cadernos AEL*, 5/6, 1996/1997, pp. 221-244. Disponível em: [http://www.ifch.unicamp.br/ael/website-ael\\_publicacoes/cad-5/artigomiriam.pdf](http://www.ifch.unicamp.br/ael/website-ael_publicacoes/cad-5/artigomiriam.pdf)
- MORETTI, Di (2004), Entrevista, “Extras” – *O Velho, a história de Luís Carlos Prestes*, DVD, Versátil Home Vídeo.
- MORETTI, Di, Entrevista, São Paulo, 03/02/2005, 80 minutos, LABHOI/UFF.
- RAMOS, Alcides Freire (2002), *Canibalismo dos Fracos – cinema e História do Brasil*, Bauru: Edusc.
- ROSENSTONE, Robert (1998), “History in Images/ History in Words: Reflections on the possibility of really putting History onto film”, in *The American Historical Review – AHR*, n. 93, number 5, December, pp.1173-1185.
- SOUZA, Antonio C.C. (s/data), “*Comício: São Paulo a Luís Carlos Prestes – O partido comunista no cinema*”, Núcleo de Estudos Contemporâneos – UFF. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/textos/text15.pdf>
- WHITE, H. (1998), “Historiography and Historiophoty”, in *The American Historical Review – AHR* – Volume 93, number 5, December, 1998 pp.1193.

Vitória Azevedo da Fonseca

---

### **Filmografia**

*O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes* (1997), de Toni Venturi.

# UM PERSONAGEM, TRÊS DIRETORES, TRÊS FILMES: UMA ANÁLISE DA TRAJETÓRIA DE CARLOS MARIGHELLA NOS DOCUMENTÁRIOS DE TENDLER, PRONZATO E FERRAZ

Sara Alves Feitosa\*

**Resumo:** O artigo problematiza o processo de construção da memória social brasileira sobre o período da ditadura civil-militar (1964-1985) a partir da representação da trajetória de Carlos Marighella em três filmes que apontam para questões sobre a produção de memória social e histórica no Brasil contemporâneo, bem como possibilitam pensar sobre o fazer documentário no país.

Palavras-chave: Historiografia da Mídia, Marighella, Ditadura civil-militar, filme de arquivo; documentário.

**Resumen:** El artículo problematiza el proceso de construcción de la memoria social brasileña en el período de la dictadura cívico-militar (1964-1985) a partir de la representación de la trayectoria de Carlos Marighella en tres películas que plantean preguntas sobre la producción de la memoria histórica y social en el Brasil contemporáneo, así como nos permiten pensar sobre el hacer documental en el país.

Palabras clave: Historiografía de los medios, Marighella, dictadura cívico-militar, película de archivo, documental.

**Abstract:** This article discusses the construction process of the Brazilian social memory of the civil-military dictatorship period (1964-1985) having as a starting point the representation of Carlos Marighella's trajectory in three films that point to questions related to the production of social and historic memory in contemporary Brazil, while allowing us to reflect upon the making of a documentary in the country.

Keywords: Media historiography, Marighella, Civil-military dictatorship, archive film; documentary.

**Résumé:** L'article décrit le processus de construction de la mémoire sociale brésilienne dans la période de la dictature civilo-militaire (1964-1985) à partir de la représentation de la trajectoire de Carlos Marighella dans trois films qui soulèvent les questions de la production de la mémoire sociale et historique dans le Brésil contemporain, et qui nous permettent de réfléchir à la manière de réaliser un documentaire dans ce pays.

Mots-clés: Historiographie des médias, Marighella, dictature civilo-militaire, film de compilation, archives, documentaire.

\* Universidade Federal do Pampa - UNIPAMPA, Campus São Borja, Curso de Comunicação Social (Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Relações Públicas), 97670-000, São Borja, Brasil. E-mail: sarafe99@hotmail.com

Submissão do artigo: 15 de novembro de 2013. Notificação de aceitação: 31 de dezembro de 2013.

## **Introdução**

Partindo do pressuposto que a memória social é viva, portanto mutável, o presente artigo<sup>1</sup> pretende, a partir da análise de três documentários cuja narrativa é a trajetória de Carlos Marighella, chamar atenção para o papel das imagens técnicas no processo de constituição de memória social sobre um período recente da história brasileira. Se em tempos de ditadura Carlos Marighella foi identificado pelos próprios militares como inimigo número “um” daquele regime, hoje, em tempos de democracia, o ex-guerrilheiro desponta como um mito da história, um herói nacional.

O percurso adotado neste trabalho é o seguinte: na seção “quem é Carlos Marighella?” apresenta-se o personagem a partir de registros fílmicos e de biografias; no item “Os audiovisuais e seus diretores” expõe-se uma síntese dos filmes, seus produtores e aspectos estéticos e narrativos de cada um dos três documentários; por fim, em “Imagem, imaginação e memória social” problematiza-se algumas ideias sobre o uso de imagens de arquivo e as relações na produção de memória social sobre a história da nação.

## **Quem é Carlos Marighella? Retrato falado**

Denominado por Silvio Tendler como um “baiano porreta”, o que significa na gíria do nordeste do Brasil, uma pessoa boa, positiva, alto astral, enfim, um sujeito excepcional, Carlos Marighella, nascido em

---

1) As análises aqui apresentadas são resultados preliminares da pesquisa, em andamento, “A história na tela: representações da ditadura civil-militar brasileira no audiovisual nacional no período 2001-2010”.



1911, em Salvador, foi militante comunista desde a juventude. Deputado Federal constituinte em 1946, foi o fundador do maior grupo armado de resistência à ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), a Ação Libertadora Nacional (ALN). Personagem em vários dos mais importantes acontecimentos da história política do Brasil contemporâneo, Marighella era também poeta e pensador político, autor do *Manual do Guerrilheiro Urbano*. Execrado publicamente nos tempos de ditadura, nos últimos anos tem surgido como um herói nacional, quase um mito. Exemplo disso é a proliferação de biografias, filmes de ficção e não-ficção em que o eixo da narrativa é Marighella e seus feitos. Nessa produção recente parecem tomar corpo outros aspectos dessa controversa personagem, pois segundo um de seus biógrafos (Magalhães, 2012), o mulato baiano além de político, era um sujeito irreverente e brincalhão.

De acordo com Magalhães (2012), Marighella em vários sentidos era uma figura excepcional. Seu *Manual do guerrilheiro urbano* foi cult nos anos 1960, considerado um clássico da literatura de combate político. Foram esses escritos que chamaram a atenção de Jean-Paul Sartre, possibilitando a publicação de artigos de Carlos Marighella na Revista *Les Temps Modernes*. A trajetória de Marighella é entrecruzada pela história dos movimentos radicais e de esquerda no Brasil e no mundo. Ainda segundo o biógrafo, sua vida é tangenciada por coadjuvantes nada desconhecidos, como Fidel Castro, Getúlio Vargas, Che Guevara, Stálin, Luís Carlos Prestes e Carlos Lamarca. Não há uma narrativa sobre os duros anos de ditadura, especialmente aqueles passados até seu assassinato, em 1969, em que Marighella não seja personagem. Em várias representações filmicas sobre aquele período, como *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997); *Batismo de Sangue* (Hervé Ratton, 2007); *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), dentre outros, Marighella é citado muitas vezes como personagem oculto, sempre clandestino, como viveu grande parte

de sua vida. Os filmes e imagens de representação dos anos de chumbo formam uma espécie de grande quebra-cabeça que aos poucos revela nuances e detalhes outrora esquecido e silenciado.

A consolidação da democracia no Brasil, que já supera os anos de duração do último período de exceção, além da ascensão eleitoral de personagens que encarnam a resistência à ditadura, parece trazer à luz a memória daquele período e daqueles que morreram pela liberdade e pela democracia. Marighella é talvez uma personagem que na última década tem ocupado lugar de destaque nesta galeria dos “novos heróis” nacionais. Invariavelmente, quando se fala de Carlos Marighella há sempre um tom mítico, heroico típico das narrativas biográficas em que a seleção de tempos fortes constrói uma personagem para o consumo midiático (Rosenstone, 2010). Isso não significa, de modo algum, que os relatos sejam irreais, fantasiosos, ou algo do gênero, o que se pretende aqui é perceber as delicadas relações entre os usos das imagens históricas na construção do imaginário social.

### **Os audiovisuais e seus diretores**

*Marighella – Retrato falado do guerrilheiro*, dirigido por Silvio Tendler (2001), é a primeira produção audiovisual brasileira a dedicar o olhar à trajetória do inimigo número “um” da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Vale chamar atenção para a produção de Tendler que tem se consolidado como um cineasta historiador (Rosenstone, 2010) da nação brasileira, tanto do ponto de vista da história política quanto da história cultural. Sua produção tem contribuído para a constituição e preservação de memória sobre o Brasil contemporâneo, a exemplo dos documentários *JK: uma trajetória política* (1981); *Jango* (1984); *O*

*mundo mágico dos trapalhões* (1981); *Glauber, o filme* (2003); *Encontros com Milton Santos* (2006). A trajetória de Tandler como produtor de imagens em movimento é a expressão de suas crenças. Para o cineasta a comunicação é território frutífero para quem quer intervir no mundo, e sublinha: “intervir, não doutrinar”. Em uma entrevista em 2009 o cineasta afirma que se coloca diante do cinema como um pensador que tenta, sem ser filósofo, discutir o mundo.

Com narração de Othon Bastos, o documentário de Silvio Tandler tem como eixo de construção da narrativa o uso de depoimentos de pessoas que conviveram com Marighella e compartilharam de suas lutas, vitórias e derrotas. Tandler aborda a adesão de Marighella ao Partido Comunista em 1932; a prisão e tortura em maio de 1936, em consequência do fracasso da insurreição comunista ocorrida em novembro de 1935; a legalidade do Partido Comunista após a queda da ditadura de Getúlio Vargas e o fim do Estado Novo; a eleição de Marighella a deputado constituinte, em 1946; o retorno à clandestinidade quando o PCB é proscrito, em 1947; a organização da resistência armada à ditadura de 1964, com a criação da ALN e o assassinato, em 1969.

O filme de Tandler dá relevo às conexões internacionais de Marighella, quando narra lutas de independência ocorridas nos anos 50 e 60, na Ásia, África e América Latina. O audiovisual articula esses fatos históricos, que impressionaram Marighella, como alimento do espírito revolucionário do militante brasileiro. Com 55 minutos de duração e imagens documentais entremeadas por depoimentos de cerca de 20 pessoas que conviveram com Marighella, como a viúva Clara Charf, Tandler constrói uma personagem que segundo o depoimento do advogado Takao Amaro, é uma síntese de todo processo de luta no Brasil, “desde a luta contra o colonialismo, depois os negros, os índios e a classe operária”. Embora tenha um formato de documentário clássico ou

expositivo (Nichols, 2005), Tandler subverte algumas das figuras típicas do documentário expositivo. Uma delas é o modo como varia o uso da voz *over*. Por vezes, Othon Bastos que, como vimos, faz a narração, fala em primeira pessoa, como sendo o protagonista e, em outros, narra em terceira pessoa assumindo o típico uso da voz *over* do documentário expositivo.

Outro elemento importante da estética do filme de Tandler é como o diretor trata a escassez de imagens do protagonista. Por um lado, usa fotografias de Marighella e a voz de discursos e entrevistas dadas pelo personagem durante o curto período em que atuou como deputado constituinte. Por outro, Tandler usa imagens em movimento do período representado, conflitos e ações revolucionárias que inspiraram Marighella.

O segundo documentário, *Carlos Marighella – quem samba fica, quem não samba vai embora*, dirigido por Carlos Pronzato (2011) é uma homenagem ao centenário de nascimento de Carlos Marighella (1911-2011). O argentino Pronzato tem seu trabalho audiovisual identificado como engajado. Suas produções abordam manifestações populares, sindicais e estudantis como *A rebelião Argentina* (2001); *A Rebelião dos pinguins – estudantes chilenos contra o sistema* (2007), mas também com forte traço de recuperação histórica, como *Carabina M2, uma arma americana – Che na Bolívia* (2007); *Buscando Allende* (2008) e *Madres de Plaza de Mayo – memória, verdade, justiça* (2009). O declarado interesse do diretor pela antropologia visual e pelo *cinéma vérité* de Jean Rouch, dão pistas do modo de construção das narrativas de não-ficção desse argentino radicado em Salvador/Bahia. Pronzato se preocupa em documentar a história da América Latina desde o ponto de vista dos oprimidos.

Seu filme e sua narrativa têm relação com o contexto político e uma mudança no olhar até então hegemônico em relação à luta de resistência à ditadura de 1964. Se, como aponta Miriam de S. Rossini (2006), as representações filmicas da resistência à ditadura militar produzidas na

década de 1990 tinham como marca o esvaziamento, a representação de uma luta sem sentido, em meados dos anos 2000 a produção cinematográfica de ficção dá sinais de mudanças na interpretação e representação desse passado. Filmes como *Cabra Cega*, de Toni Ventura (2004) e *Em teu nome*, de Paulo Nascimento (2010), além de produzirem a crítica sobre a ditadura acenam com um olhar de reconhecimento e valorização da ação de resistência. A sequência final do filme de Venturi parece exemplar da noção de que temos democracia porque alguns tombaram. É nesse ambiente de mudança de perspectiva sobre a luta armada, antes pensada como um projeto derrotado, para uma ideia que olha a democracia de hoje como fruto também, não exclusivamente, do empreendimento de resistência nos anos de chumbo, que são produzidos tanto o filme de Pronzato como o de Isa Grinspum Ferraz.

Pronzato, ao terminar de produzir *Carabina M2, uma arma americana – Che na Bolívia* (2007) pensou em dar continuidade à documentação daquele período da história recente do continente. Che foi assassinado em 1967, mesmo ano da irrupção de Marighella com a Ação Libertadora Nacional (ALN). Juntou-se a isso a observação do cineasta sobre o pouco conhecimento da população em geral sobre a atuação de Marighella na política nacional. Resguardadas as diferenças, Pronzato pensa o cinema como Tandler, ou seja, dentro de um panorama de difusão da luta popular e do resguardo da memória. Do ponto de vista da construção da narrativa Pronzato adota as entrevistas como fio condutor de seu filme, há uma tese claramente defendida pelo filme: Marighella é um herói nacional e sua importância para a democracia brasileira precisa ser reconhecida.

Já o filme de Isa Grinspum Ferraz, *Marighella* (2012), conta com uma variante importante, o tom intimista que costura a narrativa. Embora tenha como eixo a trajetória do militante comunista, como os demais

filmes aqui analisados. O fato de a diretora ser sobrinha do protagonista dá ao filme nuances que o diferencia dos demais, especialmente pelo fato de tratar uma personagem histórica com uma linguagem de “documentário subjetivo” (Lins & Mesquita, 2008). O filme de Ferraz também se utiliza dos depoimentos, de imagens de arquivo, no entanto, a familiaridade da diretora com seu protagonista está presente, seja nas sequências em que Marighella é “o tio Carlos”, seja no material iconográfico inédito que o filme traz a público.

No filme de Ferraz não há imagens em movimento de Marighella. Apenas poucas fotos, o que a diretora assume como uma limitação. A narrativa de 100 minutos apoia-se, como vimos antes, em entrevistas com cerca de 30 pessoas, como o antropólogo Antônio Risério; Carlos Augusto Marighella, filho do personagem-título; o escritor Antônio Candido; ex-companheiros de luta armada e, sobretudo, a viúva de Marighella, Clara Charf. A dualidade produzida pela narrativa do filme de Ferraz, que transita entre o histórico e o familiar, o público e o privado, sustenta a narrativa. O filme *Marighella* resulta do alinhavo das memórias filtradas pelo tempo, fruto da subjetividade dos depoentes e da própria diretora/sobrinha. Desse modo, fala do militante de resistência e do homem que até certo tempo era para Isa Ferraz, o “tio Carlos”. No início do filme, numa espécie de prólogo, a diretora contextualiza a história que se propõe a contar e a sua relação com o protagonista. O que motiva a realização do filme é saber quem foi Carlos Marighella. Daí o uso de subtítulos com pistas com as quais a diretora e o espectador podem ir montando a trajetória - nos moldes do filme de Tendler -, o “retrato falado” de Carlos Marighella.

Vale, ainda, observar que o filme de Ferraz faz uso de um recurso ficcional, ou seja, uma narração em primeira pessoa, feita pelo ator Lazaro Ramos, como sendo Marighella contando sua trajetória. Este é outro

mecanismo utilizado pela diretora que mantém o tom pessoal, intimista, subjetivo da obra.

Além do protagonista, estes três filmes apresentam outros pontos que os une, como o uso de material de arquivo, um tratamento narrativo para os vestígios do passado e, fundamentalmente, pela recuperação histórica e a constituição da memória social que propõem estes filmes. Na seção seguinte alinhavam-se algumas ideias sobre o uso das imagens técnicas e a constituição de imaginação social (Baczko, 1985).

### **Imagem, imaginação e memória social**

Não há dúvida sobre a relação existente entre o fazer documentário, o uso de imagens de arquivo e testemunhos para a constituição de memória. O que parece proveitoso diante da proliferação de discursos audiovisuais sobre a história da nação é especular sobre os perigos de produzir reconstituições de acontecimentos ou trajetórias de vida. O risco, a nosso ver, está em tomar o arquivo como prova do passado, além da tendência de confundir a memória com a lembrança.

A partir de Henri Bergson (2010), sabe-se que a memória não é apenas um processo cognitivo, mas também uma resposta auto-orientada de uma pessoa estimulada em seu ambiente externo. De acordo com Bergson, para analisar a memória é preciso observá-la no momento em que ela se constitui. Isso porque o presente dita as memórias do passado, ou seja, a memória sempre teria um pé no presente e outro no futuro. É nesse movimento, explica o filósofo, que o cérebro não armazena lembranças, mas recria o passado a cada vez que ele é evocado. Dito de outro modo, ao contrário de aceitar a existência de um reservatório de pura memória, da qual o sujeito recolhe suas lembranças, o que acontece, de acordo

com Bergson, é que a imagem evocada é uma construção do sujeito no presente. Daí ser importante observar as continuidades e descontinuidades na produção do discurso memorial sobre a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), por exemplo.

O desafio que se impõe nesse campo é o de operar com a defasagem entre memória e história, passado e imagens do passado. Os três filmes aqui analisados, ao fazer uso de imagens de arquivo, produzem um discurso a partir do gesto de apropriação de imagens alheias. O interessante é que os três diretores trabalham com a escassez, com a falta; Tendler chama a atenção para as poucas imagens disponíveis de Marighella. Desse modo, a solução na montagem é o uso das poucas fotografias do protagonista associado às imagens-documento (Feitosa, 2012) do período representado. É assim que se justificam – no filme de Tendler – imagens de arquivo do período do Estado Novo; da Revolução Cubana; do golpe militar de 1964, dentre outras.

A estratégia narrativa utilizada é, portanto, a construção do contexto em que Marighella transitava. Aliás, as três docubiografias (Tendler; Pronzato e Ferraz) são construções narrativas que, de acordo com a tipologia apresentada por Giovanna Levy (2005), constituem-se em “biografias de caso extremo”, ou seja, um personagem exemplar, uma trajetória que serve como modo de narrar e esclarecer um contexto social. A voz das imagens de arquivo (Ramos, 2008), especialmente nos filmes *Retrato de um guerrilheiro* (Tendler) e *Marighella* (Ferraz), embora por vezes utilizem-se das mesmas imagens-documento, constroem na montagem tipos de narrativas distintas, sendo a primeira um documentário expositivo e a segunda subjetivo ou poético (Nichols, 2005). A montagem, como chama atenção Bill Nichols, tem no documentário uso diferente que na ficção: “podemos supor que aquilo que a continuidade consegue na ficção é obtido no documentário pela história: as situações são



relacionadas no tempo e no espaço em virtude não da montagem, mas de suas ligações reais, históricas” (Nichols, 2005:58). É dessa forma que, ao usar imagens-documento da época em que Marighella viveu postas em relação com os testemunhos sobre o personagem, a montagem dos três documentários cobre as lacunas deixadas pela ausência de imagens-documento do protagonista.

Este uso de imagens-documento feitas pelo cinema coloca em jogo diferentes modos de apreensão da História, que sustenta a ideia de tempo em aberto, como um *continuum* cronológico, depurado e repleto de falhas e lacunas do esquecimento. Marialva Carlos Barbosa (2008) pensa a relação comunicação e história a partir da metáfora da imagem híbrida. Isso porque, segundo a autora, “chamar a relação história e comunicação de imagem híbrida [ou imagíbrida] é destacar o ato narrativo contido tanto nas análises e práticas históricas como nas análises e práticas comunicacionais” (Barbosa, 2008:110). A autora toma como pressuposto o fato de que “tanto a história como a comunicação produzem narrativas da existência”, sendo a narrativa histórica voltada para o passado humano, enquanto a comunicação se preocupa com o tempo presente. Pensando com a autora, o audiovisual de reconstituição histórica, seja ele ficcional ou não-ficcional, é a própria imagíbrida, uma vez que é uma narrativa que une esses dois campos de produção de narrativas da existência. Embora construa uma trama que se propõe a reconstituir o passado, ela é sempre atravessada por questões relevantes do momento de sua produção, ou seja, do tempo presente (Bergson, 2010). É como se esse tipo de produto condensasse duas temporalidades: o passado extinto e o presente vivido, por isso também é possível identificá-lo como uma imagíbrida.

Nessa relação metafórica que Barbosa (2008) estabelece entre comunicação e história interessa a noção de articulações narrativas, ou seja, o modo como a história se ocupa dessas conexões produzidas em

um tempo extinto, num mundo presumido que chega ao tempo presente sob a forma de restos, de vestígios decifráveis, passíveis de interpretação por parte do pesquisador que se interessa pelas narrativas produzidas num período anterior àquele que denominamos aqui agora. O passado se apresenta ao presente a partir do que Barbosa (2008) denomina de conectores históricos, ou seja, documentos (escritos, imagéticos, sonoros). Esses conectores são atos comunicacionais, através dos quais estabelecemos laços com o passado. Para Barbosa (2008), a história é sempre um ato comunicacional, isso por que:

A história sempre se refere ao fracasso ou ao sucesso de homens que vivem e trabalham juntos em sociedades ou nações, se constituindo num fragmento ou segmento do mundo da comunicação. São os atos comunicacionais dos homens do passado o que se pretende recuperar como verdade absoluta ou como algo capaz de ser acreditado como verídico (Barbosa, 2008:120).

Segundo a autora, o mais importante conector que produz para o presente, a materialidade e a visibilidade de um passado, com a pretensão de ser o “verdadeiro passado”, é a memória. Através da memória, argumenta Barbosa, é possível produzir na imaginação a ideia de um tempo e lugar. “A memória é uma imagem híbrida por excelência” (Barbosa, 2008: 116), pois conecta no presente, a partir dos restos e vestígios comunicacionais, uma narrativa ou um acontecimento do passado. Assim, a memória se constitui entre esses dois tempos e espaços: o passado e o presente.

Em relação aos conectores históricos, Barbosa (2008) chama atenção para o fato de que a produção textual e imagética dos meios de comunicação são eles próprios conectores e marco-referência para o futuro. No caso da produção do discurso audiovisual de reconstituição histórica,

é possível verificar que produtos midiáticos, como jornais, cinejornais, fotografias, radiojornais – tudo isso que, produzido no passado, teve como objetivo comunicar ações e atos daquele tempo presente –, hoje é alçado ao posto de documentos históricos, transformando-se em instrumentos que atestam e atribuem efeito de real (Aumont, 2008) a uma narrativa sobre o passado. Desse modo, argumenta Barbosa: “Os meios de comunicação se transformaram em momento axial para a preservação das mediações do presente para o passado pelo seu caráter de documento/monumento de memória, no sentido empregado por Le Goff” (Barbosa, 2008:129).

No trabalho cotidiano dos meios de comunicação de narrar o tempo presente já se coloca uma questão crucial para a constituição da memória social, ou seja, a seleção e, por consequência, o que no futuro será selecionado ou esquecido. Como afirma Barbosa (2008:135), “haverá sempre algo esquecido e algo lembrado do passado re-atualizado”. Para a autora, nas narrativas audiovisuais com sentido histórico emerge um tipo particular de esquecimento, ou seja, são acontecimentos que ganham uma espécie de sentido supra-histórico, por ter afetado o público em outra época e, em razão disso, de ter colocado uma espécie de marca afetiva. “A sobrevivência dessas imagens indicaria a existência de um esquecimento profundo, o que Ricoeur chama esquecimento de reserva” (Barbosa, 2008:137).

O argumento é que a reconstituição histórica feita por esses produtos audiovisuais, de ficção e não-ficção é produzida a partir de uma lógica do esquecimento de reserva. E, desse modo, a história do país se apresenta ao público no presente como algo trazido do esquecimento para a lembrança, mas que ao mesmo tempo silencia sobre diversos outros aspectos.

Georges Didi-Huberman (2003), propõe como método para saber ver imagens do passado, observar a montagem, a desconstrução, ação que implica a reconstrução em novas associações e interpretações, de modo a

produzir uma memória que passa também a ser tecida pelas imprecisões e pelos esquecimentos enquanto potências significativas.

### **Considerações finais**

A partir dos três documentários analisados no artigo pretendeu-se, além de mostrar distinções e similaridades no fazer documentário, apontar implicações do uso de imagens de arquivo na constituição da memória social. No artigo, *A noção de documento e apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo*, Consuelo Lins; Luiz A. Rezende e Andréa França (2011), ao analisar o documentário *Rocha que voa* (2002), de Eryk Rocha, produzem uma reflexão que também pode servir para pensar os filmes aqui analisados. Para os autores, ao retomar e recompor imagens de arquivo, produzidos em outro tempo, outro lugar e por outros cineastas, o realizador produz não apenas uma memória histórica e cinematográfica de um período da ditadura militar, mas “uma percepção de que estas imagens não estão congeladas no tempo, que são carregadas de tensão e que podem sobreviver [...] ao acontecimento que lhes deu origem” (Lins *et al.*, 2001: 64). Diria, ainda, que o modo de apropriação dessas imagens de arquivo constitui-se em material precioso para historiar as mentalidades, as continuidades e discontinuidades, de cada período de produção sobre os acontecimentos e personagens do tempo representado. Sem dúvida, campo frutífero e relevante para o estudo das relações história, comunicação, imagem e imaginação social.

Por fim, vale destacar que no filme de Tandler o que prevalece é o personagem Carlos Marighella como fio condutor da história de resistência dos excluídos no Brasil. No documentário de Pronzato o personagem é revisitado com a intenção de resgatar sua importância para

a constituição da democracia brasileira, enquanto que o filme de Ferraz oferece uma narrativa que transita entre o público e o privado, entre a trajetória do personagem histórico Carlos Marighella e o sujeito Carlos, tio da diretora. Os três filmes constituem-se em importante contribuição para a compreensão da história recente da nação.

### **Referências bibliográficas**

- BARBOSA, M. C. (2008), “Uma imagem híbrida: comunicação e história”, in ARAUJO, Denize Correia & BARBOSA, Marialva Carlos (Orgs.) *Imagíbrida: comunicação, imagem e hibridação*, (e-book), Porto Alegre: Editoraplus.org. pp. 110-139.
- BAZCKO, B. (1985), “A imaginação social”, in LEACH, Edmund *et al.* *Antropos-homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, pp- 296-332.
- BERGSON, Henri (2010), *Matéria e memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003), *Images malgré tout*, Paris: Les éditions de Minuit.
- FEITOSA, S. A. (2012), *Teledramaturgia de minissérie: modos de construção da imagem e memória nacional em JK*, Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM). Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/49420>
- LEVY, Giovanni (2005), “Usos da biografia”, in FIGUEIREDO, Janaina P. Amado Baptista de, FERREIRA, Marieta De Moraes (Orgs.), *Usos e abusos da História oral*, Rio de Janeiro: Editora da FGV.

- LINS, C. & MESQUITA, C. (2008), *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa (2011), “A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo do documentário ensaístico contemporâneo”, in *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, pp. 54-67, jun.
- MAGALHÃES, Mario (2012), *Marighella – O guerrilheiro que incendiou o mundo*, São Paulo: Companhia das Letras.
- NICHOLS, B. (2005), *Introdução ao documentário*, Campinas: Papirus.
- RAMOS, Fernão Pessoa (2008), *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac.
- ROSENSTONE, R. (2010), *A história nos filmes, os filmes na história*, São Paulo: Paz & Terra.
- ROSSINI, Miriam de S. (2006), “Rebeldes nas telas: um olhar sobre filmes de reconstituição histórica dos anos 90” in *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 3, ano III, n. 1, jan/fev/mar. Disponível em: [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

## **Filmografia**

- A rebelião Argentina* (2001) , de Carlos Pronzato.
- A Rebelião dos pinguins – estudantes chilenos contra o sistema* (2007), de Carlos Pronzato.
- Batismo de Sangue* (2007), de Helvécio Ratton.
- Buscando Allende* (2008), de Carlos Pronzato.
- Cabra Cega* (2004), de Toni Ventura.

*Carabina M2, uma arma americana – Che na Bolívia* (2007), de Carlos Pronzato.

*Carlos Marighella, quem samba fica, quem não samba vai embora* (2011), de Carlos Pronzato.

*Em teu nome* (2010), de Paulo Nascimento.

*Encontros com Milton Santos* (2006), de Silvio Tendler.

*Glauber, o filme* (2003), de Silvio Tendler.

*Jango* (1984), de Silvio Tendler.

*JK: uma trajetória política* (1981), de Silvio Tendler.

*Lamarca* (1994), de Sérgio Rezende.

*Madres de Plaza de Mayo – memória, verdade, justiça* (2009), de Carlos Pronzato.

*Marighella – retrato falado do guerrilheiro* (2001), de Silvio Tendler.

*Marighella* (2012), de Isa Grinspum Ferraz.

*O mundo mágico dos trapalhões* (1981), de Silvio Tendler.

*O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto.

*Rocha que voa* (2002), de Eryk Rocha.

└

|

└

—

—

└

|

└



**ARTIGOS**

**Artículos | Articles | Articles**

└

|

└

—

—

└

|

└

# LOS COLECTIVOS CINEMATOGRAFICOS EN LA ESPAÑA TARDOFRANQUISTA: MILITANCIAS, TRANSGRESIONES Y RESISTENCIAS

Roberto Arnau Roselló\*

**Resumo:** O presente artigo é uma primeira aproximação aos movimentos cinematográficos que se desenvolveram em Espanha entre o final do franquismo e o início da transição democrática, cujas propostas se situam a meio caminho entre a experimentação formal e a intervenção política efetiva sobre a realidade social do momento.

Palavras-chave: Cinema militante, coletivos de cinema, política, ideologia, contra-informação, documentário.

**Resumen:** Este trabajo supone una primera aproximación a los movimientos cinematográficos que se desarrollaron en España entre el final del franquismo y el inicio de la transición democrática, cuyas propuestas formales se sitúan a medio camino entre la experimentación formal y la intervención política efectiva sobre la realidad social del momento.

Palabras clave: Cine Militante, colectivos de cine, política, ideología, contra-información, documental.

**Abstract:** This work represents a first approach to the cinematic movements developed in Spain between the end of Franco's regime and the beginning of the democratic transition, whose proposals are situated half way between formal experimentation and effective political intervention on the social reality.

Keywords: Militant Cinema, collective cinema, politics, ideology, counter-information, documentary.

**Résumé:** Cet article est une première approche des mouvements cinématographiques qui sont apparus en Espagne à la fin du régime franquiste et au début de la transition démocratique, et dont les propositions se situent à mi-chemin entre l'expérimentation formelle et l'intervention réelle de la politique sur la réalité sociale du moment.

Mots-clés: Cinéma militant cinéma collectif, politique, idéologie, contre-espionnage, documentaire.

---

\* Universitat Jaume I, Departamento de Ciencias de la Comunicación, Grupo de investigación ITACA, 12071, Castellón, España. E-mail: roberto.arnau@com.uji.es  
Submissão do artigo: 25 de setembro de 2013. Notificação de aceitação: 31 de dezembro de 2013.

## **1.Introducción: algunas precisiones pertinentes**

En este artículo se propone una aproximación al estudio de un episodio sin precedentes en la historia del cine español, concretamente el referido a la producción colectiva de cine documental militante durante el tardofranquismo hasta el principio de la democracia, entre los años 1967 y 1981. Para iniciar esta andadura y orientar adecuadamente tanto su estructura como su contenido, conviene aclarar algunas cuestiones de partida realizando una serie de precisiones conceptuales y metodológicas que nos permitirán delimitar mejor nuestro objeto de estudio, matizar el análisis y obtener resultados más rigurosos de la investigación.

Cabe señalar, pues, para empezar, que esta propuesta es la materialización de una línea de investigación iniciada en una tesis doctoral más amplia sobre la experimentación formal y la militancia política en el cine español del mismo periodo, defendida hace unos años en la Universitat Jaume I de Castellón por el autor.<sup>1</sup> En ella, se realizaba una aproximación global al conjunto de prácticas filmicas no institucionales gestadas en esa década. Aunque el trabajo de tesis doctoral será citado en algunos pasajes, aquí nos ocuparemos de concretar su horizonte centrándonos exclusivamente en el trabajo de los colectivos cinematográficos constituidos como tales por sus miembros como una forma de resistencia al régimen y a las estructuras industriales del cine de aquellos tiempos en España. Como veremos, el modo de organización colectivo responde también a una estrategia de lucha frente al poder franquista y es un elemento fundamental a tener en cuenta para evaluar el alcance de dichas prácticas, organización y propuestas programáticas.

---

1) ARNAU ROSELLÓ, Roberto (2006), “La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)”, TDX. Disponible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/10460>

Por otro lado, es necesario subrayar la singularidad de tal fenómeno en nuestro país para situar correctamente sus propuestas cinematográficas en relación al contexto internacional. La influencia que ejercen sobre estos cineastas las actividades desarrolladas por los colectivos de cine franceses o italianos fundados al calor de los acontecimientos de Mayo del 68, es más que evidente. No es necesario realizar un análisis demasiado profundo para percatarse de ello, sin embargo, a pesar de tal condicionamiento, se detectan más diferencias que semejanzas entre los colectivos y sus films. Sobre todo una, fundamental, que tiene que ver con el contexto de represión, marginalidad y clandestinidad en el que se desencadenan estas prácticas en España, lo que las acerca más a las existentes en algunos países latinoamericanos (Argentina, Chile, Bolivia, etc.) que a lo europeos.

Además, por su propia naturaleza, cabe advertir de algunas dificultades inherentes a la realización de esta investigación que han condicionado sus resultados al tiempo que han servido de acicate para la consecución del trabajo. En primer lugar hay que hacer referencia a las dificultades metodológicas que implica la ejecución de un estudio de estas características. Los colectivos de cine de este periodo, dadas las condiciones en las que se gestan, son, por definición, organizaciones en las que la participación de sus miembros está sometida a una alta dosis de provisionalidad. Las altas y las bajas en los distintos grupos son considerables, además de las detenciones llevadas a cabo por la policía del régimen, lo que por otra parte demuestra la vitalidad de sus actividades, se realizan cambios continuos en las formaciones, que están en construcción permanente, con lo que se complica la tarea de inclusión o exclusión de miembros en sus respectivos entornos. En segundo lugar, no podemos obviar la falta de fuentes bibliográficas existentes para acercarnos a esta cuestión, lo que nos ha llevado a entrevistar personalmente a muchos de sus participantes para obtener información de sus actividades. Sólo

algún libro aislado publicado en la época como el de Matías Antolín,<sup>2</sup> el de PaulinoViota<sup>3</sup> o el de Andrés Linares,<sup>4</sup> contiene cierta información, aunque parcial, sobre el tema. No obstante, además de las contadas referencias escritas sobre el periodo,<sup>5</sup> hemos de contar con los análisis de los colectivos de críticos Marta Hernández y F. Creixells vertidos en las diversas publicaciones en las que desarrollaron su actividad militante, como *Comunicación XXI*, *La mirada*, *Contracampo*, *Destino* o *Arc Voltaïc*, en las que construyen las bases para un cine materialista desde una óptica semiótica estructuralista<sup>6</sup> que denuncia la alienación del cine de masas, irreflexivo, acrítico y condescendiente con el régimen.

## 2. Un panorama diverso y multiforme

Una vez hemos despejado estas pequeñas lagunas iniciales, podemos acometer el análisis del cine colectivo sobre una base más rigurosa que garantice la distancia crítica de nuestro acercamiento y

---

2) ANTOLÍN, Matías (1979), *Cine marginal en España*, Valladolid, Semana Internacional de cine de Valladolid.

3) VIOTA, Paulino (1982), *El cine militante en España durante el franquismo*, Mexico: UNAM.

4) LINARES, Andrés (1976), *El cine militante*, Madrid: Castellote.

5) En los últimos años se han publicado trabajos que tratan aspectos específicos del cine militante en España, como la obra fundamental sobre el cine independiente y militante ROMAGUERA, Joaquín y SOLER, Llorenç (2006), *Historia crítica y documentada del cine independiente en España: 1955-1975*, Barcelona: Laertes; o el análisis comparativo entre el cine realizado en Cataluña y los colectivos del Mayo francés que se propone en BERZOSA CAMACHO, Alberto (2009), *Cámara en mano contra el franquismo (Desde Cataluña a Europa, 1968-1982)*, Barcelona: Al Margen.

6) GARCIA-MERÁS, Lydia (2007), “El cine de la disidencia. La producción militantes antifranquista (1967-1981)” en *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*, Granada: UNIA/Arteleku/Macba.

nos permita relejar con mayor detalle el panorama filmico-político de esos años. Como decíamos al comienzo de nuestra argumentación, en ese momento (1967-1981) cristaliza en España un variado y renovado movimiento cinematográfico de oposición a la dictadura franquista y a las estructuras fílmicas, que considera el cine como la herramienta idónea para acelerar el proceso de descomposición del régimen y el advenimiento de un sistema democrático. De este modo, se llevan a cabo innumerables producciones que conforman un corpus extenso de films producidos bajo la forma de colectivos o pequeñas cooperativas clandestinas<sup>7</sup> cuyas películas no se exhiben en los circuitos convencionales (cines comerciales), sino a través de una extensa red de locales (formada por cineclubs, parroquias, asociaciones obreras, festivales de cine, etc.) con ramificaciones en gran parte del país. Desde una marginalidad y clandestinidad sobradamente practicada en la época y conscientemente asumida por los miembros de los grupos de cine como una condición imprescindible para su supervivencia, estos colectivos buscan fórmulas alternativas para la producción, distribución y exhibición de sus proyectos. El trabajo colectivo, en esencia, cuestiona en sí mismo la lógica individualista que promueve el capitalismo. Además, en aquellos años, representa por añadidura un claro posicionamiento político contra el régimen franquista, que se ve desbordado ante las connotaciones culturales, económicas y políticas que tiene el trabajo colectivo, donde intervienen una multiplicidad de agentes difusos cuyas actividades son difícilmente controlables y en los que la responsabilidad autoral se diluye, con la posibilidad de eludir ocasionalmente las acciones represivas. En palabras de Pérez Perucha:

---

7) PÉREZ PERUCHA, Julio (2005), “Del colectivo como forma de intervención”, seminario Medios de masas, multitud y prácticas antagonistas (Desacuerdos-UNIA), Ezine. Disponible en: [http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01\\_2005/frame.html](http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01_2005/frame.html)

Este proteico y apasionante movimiento se desplaza por dos ejes. Por una parte, la impugnación de los mecanismos formales, significantes y retóricos de todo el abanico de fórmulas del cine dominante (...) postulando que luchar contra el sistema comenzaba, en el terreno de la cultura, por atacar sus mecanismos de comunicación y consumo; y que desde esta perspectiva la elección de materiales referenciales no era decisiva. Por otra, el eje que postulaba que había que conferir a todo tipo de intervención político cinematográfica antifranquista un baño de realidad que restituyera y recuperara para la experiencia del espectador las crecientes luchas populares que se estaban llevando a cabo; y que este cine que se pretendía de intervención directa debía mirar principalmente a la accesibilidad y legibilidad inmediata de sus proposiciones, dejando experimentos “formalistas” para ocasión más propicia y menos trufada de urgencias. (Pérez Perucha: 2003, 110).

En esos momentos, mantener cualquier postura estética diferente a la corrección moral imperante implica la expresión de un signo de disidencia ante el régimen. Por ello, pese a los continuos y desesperados intentos de recuperación de esa contestación por parte del gobierno franquista, la represión aumenta, así como la tensión político-institucional, y estas prácticas se radicalizan en busca de su propio espacio político-cultural.

Durante el periodo que estudiamos surgen innumerables films y colectivos cinematográficos que ponen en funcionamiento estrategias muy diversas, tanto de representación, como políticas, como de producción y distribución. Cada uno de los grupos cuenta con un sinfín de particularidades y modos de organización propios. También su grado de implicación política u orientación ideológica es diverso. Por ello, obviaremos el estudio de la actividad de los colectivos más destacados para detenernos en las organizaciones más pequeñas, o periféricas, que desempeñan un papel secundario en el desarrollo de este movimiento -aunque no por eso menos decisivo- pero, por el contrario, desarrollan programas originales, bien siendo pioneros en su acción por constituirse como precedentes directos de los “grandes” colectivos, bien llevando a



cabo una labor no sólo cinematográfica sino más marcadamente social, política o pedagógica. Aquellos en definitiva que, de algún modo, corren el riesgo de diluirse en la heterogeneidad político-cultural del momento y borrar sus huellas, tras casi cuatro décadas de profundo (y desde luego en absoluto inocente) olvido por parte de la historiografía fílmica española. Los grupos más numerosos e influyentes que se gestan, sobre todo, en Madrid y Barcelona, han sido estudiados en otras investigaciones<sup>8</sup>, y por su volumen de producción, capacidad organizativa y longevidad han de ser objeto de un análisis individual, sistemático, que escrute en profundidad el alcance teórico de sus respectivos programas.

Consideramos que nuestra elección, por tanto, está sustentada sobre criterios de representatividad, más que sobre los estrictamente cuantitativos, dado que los colectivos incluidos en este estudio son una síntesis realizada por el autor de las actividades llevadas a la práctica por un número elevado de grupos independientes casi simultáneamente en muchos puntos de nuestra geografía. No pretendemos incluir a todos los colectivos existentes en España pues no es nuestro objetivo en estas páginas realizar un censo exhaustivo de dichas organizaciones. Tampoco de todas aquellas actividades que pudieron ser un elemento más en la génesis del movimiento, como Jornadas, encuentros, festivales, etc. Tan sólo pretendemos otorgar a estas experiencias colectivas el lugar que les corresponde y recuperar el sentido político de sus películas. A través de una reflexión final acerca del destino y paradojas de dichos filmes, conscientes de que han sido sometidas en la mayoría de los casos a procesos de remontaje y reappropriación motivados por la necesidad de

---

8) ARNAU ROSELLÓ, Roberto (2006), "La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)", TDX. Disponible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/10460>

ilustrar con estas (sus) imágenes algunos discursos del consenso posterior de la transición.

### **3. Los colectivos cinematográficos como expresión de la oposición política antifranquista**

En todo el territorio español se inician experiencias similares, pero en las grandes ciudades las posibilidades de acceso a material, revelado de celuloide y personal técnico facilitan sin duda la realización fílmica, y gracias a ello proliferan en su seno los movimientos de cine militante de un modo más rápido y efectivo que en provincias periféricas (que verán satisfechas sus esperanzas en el posterior desarrollo de los cines nacionales en algunos casos, como el caso de las fértiles Xornadas de Cine de Ourense,<sup>9</sup> que se concretan en el Manifiesto de Orense, o el Simposio de Estudios cinematográficos de Sant Feliu de Guixols). Aún así, podemos destacar en el estado español el papel de una docena de grupos con un *diferenciado grado de politización* y con objetivos y propuestas diversas, en ocasiones complementarias, en ocasiones contrapuestas, que conforman un panorama rico y en constante transformación<sup>10</sup>, del que no resulta útil realizar una taxonomía por la incontable diversidad de filmes que lo integran. Tal como señala Viota,<sup>11</sup> existen dos focos diferenciados del resto del país en los que cuajan de un modo más sobresaliente estas cinematografías, las ciudades de Madrid y Barcelona, sin embargo, se

---

9) ANTOLÍN, Matías (1979), *Op. Cit.*, p.183.

10) Una interesante síntesis del periodo, las experiencias cinematográficas y su alcance se puede encontrar en: GARCIA-MERÁS, Lydia (2007): “El cine de la disidencia. La producción militantes antifranquista (1967-1981)” en *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*, Granada: UNIA/Arteleku/Macba.

11) VIOTA, Paulino (1982), *El cine militante en España durante el franquismo*, Mexico: UNAM.

da la coexistencia de grupos de características similares y trayectoria destacable en otros puntos que conforman el ambiente cinematográfico progresista del periodo, como veremos.

En Madrid se desencadena una de las experiencias más interesantes y completas en cuanto a la producción militante se refiere con la creación en 1970 del Colectivo de Cine de Madrid, cuya extensa producción y dilatada historia, como decíamos, no permite incluirlo en este texto, ya que exige un estudio individual pormenorizado que llevaremos a cabo en futuras investigaciones. Al margen de este colectivo, aunque simultáneamente, en la capital se gestan otros grupos de trayectoria quizás menos politizada, como el grupo Búho-Films.<sup>12</sup> Organizado por Augusto Martínez Torres en torno a una productora, tiene su horizonte puesto en el *underground* neoyorquino, con una clara orientación hacia un vanguardismo de carácter estético y un cierto cariz experimental. En él se integran cineastas como Emilio Martínez Lázaro, Alfonso Ungría, Antonio Gasset o Ricardo Franco, que progresivamente se irán incorporando a la industria del cine en condiciones ventajosas, durante los años posteriores, manteniendo posturas mansamente progresistas que permiten la integración de su discurso en la industria, siquiera marginal, del cine. Pese a gestarse en el seno del movimiento cultural alternativo y que su misma existencia cuestiona las bases del escaso espacio público franquista, este grupo no puede enmarcarse estrictamente en el movimiento de cine militante pues no responde a planteamientos equiparables al resto de formaciones.

En Barcelona, por su parte, se producen diversas experiencias que anuncian la inminente formación de algunos de los más destacables grupos de cine militante de este periodo, como el Colectivo de Cine de Clase (en el que desarrollan sus primeros trabajos los destacados cineastas

---

12) ANTOLÍN, Matías (1979): *Op. Cit.*, p.42.

Llorenç Soler y Helena Lumbreras) y La Central del Curt o Cooperativa de Cinema Alternatiu, excluidos de este estudio por las mismas razones que hemos expuesto en el caso del Colectivo de Cine de Madrid y por haber sido objeto de análisis en anteriores publicaciones.<sup>13</sup> En la ciudad catalana comienzan desde 1968 a organizarse los cursos de la Escola de Aixelà<sup>14</sup> (local comercial de material audiovisual con cierta tradición en Barcelona), en los que se imparten nociones básicas de técnica cinematográfica y cuyo antecedente se remontan a unos talleres de cine organizados entre el Cine-club del Colegio de Ingenieros de Catalunya y la asociación Bonanova, dependiente del SDEUB (Sindicat Democràtic de Estudiants Universitaris de Barcelona). Se gesta así, una especie de Escuela no oficial de Cine en Barcelona que integra como enseñantes a Miquel Porter-Moix, Arnau Olivar, Román Gubern, Jose Luis Guarner y Pere Portabella, entre otros. Desechando el acceso al ejercicio profesional del cine y manifestando un rechazo contundente hacia la industria, la voluntad de independencia de estos realizadores va más allá que la de otros grupos que sueñan con acceder de manera directa a la profesión cinematográfica a pesar de manifestar una actitud progresista. Su peculiar defensa del cine independiente se concreta en el slogan “por un cine adecuado a una necesaria y urgente transformación social”, de modo que se definen más por su enfrentamiento con el aparato cinematográfico del franquismo que por albergar unas características distintivas propias. En

---

13) ARNAU ROSELLÓ, Roberto (2007), “El Colectivo de Cine de Clase: compromiso, testimonio y resistencia” en RUIZ ROJO, Jose Antonio (2007), *En torno al cine aficionado*, Guadalajara: CEFIHGU.

14) Los datos relativos a la actividad, estructura y cursos de esta escuela están extraídos del artículo de en MARTÍ ROM, Josep Miquel (1978), “Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán” en *Cinema 2002*, n. 38, Abril 1978.

Aixelà se distinguen básicamente tres modelos: el primero busca acercarse a la estética de los movimientos underground americanos (tal como hace el grupo madrileño Búho Films) cuyo máximo exponente es la singular e iconoclasta obra de Antoni Padròs. El segundo modelo se centra en realizar un cine más personal, de autor, con ciertas inquietudes sociales (que no políticas) como en el caso de la obra de Roc Villas *Autoretrat*. El tercero se define como una postura histórico-didáctica que ilustra el pasado en tanto que agente transformador del presente, como en el film *El noi del sucre* de Albert Lecina y Germán Piedra en el que se relata la historia del dirigente sindical Salvador Seguí, asesinado en 1923 por mercenarios contratados por la patronal. De esta variedad de tendencias (en un principio enriquecedoras) surgen las diferencias entre los que entienden la escuela como un centro de formación y los que la ven como un potencial centro de producción independiente, divergencias que unidas a la falta de recursos económicos del centro llevan a su cierre durante el curso 1969-70 y al final de esta singular experiencia.

Sin embargo, siguiendo su tradición histórica, es sobre todo el Partido Comunista el que mayor número de iniciativas de este signo impulsa. Bajo su difusa influencia se gesta el experimento docente del Institut del Teatre<sup>15</sup> durante el curso 1972-73. En torno a la figura del realizador Pere Portabella<sup>16</sup> y de Joan Enric Lahosa se agrupan una serie de creadores como Pere Joan Ventura, Antoni Padròs, Gustavo Hernández y Roc Villas, entre otros, que colaboran con la experiencia que este pretende poner en marcha. Asumiendo el peso ideológico del grupo, Portabella

---

15) Una detallada descripción de las actividades, estructura y naturaleza de este grupo se pueden encontrar en: PARCERISAS, Pilar (2007), *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos*, Madrid: Akal/Arte contemporáneo.

16) EXPOSITO, Marcelo (2001), *Historias sin argumento*, Contraluz/MACBA/Ediciones de la Mirada.

asume la Teoría del lenguaje, Llorenç Soler la Técnica Cinematográfica, Carles Santos la Música (utilización de la banda sonora) y Francesc Espresate la Videocomunicación. En su interior, se organiza un grupo llamado la Fábrica de cine que publica un texto<sup>17</sup> en el que se analizan desde una óptica cinematográfica la dualidad (Idealista vs. Materialista) del sistema establecido y su posible subversión, en la línea argumental de este trabajo. En él se pone de manifiesto una beligerancia radical frente al cine idealista del que se ponen en duda sus mecanismos, los cimientos de la identificación del espectador. La acción del desenmascaramiento de sus procesos debe llevarse a cabo, según este grupo, desde varios frentes simultáneamente, sin olvidar que la concepción idealista de la producción actúa en todos los campos de la cultura y que de poco sirve una toma de partido política si su materialización concreta en un film sigue realizándose con presupuestos impregnados de idealismo. Para ellos existe una política de la forma, es decir, la forma es, de parte a parte, ideología. Como para el grupo Dziga Vertov en el que milita Jean Luc Godard, se trata del problema del conocimiento: el idealismo mistifica la verdad y la realidad, tratando de hacer pasar por real un discurso basado en imágenes que camufla su condición discursiva llegando a manipular imágenes de la realidad. Así, la proposición de trabajo del grupo se basa en realizar films en los que el espectador no goce del privilegio del juicio sobre las imágenes proyectadas, sino que se encuentre con unas imágenes y un discurso expreso que le coloque en la disyuntiva de enfrentarse a ellos. Del grupo surgirían dos proyectos, uno sobre un barrio marginal barcelonés – la Trinitat- y otro sobre la novela *El hundimiento de la casa Usher*, pero el apoyo económico del *Institut* a esta experiencia cinematográfica no dura

---

17) Reproducido en MARTÍ ROM, Josep Miquel (1978), “Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán” en *Cinema 2002*, n. 38, Abril 1978.

mucho tiempo y las actividades del grupo se interrumpen bruscamente, como en tantos otros casos. Aún así, de su legado es fundamental rescatar esta perspectiva creativa, quizás radical, que implica, de hecho, un impulso esencial de dinamización de las prácticas cinematográficas militantes en el estado español.

Además, también en tierras catalanas, surge con posterioridad el clandestino Grup de Producció,<sup>18</sup> integrado, entre otros, por Pere Ignasi Fages, Pere Joan Ventura o Manuel Esteban, directamente vinculados al entramado del cine independiente catalán. En 1975 se constituye como un colectivo estable, de carácter autónomo sin vinculación económica o ideológica con ninguna organización establecida, para la realización colectiva, pública y anónima de trabajos de agitación, propaganda y análisis de la realidad social en el campo de los medios audiovisuales. Formado por un grupo de unas quince personas relacionadas con las experiencias de Aixelà i el Institut del Teatre, su trabajo se concentra en registrar cinematográficamente los hechos que son escamoteados en los medios de comunicación. En cubrir un espacio social que no existe en el discurso mediático oficial, colaborando de ese modo en la configuración de la memoria colectiva de ese periodo tan inestable y cambiante entre los años 1975 y 1977. El Grup trata de mostrar a través de su trabajo fílmico y reflexivo las resistencias de la masa social catalana, de crear las imágenes de la oposición al régimen de Franco. En un momento inicial se privilegian ciertas imágenes que responden a criterios de acumulación, es decir, se trata de reforzar la percepción de las capas populares a través de mostrar el mayor número posible de militantes,

---

18) Para una detallada información sobre la historia y planteamientos del Grup se puede consultar el magnífico artículo: MARTÍ ROM, Josep Miquel (1978), “Grup de Producció” en *Cinema 2002*, n. 38, Abril 1978.

para facilitar la movilización popular. Opta abiertamente, pues, por un cine militante que no obedezca a las mediaciones oficiales ni circule por los canales o medios convencionales, rodando filmes cortos sobre los hechos sociales más destacables de Cataluña del año 1976. Así, se estrenan los films *1 i 8 de febrer*, de unos quince minutos de duración, sobre las multitudinarias manifestaciones de Barcelona por la amnistía y la libertad y el estatuto de autonomía; *Primer de Maig*, también de unos quince minutos, muestra la actualidad del movimiento obrero; y *11 de Setembre: Diada Nacional de Catalunya*, de nueve minutos, sobre la primera gran concentración autorizada desde la guerra civil en Sant Boi de Llobregat por la recuperación de la identidad nacional catalana. La actividad del Grup no sólo se centra en rodar los acontecimientos sino que se hacen innumerables fotografías que posteriormente se venden a agencias extranjeras de noticias con el objeto de rentabilizar de algún modo su presencia en esos hechos y tener la posibilidad de adquisición de material virgen para ulteriores filmaciones. La estructura del grupo gira en torno a una serie de personas siempre dispuestas a rodar, desde puntos de vista marxistas y militando en el amplio espectro de organizaciones de esta filiación, comprometidos en la construcción del socialismo, pero el rápido cambio de la situación coyuntural, desbarata la evolución del grupo y precipita su desaparición hacia 1977.

De todos modos, si hay un elemento fundamental, un germen de estos cines militantes, éste se encuentra en la Comissió de Cinema de Catalunya<sup>19</sup>. Constituida en torno a la “setmana del 11 de Setembre de 1970” y a la “Assemblea de Catalunya”, y bajo el auspicio directo del PSUC, la integran Román Gubern, Carlos Durán, Pere Portabella, y Manuel

---

19) MARTÍ ROM, Josep Miquel (1978), “Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán” en *Cinema 2002*, n. 38, Abril 1978.



Esteban, entre otros. La Comissió produce algunos films militantes como *Xirinacs*, sobre la huelga de hambre del futuro senador comunista Pere Portabella como protesta por el Proceso de Burgos contra militantes de ETA, o *Sant Cugat*, sobre la manifestación del Primero de Mayo de 1974 convocada en dicha localidad por la “Asamblea de Catalunya”. El papel de la Comissió en el desarrollo posterior de un cierto cine de oposición es fundamental, dado que paralelamente a este grupo de producción se organiza una distribuidora vinculada al sindicato CCOO importantísima para la circulación de materiales subversivos, censurados o prohibidos en el país llamada El Volti. Entre los films distribuidos por esta organización se cuentan *Escombraires a Can Clos*, sobre un vertedero de basuras en un barrio popular o *No se admite personal*, sobre la contratación de parados por empresarios sin escrúpulos en la plaza barcelonesa de Urquinaona. Para terminar con el panorama catalán, cabe hacer referencia a dos grupos más. De aparición tardía y trayectoria fugaz, es el equipo Penta (cuyos miembros proceden del Colectivo SPA y de la Cooperativa de Cine Alternativo) que realiza a finales de la década de los setenta dos filmes muy combativos: *Guerrilleros* (1978) y *Quico sabaté* (1980) ambos de clara inspiración libertaria. Los films que se realizan en su seno tienen que ver con episodios de la Guerra civil o del franquismo que el régimen se ha encargado de silenciar durante cuarenta años, reescribiendo la historia de España a su antojo.

#### **4. Las militancias filmicas periféricas: contextos específicos**

En el resto de España no hay tanta intensidad cultural, al menos en lo que a producción cinematográfica militante se refiere, sin embargo se encuentran grupos dispersos cuyas propuestas programáticas y actitudes

filmicas merecen consideración. Uno de los principales motivos de la proliferación de estos movimientos en las ciudades más importantes es el apoyo social y la capacidad de convocatoria de la que gozan los movimientos obrero y estudiantil. En las provincias periféricas y más profundamente en las zonas rurales, la densidad de población es considerablemente menor y en consecuencia el movimiento social no tiene una presencia tan masiva, incluso está ausente en algunos casos de la escena política, lo que genera una escasa difusión de estos filmes.

En Galicia, por ejemplo, Carlos López Piñeiro, Félix Casado, Luís Gayol y Javier Villaverde son los impulsores del Equipo Imaxe,<sup>20</sup> entre ellos denominado “Cooperativa de producción, distribución i Ensino dos Medios Audiovisuais”, un colectivo de cineastas interesados en cuestiones diversas que entre 1974 y 1978 rueda varias películas (*A ponte de vereia vella*, *A illa*, *Erase unha vez unha fábrica*, *Circos...*) desde una perspectiva crítica (aunque no estrictamente militante) en las que exploran nuevas fórmulas narrativas y visuales. Otros de sus integrantes son Carme Jove, Manuel Abad, Marcial Lens, Antonio Brandela, Xavier Iglesias, Maruchi Olmo, o Suso Vazquez. En tierras gallegas también existen otros grupos, como el Equipo Grea con filmes como *A tola* (Miguel Gato Luaces, 1974), o el Equipo Lupa, con obras como *Holocausto* (Euloxio Rodríguez Ruibal, 1971), aunque su presencia es menor en relación a las producciones del Equipo Imaxe. Es con el desarrollo de los cinemas nacionales en los años inmediatamente posteriores cuando se refuerza la producción en muchas de las provincias españolas de la periferia.

En las islas Canarias, de la unión de un conjunto de cineastas amateurs con escritores, periodistas y militantes sindicales y políticos surge en 1975 la *Asamblea de Cineastas Independientes Canarios (ACIC)*, un

---

20) ROMAGUERA, Joaquín; SOLER, Llorenç (2006), *Historia Crítica y documentada del cine independiente en España (1955-1975)*, Barcelona: Laertes.

colectivo con una prolífica y variada filmografía (sobre todo en súper 8). La Asamblea de Cineastas Independientes Canarios (ACIC) es un “grupo de grupos” en el que hay una especie de vanguardia política que, de alguna forma, decide el tipo de trabajo que hay que hacer. En él se integran también pequeños colectivos como el *Grupo HP* o el *Equipo Neura*, por tanto, se respetan las inquietudes individuales, pero todos se sienten comprometidos con la necesidad urgente de propiciar la demolición definitiva del régimen franquista, lo que hace que acepten que el material que se rueda tenga fundamentalmente una función instrumental y pragmática, dada la urgencia política del momento. Esto genera intensas discusiones en el seno del grupo, pues muchos de sus integrantes piensan que también hay que apostar por una renovación estética y narrativa, evitando reproducir las estructuras de producción y las fórmulas discursivas del cine comercial. Con la “normalización” democrática, se decide deshacer el colectivo y algunos de sus miembros se unen a otros cineastas para crear *Yaiza Borges*, una plataforma asociativa que, manteniendo la filosofía de ACIC (la propiedad de los medios de producción sigue siendo colectiva), intenta proponer una alternativa integral a la situación del cine en Canarias. Tras una depuración política y estética, algunos miembros de ACIC crean en 1978 la asociación *Yaiza Borges* que mantiene el espíritu de los colectivos de cineastas surgidos al calor de la lucha antifranquista en un momento de normalización democrática y de consolidación de la industria audiovisual. Entre sus miembros se pueden destacar, Juan Puelles, Alberto Delgado, Juan Antonio Castaño, Josep Vilageliu, Francisco Javier Gómez, Antonio José Sanchez Bolaños, Luis Sanchez Gijón, Constantino Hernández, Jaime Ramos, José Miguel Santacreu, Fernando Gabriel Martín, José Alberto Guerra y Aurelio Carnero. En la línea de la Cooperativa de Cine Alternativo de Barcelona, *Yaiza Borges* trata de intervenir en todos los niveles del sistema cinematográfico, desde la producción (con la

realización de obras en vídeo y en 16mm..., incluyendo un largometraje de casi tres horas de duración que es íntegramente financiado por suscripción popular), hasta la distribución y exhibición (disponen de una sala propia en Tenerife). A su vez, el aspecto más relevante del colectivo se encuentra sin duda en que Yaiza Borges desarrolla labores formativas (organizando e impartiendo numerosos seminarios y talleres) y editoriales (entre otras cosas publicando la revista *Barrido* y un libro en el que analizan los pasos que hay que seguir para crear una infraestructura industrial cinematográfica en las Islas Canarias). Durante cerca de diez años, Yaiza Borges logra sacar adelante numerosos proyectos sin ningún tipo de apoyos institucionales. Legalmente, el colectivo no se disuelve hasta el año 2003 (coincidiendo con su 25 aniversario), aunque desde 1988 se mantiene en una especie de prolongado aletargamiento. El mes de diciembre de 2004 la Filmoteca de Canarias edita un libro que resume gran parte de la trayectoria de este colectivo.<sup>21</sup>

En Andalucía, concretamente en Almería, el colectivo Equipo Dos formado por José María Siles (actualmente corresponsal de TVE en Alemania) y Fernando José Romero, desarrolla una labor de resistencia fundamental a través de sus films y del manifiesto fundacional del grupo titulado *El porqué de un cine político*<sup>22</sup> con el que aportan un punto de vista crítico a la problemática del cine militante. Para este grupo, el cine, es un proceso comunicativo complejo y sin posibilidad de ausencia de mediación. El manifiesto supone una aportación fundamental al panorama teórico de este tipo de cine y su discusión en los ambientes militantes anima un debate que se viene postergando desde los inicios de estas prácticas y que se encuentra latente en muchos de los grupos y cineastas que se plantean

---

21) GUERRA PEREZ, Juan Antonio (2004), *Yaiza Borges: aventura y utopía*, Islas Canarias, Gobierno de Canarias, Dirección General de Cultura, Filmoteca Canaria.

22) EQUIPO DOS, "El porqué de un cine político" en *Cinema 2002*, n. 4, Abril 1975.

el uso político y revolucionario de su práctica fílmica. El que se plantea la superación de la sempiterna dualidad forma vs. contenido. Mediante la realización de un cine con pocos elementos, escasas posibilidades técnicas y prácticamente nulos recursos económicos, en la línea del “cine pobre”,<sup>23</sup> usando los medios de producción amateurs y los circuitos de exhibición independientes, pretenden ofrecer un conocimiento objetivo de la realidad social que dinamice un cambio permanente, desterrando el preciosismo formalista y el derroche de recursos. Sus planteamientos teóricos encuentran inmediatamente reflejo en el peculiar film *Anticrónica de un pueblo* (1975), concebido originalmente como una desmitificación de la serie de TVE titulada “Crónicas de un pueblo” que difundía masivamente la versión oficialista del patrimonio etnológico español (tan diverso en nacionalidades, lenguas y culturas ancestrales). El film denuncia el olvido institucional y administrativo que padecen ciertas comunidades, como el pueblo almeriense de Topares, en el que a pesar de las instancias dirigidas a las autoridades gubernamentales se carece de los servicios mínimos que garantizan la salubridad y habitabilidad de un espacio. Con un cierto ascetismo en la imagen tal y como anuncia el manifiesto fundacional del grupo, el film se convierte en una denuncia política de la marginación, el analfabetismo y el ostracismo al que condenan los gobernantes por su ignorancia consciente de determinadas situaciones sociales. En esta línea de trabajo se mantendrá el grupo hasta su disolución. El caso de estas cinematografías periféricas es una muestra de lo que ocurre también en otras latitudes del territorio, como Valencia, Euskadi, o Pamplona, en las que existen cineastas desarrollando este tipo de actividades. La diferencia estriba en que en estas últimas no podemos encontrar colectivos propiamente dichos, aunque si actividades colectivas,

---

23) Expresión acuñada por Enrique Brassó en el “Manifiesto por un cine pobre” que puso en circulación el *Colectivo Búho Films*.

si acaso más dispersas, de carácter colaborativo, en las que destacan sobre todo la figura de cineastas muy específicos.<sup>24</sup>

## 5. Conclusiones

Es necesario señalar que al esfuerzo de estos y otros colectivos que proliferan por todo el país, se suma el de determinados realizadores que no mantienen vínculos permanentes con ninguno de estos grupos pero llevan a cabo su producción de un modo totalmente independiente, aunque eventualmente en contacto con alguno de los grupos, algún organismo, institución privada o partido político. Figuras claves en el desarrollo del cine militante como Pere Portabella, o Llorenç Soler, cineastas como Francisco Avizanda, Miguel Herbert, Paulino Viota, Joaquín Jordà, José Gandía Casimiro, Antón Eceiza, Josep Lluís Seguí, Rafael Gassent, Lluís Rivera, Maria Montes, Antonio Llorens, Antonio Vergara, Angel García del Val, Iñaki Núñez, Miguel Alcobendas, Gerardo Vallejo, Pedro Sota, Antonio Artero, y muchos otros. Conciben sus obras desde una posición política militante o estéticamente radical, desde una independencia económica e ideológica profundamente arraigada en la trayectoria de las resistencias filmicas a las que nos hemos referido. A principios de los años ochenta, con la profunda desmovilización política y social que promueven los partidos de izquierda cuando empiezan a instalarse en las esferas más altas de poder, este circuito de distribución alternativo termina desvaneciéndose y los distintos colectivos comienzan a no encontrar el lugar que habían ocupado durante la última década,

---

24) MUÑOZ, Abelardo (1999), *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano (1967-75)*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

acabando por desaparecer e integrarse (tangencialmente en la mayoría de los casos) en la recién estrenada escena democrática.

Tal y como hemos podido observar, como movimiento cinematográfico, la relevancia de estas experiencias colectivas demuestran que el nivel de implantación y difusión de sus films se sitúa en muchas ocasiones incluso por encima de la media en el sector industrial tradicional. El número de espectadores de estas sesiones (a pesar de la clandestinidad y el riesgo de organización y asistencia a estos actos, considerados subversivos e ilegales por el régimen) es sorprendentemente elevado, gracias al rol esencial que desempeñan la red de entidades de distribución y exhibición como El Volti o la CDC, los cine-clubs, etc. El impacto de los debates posteriores a las proyecciones y las reflexiones que contienen los films se acrecienta a medida que el número de espectadores crece, de modo que, casi exponencialmente, la propia dinámica del movimiento va haciendo que este se desarrolle rápidamente. En los centros urbanos importantes, pero también en la periferia, con espacios de actuación complementarios. No podemos comprender el alcance de estos filmes sin tener en cuenta el papel de los circuitos paralelos de distribución,<sup>25</sup> y el estado de opresión de la sociedad civil de la época. La particularidad del contexto político español del periodo genera un movimiento sin precedentes en la historia de cine universal, gestado en condiciones extremas (dada la precariedad de la industria cinematográfica en España, y la clandestinidad de las actividades colectivas), que supone un impulso definitivo en el camino hacia la democracia por el que discurre el destino del país en esos años. Las organizaciones cinematográficas colectivas de menor presencia son

---

25) A este respecto cabe proponer, como posible ampliación de las generalidades que nosotros comentamos, la lectura del trabajo de RUIZ MUÑOZ, M<sup>a</sup> Jesús (2012), “El cine alternativo como instrumento de cambio durante la transición española. Función política, social y cultural de los cineclubs y los festivales” en RAZÓN Y PALABRA, n. 80, Octubre, México.

un elemento con una trascendencia comparable a la de la producción de los colectivos mayores (C.C. Madrid, C.C.Clase, C.C.Alternatiu, Central del Curt), pues despliegan su trabajo en espacios periféricos a los que aquellos no alcanzan. Sus respectivos ámbitos de rodaje se complementan con el trabajo filmico en los grandes centros urbanos, proporcionando una instantánea más completa del desarrollo del movimiento en todo el estado, sin menospreciar aquellas experiencias periféricas que contribuyeron activamente a la cristalización de tal escenario cinematográfico, desde luego, inédito.

Para finalizar, retomando la reflexión sobre el destino y las paradojas de estas imágenes encaminada a recuperar el punto de vista crítico sobre la realidad, cabe realizar una triple matización de considerable entidad. En un periodo como el actual, es necesario denunciar algunas situaciones que han mantenido este cine oculto<sup>26</sup> y contribuyen tanto a su descontextualización, como a su más absoluta desnaturalización.

Por un lado, la amnesia de la historiografía filmica ha generado un profundo desconocimiento del papel que este cine ha desempeñado en momentos claves de nuestra historia reciente, relegando su función a la de simple testimonio del momento, amputando de cuajo su potencial capacidad transformadora y movilizadora. A pesar de todo, esta cuestión está siendo paliada en estos últimos años con la aparición de investigadores que se interesan por las prácticas militantes.

Por otro lado, el “desencanto” que se produce tras el consenso político en la transición, motivado por la desmovilización mayoritaria de los cuadros militantes, provoca un malestar en el seno de los colectivos,

---

26) ARNAU, Roberto; GOMEZ TARÍN, Francisco Javier (2005), “De la militancia a la radicalidad formal: reivindicación de quince años de cine oculto (1964-1979)” en Covilhã/UBI: BOCC. Disponible en: <http://www.bocc.ubi.pt>



que no perciben la transición como una solución consistente, sino como un espacio de entendimiento entre las estructuras heredadas del franquismo y los partidos políticos mayoritarios. Esto se plasma en la marginación efectiva de algunas de las últimas producciones de estos grupos, aún en los primeros años de la democracia, por tratar temas tabúes tales como el papel de la monarquía, la pervivencia de las dos Españas en el tan publicitado proceso de reconciliación nacional y otras cuestiones excluidas repentinamente del debate y la crítica política, como la marginación de la tradición republicana o anarquista en España, etc. Por último, las operaciones de apropiación discursiva a las que se han visto sometidas sus imágenes, en una constante reescritura llevada a cabo en posteriores trabajos televisivos sobre la transición política española, tal como demuestra la serie “La Transición Española” dirigida por la inefable Victoria Prego. En estos trabajos pseudo-periodísticos la representación de la transición española como un proceso acabado, perfecto, sin aristas ni posibles interpretaciones, a través del discurso del consenso, choca frontalmente con la versión que se desprende de los filmes producidos colectivamente en el periodo. En ellos se cuestiona, entre otras muchas cosas, la representatividad y la legitimidad del naciente sistema político. El programa de re-interpretación al que se han visto abocados sus filmes, en línea con el consenso sobre la imagen beatífica de la Transición, demuestra que, aún hoy, queda mucho trabajo por hacer, casi tanto como entonces. A pesar de todo, las huellas de sus iniciativas muestran un camino que en la actualidad parece tener más sentido que nunca.

## Referencias Bibliográficas

- ANTOLÍN, Matías (1979), *Cine marginal en España*, Valladolid, Semana Internacional de cine de Valladolid.
- ARNAU ROSELLÓ, Roberto (2005), “Cine No Profesional y política: experiencias españolas durante el tardofranquismo. Apuntes para una introducción”, en ROJO, J. A. (Ed.). *En torno al cine aficionado*, Actas de las IV Jornadas de Cine de Guadalajara, Guadalajara: CEFIHGU.
- ARNAU ROSELLÓ, Roberto (2006), “La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)”, TDX. Disponible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/10460>
- ARNAU ROSELLÓ, Roberto; GOMEZ TARÍN, Francisco Javier (2005), “De la militancia a la radicalidad formal: reivindicación de quince años de cine oculto (1964-1979)”, Covilhã/UBI: BOCC. Disponible en: <http://www.bocc.ubi.pt>
- ARNAU ROSELLÓ, Roberto (2007), “El aparato cinematográfico como reproductor de ideología: la paradoja de un debate abierto y olvidado” en MARZAL, J.; GÓMEZ TARÍN, F.J. (2007), *Metodologías de análisis del film*, Madrid: Edipo.
- ARNAU ROSELLÓ, Roberto (2007), “El Colectivo de cine de clase: compromiso, testimonio y resistencia” en RUIZ ROJO, José Antonio (2007), *En torno al cine aficionado*, Actas de las IV Jornadas de Cine de Guadalajara, Guadalajara: CEFIHGU.
- BERZOSA CAMACHO, Alberto (2009), *Cámara en mano contra el franquismo (Desde Cataluña a Europa, 1968-1982)*, Barcelona: Al Margen.

- CASTRO, Antonio (1974), *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor.
- EQUIPO DOS (1975), “El porqué de un cine político” en *Cinema 2002*, n. 4, Abril.
- EXPOSITO, Marcelo (2001), *Historias sin argumento*, Contraluz/MACBA/Ediciones de la Mirada.
- GARCIA-MERÁS, Lydia (2007), “El cine de la disidencia. La producción militantes antifranquista (1967-1981)” en *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*, Granada: UNIA/Arteleku/Macba.
- GUERRA PEREZ, Juan Antonio (2004), *Yaiza Borges: aventura y utopía*, Islas Canarias, Gobierno de Canarias, Dirección General de Cultura, Filmoteca Canaria.
- LINARES, Andrés (1976), *El cine militante*, Madrid: Castellote.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel (1976), *Pere Portabella*, Cine-Club del Colegio de Ingenieros Industriales de Cataluña.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel (1978), “Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán” en *Cinema 2002*, n. 38, Abril 1978.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel (1978), “Grup de Producció”, en *Cinema 2002*, nº 38, Abril.
- MUÑOZ, Abelardo (1999), *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano (1967-75)*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (2003), “Las brigadas de la Luz” en *Catálogo del 45 Festival de Cine de Bilbao*, Bilbao: Zinebi.

- PÉREZ PERUCHA, Julio (2005), “Del colectivo como forma de intervención” en *Seminario Medios de masas, multitud y prácticas antagonistas (Desacuerdos-UNIA)*, Ezine. [http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01\\_2005/frame.html](http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01_2005/frame.html)
- PARCERISAS, Pilar (2007), *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos*, Madrid: Akal/Arte Contemporáneo.
- PONCE, Vicente (1981), *El cine de Pere Portabella*, Valencia, Diputación de Valencia.
- ROMAGUERA, Joaquín y SOLER, Llorenç (2006), *Historia crítica y documentada del cine independiente en España: 1955-1975*, Barcelona: Laertes.
- RUIZ MUÑOZ, M<sup>a</sup> Jesús (2012), “El cine alternativo como instrumento de cambio durante la transición española. Función política, social y cultural de los cineclubs y los festivales” en RAZÓN Y PALABRA, n. 80, Octubre 2012, México.
- VIOTA, Paulino (1982), *El cine militante en España durante el franquismo*, Mexico: UNAM.

# O SOM NO DOCUMENTÁRIO CLÁSSICO – AS TECNOLOGIAS DA INTIMIDADE NA ESCOLA BRITÂNICA

Fernando Weller\*

**Resumo:** O presente artigo discute o emprego do sincronismo entre som e imagem na tradição anglo-saxã documental a partir da análise dos filmes *Night Mail* (1936) e *Housing Problems* (1934). Procura-se traçar uma linha de continuidade entre os discursos que valorizam a exposição da intimidade do personagem na escola britânica e a virada documental dos anos 60 que inaugura o chamado documentário moderno.

Palavras chave: Documentário clássico, som, intimidade.

**Resumen:** En este trabajo se analiza el uso de la sincronización entre el sonido y la imagen en la tradición documental anglosajona, a partir del análisis de las películas *Night Mail* (1936) y *Housing Problems* (1934). Se intenta establecer una línea de continuidad entre los discursos que valoran la exposición de la intimidad del personaje en la escuela documental británica y el giro de los años 60, que inaugura el llamado documental moderno.

Palabras clave: Documental clásico, sonido, intimidad.

**Abstract:** This paper discusses the use of synchronization between sound and image in the Anglo-Saxon documentary tradition in the movies *Night Mail* (1936) and *Housing Problems* (1934). It seeks to draw a line of continuity between the discourses that value exposure of the character's intimacy in the British documentary school and the change occurred in the 60's that inaugurates the so-called modern documentary.

Keywords: Classic documentary, sound, intimacy.

**Résumé:** Cet article traite de l'utilisation de la synchronisation entre le son et l'image dans la tradition documentaire anglo-saxonne, à partir de l'analyse de *Night Mail* (1936) et *Housing Problems* (1934). Il cherche à tracer une ligne de continuité entre les discours qui valorisent l'exposition de l'intimité des protagonistes dans l'école documentaire britannique et le virage des années 60 qui inaugure le documentaire appelé moderne.

Mots-clés: documentaire classique, son, intimité.

---

\* Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Centro de Artes e Comunicação, 50670-901, Recife, Brasil. E-mail: ferwel@yahoo.com.br

Submissão do artigo: 16 de novembro de 2013. Notificação de aceitação: 31 de dezembro de 2013.

“Eu sempre penso na história do documentário como se ela tivesse certos capítulos fundamentais. O primeiro, claro, é o *travelogue* [ ] O segundo é a descoberta por Flaherty de que você pode fazer um filme com foco nas pessoas, ou seja, que você pode ter uma visão dramática, um modo dramático, pontuado pela vida das pessoas. [ ] O terceiro é o nosso capítulo, que é a descoberta dos trabalhadores, do drama na soleira da porta, do drama do cotidiano. Mas há um quarto capítulo que é muito interessante, que seria aquele no qual as pessoas começaram a falar não a respeito de fazer filmes sobre as pessoas, mas filmes com as pessoas. Esse foi o começo do *cinéma-vérité*, quando as pessoas começaram a se aprofundar e chegar mais próximas às outras pessoas”. John Grierson.<sup>1</sup>

## 1. Cinema falado, artificialismo versus espontaneidade

A revolução das técnicas e do lugar do documentário no âmbito da cultura cinematográfica ao final dos anos 50 e 60 baseou-se na assimilação de duas principais transformações tecnológicas: a possibilidade de captação do som ambiente e dos diálogos em sincronia com as imagens em planos longos e o emprego de equipamentos de registro de imagem leves, portáteis e anatomicamente ajustados aos ombros dos operadores de câmera. Essa tecnologia é a base de uma nova estética da intimidade no documentário, voltada para a perscruta da suposta interioridade do personagem e cujo ponto crítico foi atingido nos anos 60 pelos denominados Cinema Verdade e Cinema Direto e suas expressões nas diversas partes do mundo. Tal estética, no entanto, já vinha sendo ensaiada com muitas limitações pelo chamado documentário clássico.

No presente artigo, discutiremos o uso do sincronismo entre som e imagem na tradição anglo-saxã documental, procurando traçar uma

---

1) GRIERSON *apud* SUSSEX, Elizabeth (1975), *The rise and fall of British documentary: the story of the film movement founded by John Grierson*, University of California Press, 1975, p. 206.

linha de continuidade entre o modelo clássico e o chamado documentário moderno. Nossa hipótese central é a de que a virada documental ocorrida nos anos 60 representou um processo de culminância de um discurso voltado, desde as suas primeiras formulações, para o efeito de intimidade na cena filmada, tendo o som como um elemento fundamental. Tal efeito, como veremos a partir das análises propostas, foi utilizado de maneira ambígua pelos cineastas britânicos, ora atendendo às demandas das políticas estatais, ora cumprindo os ideais humanistas que moviam o documentário à época.

Iniciamos, assim, por uma discussão em torno do som sincrônico no cinema para, em seguida, compreendermos o impacto de tal tecnologia no campo específico do documentário. Uma vez estabelecida, a tecnologia do som desencadeou inúmeros desafios para a indústria cinematográfica que envolviam a dinâmica de captação das imagens. A forma como a indústria buscou superar tais desafios conformou, em certo sentido, uma linguagem cinematográfica padronizada contra a qual se voltou uma geração de cineastas do pós-guerra e em relação à qual as tecnologias leves e sincrônicas significaram uma ruptura. Assim, opomos sincronismo *pesado*, como uma das marcas do cinema clássico narrativo, pertencente ao âmbito profissional, a sincronismo leve, como um elemento de ruptura nos anos 50 e 60, resultante do encontro dos universos profissionais e amadores no contexto da cultura do pós-guerra.

O sincronismo *pesado* impôs ao cinema uma dinâmica do profissionalismo, ou seja, equipes numerosas, *expertise* técnica, elevados custos, planejamento e ênfase na roteirização. Já o sincronismo leve funda-se, entre outras coisas, num ideal de restauração do caráter amador cinematográfico: portabilidade, redução de equipes, baixo custo, ausência de roteiro e uma dinâmica aleatória ou improvisada da filmagem. Do ponto de vista estilístico, o sincronismo pesado representou uma ameaça às

propostas da chamada vanguarda cinematográfica dos anos 20 e 30. Entre elas, situava-se o documentário, reivindicado como expressão artística por seus primeiros formuladores (Grierson, 1971), em contraponto ao cinema industrial hollywoodiano.

O termo empregado por Rick Altman, “cinema como ventriloquismo” (Altman, 1980: 87) para caracterizar o cinema sonoro clássico narrativo baseado no sincronismo dos diálogos ilumina uma das maiores preocupações dos teóricos do cinema silencioso e dos cineastas vanguardistas que vem a ser, justamente, a submissão da imagem à lógica sonora. A imagem passa a ser, sob essa perspectiva, um fantoche do som e os movimentos da câmera, os enquadramentos e a montagem passam a cumprir, majoritariamente, o papel de fornecer ao espectador a imagem da fonte sonora como garantia do ilusionismo cinematográfico. Para Altman, o efeito da câmera que aponta para os “lábios que se movem” é do despistar a origem de fabricação do cinema enquanto tecnologia e linguagem. Há, nesse sentido, uma “ideologia do som sincrônico”, que visa naturalizar o aparato cinematográfico para o espectador. As imagens dos falantes “transferem a origem das palavras, como percebida pelo espectador/auditor, da trilha sonora e da caixa de som para o personagem na diegese fílmica” (*Idem*: 69). Assim, “apontar a câmera para o falante disfarça a origem das palavras, dissimulando o trabalho de produção e a tecnologia” (*Idem*).

Tornou-se uma espécie de lugar-comum a afirmação de que o cinema nunca foi silencioso. De fato, a presença sonora no filme deu-se desde os primeiros experimentos de Thomas Edison com o fonógrafo até a presença da execução musical no momento da exibição dos filmes. Os *Kinetophones* inventados por Edison, ou os chamados *peep shows*, nos quais um único espectador assistia a um filme de curta duração de cada vez, eram dotados de gravações sonoras que acompanhavam as imagens. Em



1888, antes do surgimento do cinematógrafo Lumière, Edison escrevera sobre a relação entre o registo de imagens e o registo de sons e indicava que a preocupação com o desenvolvimento de uma tecnologia sincrônica existia desde o surgimento do cinema.

Eu estou fazendo experiências com um instrumento que faz para o olho o que o fonógrafo faz para o ouvido, que é a gravação e reprodução das coisas em movimento, em uma forma que seja barata, prática e conveniente. (Edison *apud* Fielding, 1972: 159).

Nas salas de cinema, após a prevalência do Cinematógrafo Lumière na indústria de diversões, a presença do som também era frequente. Os filmes eram acompanhados não apenas pelo barulho do projetor e da própria audiência, como também pelo comentário de um apresentador ou mestre de cerimônias cuja função era a de ler os intertítulos, traduzindo-os quando necessário, e explicar as passagens temporais e espaciais do filme em um momento no qual uma linguagem narrativa cinematográfica ainda não havia se padronizado e sido introjetada pelo espectador. Muitas projeções eram acompanhadas por efeitos sonoros feitos durante a exibição ou pela presença de atores atrás das telas lendo ou improvisando os diálogos em uma espécie de sincronia ao vivo.

A corrida tecnológica em torno da sincronia entre som e imagens ocorreu desde o início do cinema e, do ponto de vista técnico e econômico, isso se tornou viável para o filme de ficção no final dos anos 20. Dois sistemas concorrentes surgiram entre os anos de 1926 e 1929 nos EUA. O primeiro, baseado no uso de discos, chamado Vitaphone, foi empregado pelos estúdios Warner e se consagrou com a exibição do filme *Jazz Singer* (1927), após o pesado investimento em diversas salas de cinema adaptadas com sistemas sonoros. O segundo sistema, da Fox, chamava-se Movietone e baseava-se no som ótico registrado na própria película,

o que permitia uma precisão de sincronia entre som e imagem maior no momento da projeção e que acabou por prevalecer na indústria até a chegada das fitas magnéticas.

Os acontecimentos tecnológicos e industriais ocorridos no final dos anos 20 modificaram de maneira decisiva o domínio cinematográfico. O cinema não passou a ser sonoro do dia pra noite. No entanto, em um período curto de tempo a tecnologia do som sincrônico tornou-se um elemento indissociável do filme, provocando uma revolução das práticas cinematográficas e da sua compreensão enquanto arte. O cinema, que surgira na rua tal como nos filmes dos irmãos Lumière, fazia o movimento contrário às vanguardas artísticas da época e retornava aos estúdios, às luzes elétricas, aos cenários e à tão repudiada artificialidade teatral de que falava Dziga Vertov em seus manifestos.

Quando implementados em larga escala, os sistemas sonoros impuseram uma nova dinâmica de produção do filme ficcional, além de afetar as bases econômicas da indústria audiovisual, com o fortalecimento das *majors* e dos grupos exibidores a elas associados. Se, por um lado, a sincronia dos diálogos resolvia (ou simplificava) uma série de problemas de ordem narrativa no filme, por outro impunha inúmeros desafios de adaptação das práticas cinematográficas consolidadas no período silencioso, que vão desde a direção dos atores à iluminação das cenas. Para se estabelecer, a tecnologia do som teve que superar, pelo menos, quatro principais desafios que foram os pontos de partida para a rápida expansão do filme sonoro (ou falado) e a sua posterior hegemonia na indústria cinematográfica (Fielding, 1980: 6).

O primeiro problema dizia respeito à continuidade da gravação sonora: era preciso uma tecnologia que permitisse gravar sons por um período extenso sem interrupções. Desde a invenção do fonógrafo por Edison em 1877, o registro contínuo do som era possível, embora a

qualidade do som não fosse satisfatória para as exigências cinematográficas, na medida em que o som gravado era pouco natural e metálico. O segundo problema é da ordem da reprodução do som, principalmente a questão envolvendo o volume para uma grande audiência. A amplificação do som era feita por tubos (*horns*) acústicos e, apenas a partir de 1907, com a patente do *Audion* por Lee de Forest para a *Western Electric*, estabeleceu-se um método eletroacústico de amplificação do som. O terceiro diz respeito à sincronia entre as imagens e o som no momento da exibição, questão crucial, sem a qual não seria possível se estabelecer um cinema de diálogos. O quarto, a padronização dessa tecnologia em escala mundial, com a adaptação não apenas das formas de produção, dos equipamentos e das equipes como, principalmente, das salas de exibição, de maneira a permitir um retorno de público correspondente ao pesado investimento no filme sonoro.

O fotógrafo Hal Mohr, por exemplo, encarregado das imagens de *Jazz Singere* e um dos técnicos da indústria cinematográfica que testemunhara a virada sonora dos anos 20 e 30, descreve as drásticas mudanças que ocorreram para a fotografia de cinema com a chegada do som, que passou a ser um elemento de conflito na produção cinematográfica.

Nos primeiros dias do filme sonoro, os *experts* do som vieram dos laboratórios de telefones - e nós ficávamos terrivelmente impressionados pelos cabeças de papel que vinham nos dizer nos *sets* como nós iríamos colocar o som nos filmes silenciosos. Eles andavam de maneira autoritária no estúdio e diziam ‘nós temos que colocar refletores aqui’, ou ‘você não pode colocar luzes ali porque rebata o som’, e por aí vai. Não nos surpreendeu que após termos feito os primeiros filmes, parecia que o filme sonoro teria uma vida muito curta porque pelos padrões anteriores da indústria cinematográfica eles eram muito ruins. Nós sofremos terrivelmente pelo fato de não sermos capazes de enfrentar os problemas que o som nos colocou. (Mohr *apud* Cameron, 1980: 71).

Um grave problema imposto pela tecnologia do som envolvia o isolamento das câmeras cinematográficas, máquinas pesadas e barulhentas, cujo som vazava nas cenas. Isso exigia que as tomadas fossem realizadas a partir de uma caixa acústica durante as filmagens, reduzindo ainda mais as possibilidades de movimentação da câmera e dos atores. Inicialmente, as câmeras eram encapsuladas em uma espécie de *container*, apelidado de *ice box* e, em seguida, foram surgindo novas câmeras silenciosas (*blimped cameras*), que possuíam uma cobertura à prova de som externa ou interna (*self-blimped*), com o sistema silencioso incorporado. Com a chegada do som, a câmera aumentou de tamanho e peso, tornando-se uma espécie de monstro tecnológico no centro do *set* de filmagem.

A chegada do som promoveu um verdadeiro efeito dominó das técnicas cinematográficas. Mohr relata outras questões como as restrições em editar o material sonoro gravado (o sistema sonoro impunha uma dinâmica de filmagem na qual as tomadas deveriam ser feitas na duração dos discos de gravação), a necessidade de substituição das luzes dos estúdios devido ao ruído que produziam e, em consequência, o emprego de outros tipos de películas adaptadas à nova iluminação. Os filmes ortocromáticos usados no período silencioso eram mais sensíveis aos tons azuis. As lâmpadas usadas na época eram de arco voltaico e produziam ruídos nos estúdios. Além disso, a tecnologia do som impôs ao cinema a filmagem em 24 quadros por segundo e não mais em 16, o que resultou na necessidade do emprego de mais luzes nos *sets* de filmagem e, consequentemente, maior imobilidade da câmera, maior custo dos filmes e um desgaste terrível para os atores devido ao calor que se produzia nos estúdios.

Para o diretor Frank Capra, a chegada do som afetou, especialmente, os atores e não apenas os técnicos e diretores.

Os atores derretiam no calor enorme gerado pelas lâmpadas que tínhamos que usar para fotografar em 24 quadros por segundo. Eles eram ainda apavorados até a morte com o som, tendo que decorar as falas pela primeira vez – e agora eles tinham um calor extra. A cada hora eles tinham que mudar as roupas! (Capra *apud* Cameron, 1980: 78).

O cinema acabou por empregar atores vindos do teatro e, com eles, incorporou uma forma de atuação bastante diferente daquela cuja origem estava no chamado *show* de variedades popular. De todas as inovações e desafios técnicos que surgiram no momento da conversão do cinema para o sonoro, a questão crucial e o fator que movia a corrida tecnológica em torno do som, era a da sincronia, especialmente, da sincronia da fala humana, o que trouxe centralidade para o diálogo no filme de ficção e exigiu a presença de novos atores. A perfeição da sincronia entre a imagem dos lábios e a voz era um pré-requisito fundamental para suprir uma suposta deficiência do cinema em relação ao teatro. Ela deu importância a dois aspectos da produção fílmica de origem tipicamente teatrais: os trabalhos do ator e do roteirista.

A fala considerada afetada dos atores de teatro, somada à imobilidade de seus corpos em meio à parafernália técnica dos estúdios, afastou ainda mais o cinema industrial de um suposto ideal de espontaneidade e acabou por favorecer a construção de uma aura hollywoodiana, como se o universo fílmico estivesse em um mundo à parte da realidade. Em poucos anos, a indústria desenvolveu o processo de dublagem dos filmes, o que restituiu uma maior mobilidade da imagem, mas promoveu, ao mesmo tempo, uma assepsia do som e um afastamento da dimensão sonora do filme da realidade das locações, já que a fala dos atores passou definitivamente a compor uma trilha separada do som ambiente e das possíveis interferências externas.

Tal processo de artificialização do cinema ficcional imposto pela dinâmica do som em escala industrial, com seus aspectos tecnológico e econômico, veio a ser o principal alvo dos novos cinemas realistas no pós-guerra, que reivindicavam um retorno a uma noção de verdade na imagem, verdade essa pensada justamente como o que foge à encenação artificial inspirada nos palcos, evidenciada pelos atores, cenários, roteiros, luzes e, sobretudo, pela posição rígida da câmera cinematográfica, que narra o filme de um lugar impessoal.

No âmbito do documentário, experiências com o som sincrônico pesado ocorreram já nos anos 30. Havia, no entanto, uma resistência a esse recurso por parte dos documentaristas devido não apenas ao engessamento que a tecnologia impunha à dinâmica de produção, mas, principalmente, pela aversão formalista que tais cineastas tinham ao naturalismo supostamente empobrecedor dos diálogos sincrônicos no cinema ficcional. Em sua constante tensão com o filme ficcional industrial, o documentário não passou incólume ao surgimento do sincronismo pesado no Cinema e procurou nos primeiros anos adotar o discurso comum às vanguardas cinematográficas de rejeição ao som como condutor da narrativa cinematográfica. O *status* artístico do documentário e a sua diferenciação em relação ao jornalismo estava em questão.

Os textos de Grierson à época espelham as preocupações do cinema investido de um discurso formalista frente, entre outras coisas, às transformações impostas pela chegada do som sincrônico no filme ficcional. O som direto sincrônico, ao contrário do que se poderia imaginar, não era algo prioritário para o chamado documentário clássico, que via o filme sob uma perspectiva ambígua, ora realista, ora formalista. Tal ambiguidade acompanha as propostas de Grierson no âmbito da *GPO* (*General Post Office*) *Film Unit*, pois, apesar do discurso contrário ao uso

dos diálogos sincronizados, tal tecnologia vai ser usada para a legitimação do projeto documental britânico. Afirmou, nos anos 30, Grierson:

Nós devemos fazer com que o som auxilie a banda muda ao invés de reproduzi-la. Às vezes é útil, claro, escutar o que as pessoas estão dizendo e ver os seus lábios se movendo, mas nós podemos tomar como um princípio guia que sempre podemos fazer com que o som adicione o efeito que precisamos. Nossa regra deveria ser a banda muda e a sonora complementares entre si e se ajudando mutuamente. (Grierson, 1971: 159).

Grierson defendia um uso não teatral do som e acompanhava, nesse sentido, a proposição dos cineastas formalistas russos na célebre declaração sobre o futuro do cinema sonoro, de 1928, assinada por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, na qual eles reagiam ao uso mimético do som no cinema ficcional e defendiam a prevalência das imagens como sendo o caráter essencial da arte cinematográfica: “O primeiro trabalho experimental com o som deve ter como direção a linha de sua distinta não-sincronização com as imagens visuais” (Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, 1990: 218). Grierson, por sua vez, defendia nos anos 30 o que ele chamava de “uso criativo do som”:

A questão principal é que o som deve ajudar a preencher o silêncio e o silêncio deve ajudar a preencher o som. Não se trata de cinema silencioso com o som adicionado. É uma nova arte, a arte do filme sonoro. [...] O filme sonoro está colado ao modelo do palco e muitas das variações que nós vemos ou escutamos não representam nenhuma diferença fundamental em relação ao diálogo dramático do teatro. Mas essa separação deve chegar. O filme documentário fará um trabalho pioneiro no cinema se ele emancipar o microfone do estúdio e demonstrar nas mesas de corte e regravação quantos usos dramáticos a mais podem ser feitos com o som do que os estúdios fazem. (Grierson, 1971: 162).

Grierson vislumbra dois polos opostos: o estúdio e a montagem. A valorização da montagem no cinema é um traço das perspectivas formalistas dos anos 20 e 30. O uso do som em sincronia nos diálogos representaria um empobrecimento da linguagem cinematográfica e aproximaria o documentário ao *newsreel* ou ao registro superficial da realidade. Era preciso fazer com o som o mesmo que os cineastas formalistas faziam com as imagens, ou seja, explorar todas as suas possibilidades na montagem, criar sentidos novos que não se encontram no registro puro da realidade.

O cineasta e técnico de som Alberto Cavalcanti, colaborador de Grierson na *GPO* na época, volta-se também contra o som sincrônico no documentário em favor de um uso não-teatral do som. Em entrevista para a revista *Intercine* em 1935, Cavalcanti relata que seu trabalho no órgão britânico consistiu em reduzir ao máximo a palavra e a música e valorizar o que ele chama de “som complementar”:

Estávamos habituados a utilizar as imagens para sugerir a atmosfera, para criar as situações cômicas ou dramáticas e pensamos que era um erro deixar o som depender completamente das imagens [...] banimos o sincronismo absoluto e as leis da encenação teatral. E tomamos os sons naturais como matéria-prima, os quais cortamos, regravamos, orquestramos e tentamos estilizar o conjunto. (Cavalcanti, 1995: 189).

A rejeição do sincronismo no cinema é uma reação à artificialidade do recurso empregado no cinema ficcional feito nos estúdios e não uma recusa absoluta ao emprego de técnicas que favoreçam o naturalismo no documentário. Fundamentalmente, o que os cineastas defendiam era a presença do elemento sonoro supostamente real, captado fora dos estúdios e não aprisionado nos diálogos roteirizados e na fala dos atores. Assim, o uso do som sincrônico pela geração de documentaristas na virada dos



anos 50 para os 60 não representa uma ruptura total com o regime do documentário clássico, posto que é um desejo de espontaneidade (e intimidade) que move a busca pelo sincronismo no documentário. De certa forma, o sincronismo acaba por prevalecer tanto no filme ficcional quanto no documentário, sobretudo após a emergência do neorrealismo italiano e os novos cinemas do pós-guerra.

## **2. A voz do trabalhador e a encenação da espontaneidade**

O filme *Night Mail* (1936), dirigido por Basil Wright e Harry Watt, com o crédito de “direção de som” para Alberto Cavalcanti, é um dos exemplos mais celebrados do uso do som no documentário clássico, embora contraste, em certos aspectos, com as posições defendidas por Grierson e Cavalcanti a respeito de um emprego “criativo” do som. *Night Mail* foi feito dois anos após outro filme referencial da escola britânica, *Housing Problems* (1934), de Edgar Anstey e Arthur Elton, que discutiremos no item seguinte. Inovadores no emprego das técnicas do som, os filmes adotam abordagens diferentes no tratamento sonoro, embora persigam um objetivo comum que é o de conferir interioridade ao personagem do trabalhador britânico e de enfatizar o papel do indivíduo no trabalho coletivo. A análise desses filmes nos indica que a tecnologia do som sincrônico, apesar das formulações reativas ao seu emprego no documentário clássico, é um elemento central para a legitimação do filme como meio de acesso aos indivíduos.

O uso do som nos dois filmes é, majoritariamente, naturalista, especialmente no emprego da fala dos personagens. Há, obviamente, a presença importante (sobretudo em *Nigh Mail*) de sons extra diegéticos

(narração e música), que são antinaturalistas por natureza. No entanto, quanto aos ruídos (som do trem, ambiência sonora) e às falas, estes se articulam com a imagem claramente em favor de uma unidade naturalista. O sincronismo é o elemento central para a construção do discurso acerca do trabalhador e ele acaba por se impor na tradição documental anglo-saxã mesmo com a sua teórica rejeição.

Um dos motivos para a sua prevalência no documentário, como veremos, é a capacidade do som sincrônico de conferir interioridade ao personagem, que deixa, pouco a pouco, de ser uma peça do filme para se tornar um indivíduo, cuja voz precisa ser ouvida. O elogio ao indivíduo está na base da tradição anglo-saxã documental desde Flaherty, principal referência da escola de Grierson. Ele é um elemento fundamental de um discurso liberal que alimenta, em grande parte, a aura humanista da escola britânica. Percebe-se, assim, uma contradição de fundo em tais documentários, que oscilam entre uma ideologia dita de esquerda, elogiosa à classe trabalhadora, e uma ênfase no “drama” individual, a psicologização do personagem nos moldes do cinema burguês, tão atacada pelos cineastas de vanguarda.

*Night Mail* se apoia em recursos de montagem e reconstituição de cenas, com diálogos roteirizados, uso de cenários e adição de efeitos sonoros. *Housing Problems* – ao estilo *vérité*, como foi classificado o filme, mais tarde, nos anos 70 por Grierson e por seus realizadores (Grierson *apud* Sussex, 1975: 206) – aposta no depoimento para a câmera e numa abordagem que, para os padrões do documentário da época, era extremamente crua. Após a emergência do sincronismo leve e direto no final dos anos 50, dois modelos, que podemos associar aos filmes em questão, seguem em paralelo: o primeiro funda-se na entrevista e no discurso direto do personagem, o segundo trabalha o discurso indireto ou

as falas não endereçadas para a câmera. Uma discussão mais detida dos dois filmes faz-se necessária para a compreensão das questões envolvendo o som no documentário até a emergência das tecnologias leves sincrônicas do final dos anos 50.

O que defendemos aqui é uma continuidade do desejo pela captura da intimidade no documentário que perpassa a tradição anglo-saxã, continuidade essa que, no entanto, se desdobra em diferentes práticas a partir dos contextos culturais e tecnológicos, esses sim, descontínuos. Ou seja, embora sejam diferentes as propostas estéticas do documentário moderno em relação à escola britânica, há um ideal de busca pela intimidade presente nesses dois momentos. Também esse ideal assume diferentes formas. Nos filmes de Grierson, vincula-se a um projeto político público. Já no Cinema Direto dos EUA, por exemplo, afina-se com um modelo de sujeito privado próprio da cultura intimista do pós-guerra. O esforço em destacar o personagem em meio à dimensão coletiva visa tornar público no documentário o sujeito para além do social.

*Night Mail* é um curta-metragem de 25 minutos sobre a linha noturna de trem dos correios entre a Inglaterra e a Escócia. Os diálogos foram roteirizados e as cenas são claramente dirigidas, algumas, inclusive, feitas em estúdio, como o escritório de onde saíam as cartas, por questões envolvendo a iluminação. Wright relata que, para escrever os diálogos, ele viajou junto com um estenógrafo que anotava as conversas nos trens, o que revela o desejo de naturalismo no filme apesar da impossibilidade técnica para a sua execução ideal.

Além dos diálogos, a trilha sonora é composta por uma riqueza de sons ambientes: o trem que se aproxima e se afasta, os passos dos trabalhadores, as ferramentas, enfim, uma série de sons pensados em torno da temática do trabalho. A narração se divide em duas: uma

informativa descreve o trabalho dos correios ilustrada pelas imagens dos trabalhadores em ação e uma segunda narração, na forma de poema, inserida ao final da montagem após a percepção de Grierson, segundo relato de Wright, de que o filme estaria falando muito sobre a maquinaria de se levar cartas de um lado para outro e pouco sobre as pessoas que as escrevem e as recebem (Wright *apud* Sussex, 1975: 70). Faltava, segundo Wright, “alguma coisa”, que se tratava, justamente, do viés humanizante no tratamento do personagem trabalhador.

O poema acompanha em um tom engrandecedor o movimento veloz do trem e fala sobre as expectativas de quem recebe as cartas e dos sonhos noturnos dos britânicos enquanto os correios trabalham. A ideia básica é que durante o sono daqueles que dormem nas regiões mais distantes, a máquina do progresso e seus funcionários trabalham para uni-los. O sentido de união promovida pelos correios, órgão do Estado, reforça um tom nacionalista do filme, mas um nacionalismo de cunho liberal que enfatiza o papel do indivíduo na construção da Nação. Grierson acreditava, com um certo otimismo nos anos 50, que tanto *Night Mail*, quanto *Housing Problems* eram filmes “de um regime conservador que gradualmente se tornava socialista” (Grierson *apud* Barnouw, 1996, p. 89).

O trem, movido pelo espírito colaborativo dos trabalhadores, representa a ideia de progresso que perpassa de maneira não conflituosa um cenário rural idealizado. Os contrastes de imagens no filme, vazios de tensão, repetem-se ao longo do filme e corroboram uma mistificação da classe trabalhadora presente no grupo de Grierson que, de certa forma, habita o imaginário dos documentaristas até os dias hoje. Em uma das passagens, a imagem do trem em movimento é seguida pela imagem de um camponês puxando um cavalo e marca uma constância no filme

que opõe a imagem ruidosa e veloz da locomotiva à placidez rural dos lugares pelos quais ela passa. Trata-se da ideia de um dualismo que ora se apresenta entre progresso e natureza, ora entre sociedade e indivíduo. Tal dualismo é apresentado sem tensões no filme, o que acaba por esvaziar qualquer pretensão política alegada pelos realizadores. O romantismo de Flaherty no seu registro da luta do homem contra a natureza em *Nanook, o Esquimó* (1922) é reposicionado em uma oposição entre homem (natureza) e progresso (sociedade).<sup>2</sup>

Assim como outros documentários da *GPO Film Unit*, *Night Mail* tem como elemento central o personagem idealizado do trabalhador britânico. Ao contrário da abordagem futurista de Vertov, por exemplo, que filmava os trabalhadores em uma quase simbiose com a máquina, desindividualizados, os trabalhadores de Wright e Watt são investidos de uma pretensa humanidade, o que se expressa nos brevíssimos diálogos encenados do filme, quase sempre amistosos e que procuram reconstruir uma atmosfera colaborativa entre os trabalhadores. O tratamento sonoro de *Night Mail*, com ausência do acompanhamento musical tal como pregava Cavalcanti, recai em um extremo naturalismo, apesar do discurso em defesa de um tratamento formal do som no documentário feita por ele e por Grierson. Tal tratamento contrasta, por exemplo, com o uso da música em Vertov, no filme *O Homem com a Câmera* (1929), uma música

---

2) Em *First principles of documentary*, texto escrito em 1932, Grierson critica o que ele chama de Neo-Rousseunismo implícito no trabalho de Flaherty, qualificando tal posicionamento como um escapismo que não atende às demandas políticas da época. Ao mesmo tempo, Grierson defende o princípio empregado por Flaherty de “dominar seu material no lugar da filmagem e adquirir intimidade ao ordená-lo” para revelar o drama implícito na realidade. O documentário é um trabalho que atende a dois princípios: o da intimidade com o evento filmado e o da criação, expressão, interpretação (são termos usados por Grierson) para aceder ao real para além da mera reprodução. É na intimidade que reside a natureza do indivíduo. (Grierson, 1971, pp. 145-156).

percussiva, repleta de sons maquinais e metálicos que aludem, ora ao compasso rígido de um relógio, ora ao som de trem acelerado, com seus rangidos e vapores.

É exemplar no filme de Vertov a cena na qual o cineasta interpõe a imagem dos olhos de uma mulher acordando e o movimento mecânico das persianas da janela que abrem e fecham, aos olhos do operador de câmera e a mecânica da objetiva fotográfica. Ou, ainda, o trabalho das máquinas de costura e a montadora do filme no trabalho de montagem. Na sequência em que uma mulher acorda, veste a meia-calça, o sutiã, o vestido e se lava, o caráter intimista e até voyerístico que as imagens a princípio poderiam conter é diluído em uma montagem que aproxima os gestos da mulher aos gestos do trabalho do operador de câmera, da lavagem das ruas e o movimento mecânico das persianas. A mulher não tem o rosto revelado, apenas partes do corpo e olhos. Na imagem em que ela aparece de costas, seminua, a ênfase de Vertov se dá no gesto de abotoar o sutiã, através de um *close*.

As aproximações entre a figura humana e a máquina, em Vertov, se dão a partir da mecânica do movimento e a noção de natureza é desvalorizada em favor do artificialismo mecânico da cidade moderna, do elogio à máquina e ao progresso. Em *Night Mail* e na tradição documental britânica que segue com o *Free Cinema* nos anos 50, o trabalho é permeado por conversas, trocas de cigarro ou bebida, refeições em torno de uma mesa e uma série de pequenos momentos que procuram sublinhar uma dimensão particular do personagem, ou seja, alheia ao mundo do trabalho e do progresso. A humanidade do personagem aqui é atemporal, não conflituosa, enfim, como a própria ideia de natureza idealizada.

Os personagens em *Night Mail* saem do trabalho e se despedem amistosamente uns dos outros: “espero que tenha gostado do chá”, diz

um trabalhador ao cruzar com outro em uma passagem que procura simular espontaneidade. Essa encenação da intimidade é o refúgio de um ideal de autenticidade, não ameaçada, mas contrastada, com progresso da modernidade e o mundo do trabalho. Trata-se da persistência de um conceito caro aos documentaristas britânicos, de humanização do personagem, de elogio à dimensão privada, que permeia a tradição documental anglo-saxã.

Afirmou, por exemplo, o diretor britânico Pat Jackson, na época assistente de Watt e Wright em *Night Mail*:

A primeira escola do documentário era divorciada das pessoas. Ela mostrava as pessoas em um problema, mas você nunca chegava a conhecê-las e *você nunca percebia que elas estavam falando umas com as outras* [grifo do autor]. Você nunca escutava como elas se sentiam e pensavam e falavam umas com as outras relaxadas. Você olhava sempre de uma perspectiva distanciada as pessoas. (Jackson *apud* Sussex, 1975: 76).

Note-se que o conhecimento das pessoas implica, para Jackson, o acesso ao que elas falam umas com as outras, ou seja, no seu discurso privado, e não público tal como se dá em um depoimento para a câmera ou na narração. O depoimento e a narração são os recursos no documentário que dão conta da dimensão pública, enquanto os diálogos dos personagens uns com os outros fazem parte do âmbito privado, revelado pelo filme. Na mesma linha de Jackson, Harry Watt afirmou que o caráter revolucionário dos filmes da *GPO*, apesar dos desníveis em termos de qualidade de uma produção para outra, estava na abordagem humanizada dos trabalhadores britânicos, algo, segundo o diretor, inédito na história do documentário até então.

A principal coisa a se lembrar é que nem todos os filmes [da *GPO*] eram joias raras. Havia muitos deles amadores e de segunda classe, mas eles eram revolucionários porque estavam colocando na tela pela primeira vez entre os filmes britânicos – e talvez mundiais – a face do trabalhador e as mãos do trabalhador e a forma como o trabalhador vivia e trabalhava. É muito difícil atualmente [anos 70], com a televisão e tudo mais, perceber o quanto isso foi revolucionário, já que os filmes britânicos eram peças de teatro fotografadas e qualquer pessoa da classe trabalhadora nos filmes na Grã-Bretanha era cômica. [...] *Night Mail* começou a dar ao homem trabalhador, o verdadeiro homem que contribui para o país, uma dignidade. (Watt *apud* Sussex, 1975: 77).

A noção de que o documentário deveria se ocupar em mostrar o que “as pessoas falam umas com as outras” nos dá uma pista sobre a gênese do ideário do documentário moderno (Direto e Verdade) e nos indicam o quanto o entusiasmo tecnológico do fim dos anos 50 corresponde a um desdobramento (e não uma ruptura) dos discursos dos documentaristas clássicos. Embora *Night Mail* seja um filme baseado na reconstituição de cenas e diálogos roteirizados, com uma evidente *mise-en-scène* e uma montagem intensa, a presença do elemento sonoro procura promover uma espécie de espontaneidade nas cenas que se contrapõe aos outros elementos não espontâneos ou artificiais. O uso dos diálogos é, nesse sentido, bastante naturalista. O som é convocado no filme de Watt e Wright para outro papel que não aquele informativo clássico da narração dos cinejornais. Os diálogos não tem função expositiva no filme. A sua função é a de compor um universo espontâneo da humanidade dos personagens.





Figura: Na sequência, trabalhadores dos correios observam o trem passar. A imagem segue para a paisagem do campo, por onde o trem passa, acompanhado da narração mencionando as cidades. Da imagem ruidosa do trem cortando a paisagem rural, uma fusão para um plano do homem carregando o cavalo. Em um plano mais fechado, ele confere o horário do trem que, em seguida, passa deixando o jornal do dia. Na sequência, uma síntese do papel dos correios e das comunicações no cenário britânico, unindo a modernidade à paisagem rural.



Figura: Trabalhadores interrompem o trabalho nos trilhos, dando passagem para o trem. É o momento das conversas encenadas, da troca de cigarros e bebida.



Figura: No interior do trem noturno reproduzido em estúdio, trabalhadores interrompem o trabalho para tomar chá com leite e encenam uma conversa trivial.



Figura: Sequência de imagens de *Um Homem com a Câmera*, de Vertov, na qual o cineasta monta o despertar de uma mulher com o despertar da cidade. A montagem procura estabelecer analogias entre os gestos da mulher e a mecânica do “olho” da câmera usando a persiana da janela como uma metáfora da visão. Aqui, o sentido de intimidade se perde na montagem. A mulher é desindividualizada, seu corpo fracionado pelas imagens, o rosto é ausente e a ênfase se dá na mecânica dos seus gestos.

### 3. Housing Problems e a fala domesticada no documentário

O curta-metragem *Housing Problems* é considerado um marco inicial do uso do som sincrônico no documentário e, no entanto, é um filme bastante controverso no que diz respeito ao discurso ambíguo em defesa da classe trabalhadora que, ao mesmo tempo, vincula-se a uma ideologia burguesa de higienização urbana. Do ponto de vista técnico, *Housing Problems* apresenta uma grande novidade no documentário que é o registro dos depoimentos dos personagens com som direto. A fixidez da câmera no filme se justifica, em parte, pela enorme dificuldade em captar o som sincrônico nas locações, como fica claro no relato de John Taylor, fotógrafo do filme:

Havia uma câmera britânica chamada Vinton que era uma coisa muito pesada. Seus primeiros modelos eram muito complicados. A maior parte do filme foi filmada com a Vinton. [ ] Nós tínhamos que ter um carro cheio de baterias ‘um carro de 12volts’ para fazer a iluminação e ainda assim nós só conseguíamos ter 500 watts de luz, ou algo assim, e as películas eram lentas naquele tempo. Nós tínhamos um enorme caminhão de som do lado de fora, cheio de baterias e uma enorme câmera sonora. Era um equipamento terrivelmente pesado e incômodo para tentar fazer aquela coisa. (Taylor *apud* Sussex, 1975: 63).

O recurso às entrevistas não era exatamente inédito no documentário como reivindicavam os cineastas britânicos. O filme *Três Canções para Lênin* (1934), de Dziga Vertov, também contém longos depoimentos para a câmera de trabalhadores soviéticos. Vertov, no entanto, não contou com o mesmo prestígio da Escola Britânica nos anos que se seguiram e *Housing Problems* acabou por entrar para a história do documentário como o primeiro filme a usar entrevistas. Apenas nos 60 e 70, com a

recuperação da figura de Vertov por Rouch e Morin e, em seguida, Georges Sadoul e Godard, o cineasta soviético teve o seu papel na tradição do documentário revalorizada.<sup>3</sup>

A disputa pela paternidade do documentário fica evidente no relato de Grierson, nos anos 70, quando o legado de Vertov passou a ser revisitado, que reivindica para *Housing Problems* o lugar de filme pioneiro do Cinema Verdade. Afirmou Grierson:

Esse é o real começo do *cinéma vérité* e qualquer esforço no sentido de dizer que o *cinéma vérité* tem outra origem que não em *Housing problems* e na escola documentarista inglesa não tem nenhum sentido. (Grierson *apud* Sussex, 1975: 206).

Apesar de inovador do ponto de vista técnico, *Housing Problems* se enquadra em um modelo bastante institucional que se faz evidente logo na abertura. Uma locução chama um representante do governo e especialista no tema, o vereador Lauder, presidente do *Stepney Housing Comitee* que, em voz *over*, apresenta o problema das más condições de moradia nas favelas. O filme segue por duas abordagens do problema da moradia. A primeira, claramente institucional, representada pela voz do especialista, que se ocupa em enfatizar as más condições das casas e exaltar as vantagens dos novos projetos habitacionais, sob a imagem de maquetes das futuras moradias para as quais deverão ir os moradores das favelas. O vereador Lauder destaca as qualidades dos novos apartamentos,

---

3) Podemos citar como marcos desse processo de recuperação da figura de Vertov, além do uso do termo Verdade na propaganda do filme *Crônica de um Verão*, a publicação do livro *Dziga Vertov*, por Georges Sadoul, em 1971, no qual o autor procura estabelecer um nexo entre o legado de Vertov e o cinema de Rouch e a formação do Grupo Dziga Vertov, coletivo de inspiração maoísta criado por Godard em 1968. Na primeira edição de *Documentary*, de Erick Barnouw, de 1974, Vertov figura como um dos pioneiros do documentário ao lado de Grierson e Flaherty.

a facilidade de construção devido às “partes padronizadas do edifício”, que são trazidas diretamente da fábrica e encaixadas.

A segunda abordagem se dá nos relatos dos moradores das favelas para a câmera, abordagem que podemos chamar de doméstica, tanto pelo sentido de intimidade do lar presente na cena quanto e, sobretudo, pela domesticação da fala dos personagens sob as suas condições de vida na estrutura retórica rígida do filme. Eles são apresentados pelo narrador, que menciona seus nomes (“vejamos o que a Sra. Hill tem a dizer”, “e esta é a Sra. Graves”, “Este é o Sr. Berner”) o que confere uma aparente pessoalidade aos personagens. É como se, ao entrar nas casas, o documentário tivesse que nomear as pessoas que não falam mais de um lugar público (como nas conversas encenadas no escritório reproduzido em estúdio de *Night Mail*), mas de um lugar privado, o lar.

Os relatos se constroem em uma sequência de *portraits* dos moradores. Os personagens falam em planos médios fixos, que deixam aparecer o interior das casas, os móveis, os objetos pessoais e – o que era a intenção dos documentaristas – as condições precárias das habitações. Embora considerado menos elaborado e menos artístico do que outros usos do som no filme, o som sincrônico no documentário clássico é um recurso valoroso a serviço da retórica do filme. O efeito das falas é da mesma natureza daquele pretendido em *Night Mail* com os diálogos roteirizados. Trata-se de conferir marcas de autenticidade na fala naturalizada dos personagens, o que demonstra que o uso de entrevistas ou o recurso ao registro supostamente direto dos diálogos no filme documentário podem servir para o mesmo propósito e não são, necessariamente, recursos opostos. Aqui, novamente, o som é convocado para uma função de legitimação.

Um plano geral do morador no interior da sua casa abre cada depoimento. Ele tem a função de ressaltar as condições precárias da moradia e, ao mesmo tempo, assinalar um cenário de intimidade para

o personagem que, junto com a menção ao nome do depoente, assume um caráter singular. A Sra. Graves, segunda depoente, permanece parada diante da câmera, os braços para trás em uma postura tímida de quem fala em público, o seu olhar segue na direção de alguém por trás da câmera, embora não se fixe em nenhuma pessoa, o que indica a presença de muitos a ouvi-la. Seu discurso é fluente e sua fala é rápida, cronometrada, como se ela tivesse ensaiado algumas vezes a mesma história que é contada de maneira quase mecânica para a câmera.

Trata-se de uma fala endereçada ao público e não ao cineasta, operador de câmera ou som, como nos depoimentos intimistas contemporâneos nos quais a câmera é alguém e não um veículo que transmite a sua imagem para muitos. Ela relata, com um forte sotaque *working-class* britânico, uma história acerca dos ratos na casa:



“Eu estou aqui há 24 anos. E este último tem sido miserável para mim. As tábuas cederam no cômodo da frente. Eu tive que trazer minha cama e colocá-la nos fundos. Eu fui pra cama cedo e eu tinha o meu bebê muito mal. De manhã, ao invés de levar as crianças pra escola – elas ficaram acordadas toda a noite – eu deixei as crianças descansando. E o bebê conseguiu dormir pela primeira vez. Eu tinha um cachorro preto que ficava correndo em volta. Então eu devo ter cochilado com o bebê. Pensando que era o cachorro na minha cabeça eu levantei os olhos. Ao invés do cachorro, era um rato grande. Eu gritei e corri e deixei o bebê”.

O Sr. Berner aparece ao lado de toda a sua família, mulher e crianças. Ele fala em nome de todos, como chefe do lar. O tema da sua fala é a dificuldade de se viver com a família inteira em um apartamento de um cômodo apenas, algo que, segundo ele, “as pessoas não podem imaginar”. Aqui, claramente, quando menciona “as pessoas”, Berner se endereça ao espectador burguês, ou aquele que não vive em um cômodo com a família e que, supostamente para Berner, não sabe como é viver assim. A sua fala se insere, assim, na lógica defendida pelos realizadores de “dar voz” ao trabalhador. Tal lógica significa, em resumo, dar ao trabalhador um espaço de fala em público, sendo o público, obviamente, o burguês que vai à sala de cinema.



“Muitas pessoas não entendem o que é viver em um único quarto. As condições para cozinhar são muito difíceis. Ela tem que cozinhar e é tudo feito em uma boca de gás [...] Eu acendo uma fogueira do lado de fora. É muito quente no quarto. Nós só podemos comprar comida suficiente para um dia, claro. Não há condição de manter a comida durante a noite. Não há como mantê-la boa durante a noite, a respiração de nós cinco em um quarto a deixaria estragada. [...] Claro que eu não suponho que as pessoas percebam o que realmente significa estar preso em um quarto e não conseguir nada melhor. Nós estamos apenas esperando que a prefeitura vai realizar suas ideias e aprontar os apartamentos para que cada trabalhador possa ter apartamentos higiênicos para viver, onde as condições de cozinhar são melhores, as acomodações são melhores e, mais ainda, onde haja um banheiro”.



Os personagens foram convocados para a exibição do filme, como nos relata Anstey e, ao contrário do que se esperaria de um público de classe média, para os moradores da favela as suas próprias imagens e sons e não a crueza do conteúdo dos relatos tiveram um impacto maior. As reações se deram, não pela suposta precariedade das condições de habitação, mas pelo ineditismo do registro de suas próprias imagens.

Ninguém antes tinha sido capaz de trazer essas pessoas pobres e sofredas diante de uma audiência e a mulher que bate nos ratos com uma vassoura estava absolutamente atônita. Eu a trouxe para o Stepney Town Hall (eu acho que era isso) para ver o filme. Eles estavam todos lá, as pessoas que apareciam no filme e você não podia escutar nada por causa dos urros e gritos a cada momento em que um vizinho aparecia na tela. Então, tivemos que projetar o filme mais uma vez e a mulher que matava os ratos estava absolutamente atônita. Eu não creio que ela tenha alguma vez visto uma fotografia dela própria antes. Ela não se reconhecia e não se identificava. Teve que ser dito a ela e ela só aceitou isso [a própria imagem] em um segundo momento. Mas ela nunca tinha ido ao centro de Londres. Ela era uma mulher, eu suponho, de 45 ou 50 anos e ela nunca foi mais longe do que duas milhas e meia da sua casa na favela. (Anstey *apud* Sussex, 1975: 63).

A ideia de que se pode ir às casas das pessoas para ouvi-las de maneira espontânea e dar voz ao discurso daqueles que tem um protagonismo negado na sociedade é um dos paradigmas mais fortes do cinema documentário e habita o imaginário dos realizadores e de seu público. É, também, um dos principais mal-entendidos entre realizador e personagem, posto que as expectativas de ambos nem sempre são correspondentes. O som sincrônico foi e ainda é o elemento fundamental para a constituição desse ideal, pois a imagem toca sempre uma superfície e não fornece o efeito profundo de intimidade provocado pelo registro da fala dos personagens, carregadas de traços particulares como entonação,



sotaque, hesitações, timbre da voz e, sobretudo, o discurso interior do personagem, outrora calado. Assim, não é o som de maneira geral que trouxe para o documentário esse poderoso instrumento de perscruta do universo íntimo, mas sim a possibilidade técnica do registro sincrônico da fala dos personagens e da ambiência sonora naturalizada.

*Housing Problems* foi criticado pela presença supostamente pouco expressiva do recurso sonoro. Diferentemente de *Night Mail*, cuja direção é evidente, *Housing Problems* adota uma abordagem menos intervencionista, como afirma um dos diretores, Edgar Anstey:

Rotha [Paul Rotha, um dos principais diretores da escola documental britânica] criticava frequentemente *Housing Problems* porque ele achava que não havia uma intervenção em termos de direção suficiente e direcionamento na maneira em que o material foi modelado. Bem, Arthur e eu conversamos muito sobre isso e nós sentimos que a câmera deveria permanecer em torno de 1 metro e meio do chão e parada, porque o filme não era nosso. (Anstey *apud* Sussex, 1975: 62).

A pretensa inocência da câmera (em inglês, a expressão é *candid camera*) é movida pelo mesmo discurso em defesa da humanização da figura do trabalhador nos documentários britânicos e, mais uma vez, o uso do som sincrônico tem um papel fundamental, posto que a câmera não se colocaria em uma posição imóvel se não fosse para permitir a prevalência do elemento sonoro na tomada de cena. A ideia de câmera inocente é, então, originalmente dependente da presença do elemento sonoro, pois o que ela supostamente deixa emergir, em primeiro lugar, é o som.

Ao fixar a imagem, a atenção volta-se não apenas para os elementos no interior do quadro, como o cenário doméstico, mas, principalmente, para a fala do personagem. A situação estática do depoimento foi a

estratégia encontrada pelos cineastas para estabelecer a passagem do discurso íntimo do personagem para o âmbito público. Não se trata da voz do especialista que surge de um lugar impessoal, mas da fala, antes supostamente calada, do personagem trabalhador, cuja interioridade passa a existir no filme. Essa interioridade é uma construção que atende a um interesse retórico do filme. Tornar a figura do trabalhador uma pessoa, assim como em *Night Mail*, é um esforço fundamental para a legitimação do discurso interessado do Estado de controle e ordenamento.

*Housing Problems*, apesar das boas intenções e do discurso humanista dos realizadores, é também uma típica peça propagandística e foi financiado pela *British Commercial Gas Association* com o objetivo claro de legitimar o processo de remoção das favelas e construção de novas moradias para a população pobre na Inglaterra. A partir de 1933, o governo britânico começou uma enorme campanha nacional de erradicação das favelas e remoção de 1 milhão de 300 mil pessoas até 1938 (Crothall, 2010: 3). O filme, junto com uma série de outros produzidos na mesma época, tinha a função de sensibilizar o público e promover a arrecadação de fundos e apoio para a campanha.

A insistência nos depoimentos em mencionar as condições ruins para cozinhar, para o aquecimento da casa e dos banheiros se vincula aos interesses comerciais da companhia de gás que financiou o filme. Os depoimentos dos moradores na favela são contrastados, em um segundo momento, com os depoimentos dos moradores que se mudaram para os novos apartamentos, dotados de gás encanado. Nesse momento, a ênfase passa a ser a comodidade e a higiene. Após o vereador Lauder apresentar as maquetes dos novos apartamentos, a imagem segue para um conjunto já habitado. O vereador ressalta a melhora na autoestima dos moradores

após a mudança e são exibidas imagens de crianças brincando nas ruas arejadas.

A Sra. Readington aparece no segundo bloco do filme como uma das beneficiadas pelos novos apartamentos. Em uma sala limpa, com a janela aberta ao fundo, ela comemora o novo espaço que tem, os quartos, o banheiro e a cozinha e afirma, sobre a moradia antiga: “Eu não podia abrir as janelas e deixar o ar entrar. Eu posso agora deixar todas as janelas abertas e deixar o ar fresco entrar para as crianças. As minhas crianças estão mais saudáveis e melhores”. Na sala, um plano da janela aberta com um vaso de flores e cortinas leves balançando com uma brisa que vem de fora. Na casa seguinte, da Sra. Atride, uma panorâmica da cozinha enfatiza o fogão ao lado da aparelhagem de gás. A ideia de limpeza e pureza do relato da Sra. Readington soma-se à praticidade e o conforto da cozinha da Sra. Atride. Como em *Night Mail*, novamente, a dualidade entre Progresso e Natureza é entendida de maneira não conflituosa. A promessa do Estado é, justamente, conciliar essas duas noções.



Figuras: Depoimento da Sra. Readington e plano da janela, com o vaso de flores e a brisa entrando. Panorâmica da cozinha enfatiza a limpeza, a ordem e situa a aparelhagem do gás ao lado do fogão.

Geoffrey Crothall denuncia o caráter conservador de *Housing Problems*, que ignora os conflitos envolvendo a terra, capital e trabalho que produziram as próprias favelas em favor de uma mensagem otimista (Crothall, 2010: 17). Discutir tais temas, segundo Crothall, seria negar a própria mensagem do filme, a de que a questão da habitação poderia ser definitivamente resolvida pelo Estado. Para o autor, o filme é investido de um darwinismo social ou uma ideologia burguesa de higiene social, para a qual o tema da moradia assumiu centralidade no discurso em torno da saúde pública desde o século XIX.

A classe média via as favelas como uma desgraça nacional, uma ameaça à saúde pública, à segurança, à ordem e à moralidade, uma ameaça que devia ser tratada com urgência e com uma grande convicção moral. As favelas eram vistas como o ‘mal’, os lugares ‘sem Deus’, centros de sujeira, doença, depravação sexual e crime, uma Sodoma ou Gomorra, algo que deveria ser erradicado, ferido pela poderosa mão da retidão. Os moradores das favelas deveriam ser salvos e convertidos para o caminho da respeitabilidade de classe média. (Crothall, 2010: 4).

O plano da janela, com o vaso de flores e as cortinas que balançam com a brisa que vem de fora representa uma síntese da promessa de um futuro melhor, capaz de conciliar a praticidade da vida moderna com a autenticidade do passado rural idealizado. Com ele, fecha-se o argumento central do filme: a ideia, paradoxal, de que o progresso é capaz de recuperar uma natureza perdida na intimidade do lar. A felicidade é um bem íntimo e, portanto, natural, e a função do filme é acionar esse ideal de felicidade no público como forma de legitimar a política de remoção das favelas e a ação do Estado de maneira geral. A janela e o vaso de flores são imagens dessa promessa.

O valor de propaganda dessa imagem não deve ser subestimado. Para uma audiência na Inglaterra dos anos 30 ela aparece como uma imagem perfeitamente natural, realista e senso comum que resume tudo aquilo que é ajustado e correto a respeito do ideal de classe média de domesticidade. A ocupante desse ambiente é, contudo, uma mãe da classe trabalhadora que agora foi integrada e transformada pelo ideal burguês e irá, felizmente, levar seus filhos para dentro desse ideal. (Crothall, 2010: 11).

A sequência final do filme, nesse sentido, é emblemática. A câmera observa, à distância, a movimentação dos moradores nas vielas da favela, as crianças brincando e idosos caminhando. Um plano de um gato de rua

comendo o que parece ser a carcaça de um peixe sugere uma comparação dos moradores com os animais, reforçada pela presença nas imagens contíguas de outros gatos entre as crianças que brincam e um cão ao lado de um bebê engatinhando. Tal comparação no campo das imagens é aprofundada por uma sequência de depoimentos dos moradores em *off*, relatando os seus problemas com os *bugs* (ou bichos). Uma voz feminina relata: “centenas deles, em todas as direções. E não eram pequenos, eram grandes, como besouros” – a fala aqui se coloca sobre a imagem de três crianças, em idades diferentes, em uma disposição lateral, da imagem da menor para maior, o que sugere de maneira sutil a ideia da prole, de uma progressão de nascimentos – “Você não pode discernir se eram besouros ou outra coisa, mas eram bichos”, finaliza o depoimento da moradora. Ao destacar o som do regime sincrônico, o filme desloca os discursos privados para uma mensagem coletiva.

O documentário que, pretensamente, glorifica a humanidade dos trabalhadores através do discurso para a câmera, acaba por rebaixar os personagens nas favelas à condição de bichos, utilizando-se de um deslocamento sonoro. O depoimento em *off* que encerra o documentário é o de uma mãe que se queixa do constrangimento de enviar os filhos para a escola cheios de bichos (*bugs*). “Não é nossa culpa”, diz a mulher, “Mas mesmo assim, eles [na escola] nem sempre veem isso, não é?”.



Figuras: Na sequência de imagens sob os depoimentos em *off* dos moradores, uma pan de edifícios para a favela. A imagem de um bebê engatinhando ao lado de um cão, um gato, três crianças.

Essa ideologia conservadora identificada por Crothall, associada ao discurso humanista a favor da classe trabalhadora se revela no que o autor percebe como a “caracterização da classe trabalhadora não como uma classe, mas como vítimas individuais” (Crothall, 2010: 9). Para Brian Winston, por sua vez, *Housing Problems* se enquadra no que ele chama de “*problem moment structure*” (Winston, 2008: 46), um modelo narrativo típico do documentário britânico griersoniano, que se resume na fórmula narrativa: “passado melhor, presente problemático e futuro glorioso”. O filme é um exemplo do que Winston chama de “tradição da vítima” no documentário anglo-saxão.

As favelas são espremidas entre um passado maravilhoso e um belo futuro. As favelas não são mais do que um momento – o que poderia ser chamado de um momento problemático [*‘problem moment’*] – no desenrolar da história da nação, um momento que vai passar [...] Essa estrutura possibilita a abordagem de um problema social (permitindo uma leitura radical no final do filme) e, ao mesmo tempo, acaba por negar que o problema tenha causas reais e efeitos (mantendo o financiamento de origem conservadora para o filme). (Winston, 2008:46).

Os personagens presentes no filme foram escolhidos por Ruby Grierson, irmã de John Grierson e creditada como assistente no filme. Seu papel foi fundamental, como relata Paul Rotha: “A habilidade de Ruby Grierson foi importante para ganhar a confiança das pessoas e forneceu a espontaneidade e honestidade para as entrevistas” (Rotha *apud* Sussex, 1975: 64). Apesar da reivindicação feita por Grierson de *Housing Problems* como sendo o primeiro documentário no estilo verdade da história do documentário, o que uma análise mais detida do filme nos revela é que o uso de equipamentos de som sincrônico do documentário não tem a real finalidade de dar voz ao discurso livre do trabalhador. Essa escuta, supostamente desinteressada do outro (a câmera “parada”, “o filme que não é nosso”, como disse Anstey na citação posta anteriormente) é escravizada na retórica rígida do filme.

A descoberta do personagem documental na tradição anglo-saxã, a construção de sua intimidade em contraposição à imagem pública do trabalhador atende, assim, a uma estrutura de vitimização dos sujeitos e legitimação das políticas do Estado. Trata-se de uma instrumentalização da fala dos trabalhadores na estrutura do filme que passa a servir aos interesses de propaganda.



Os trabalhadores ‘stars’ de *Housing Problems* que se dirigem à câmera foram treinados por Ruby Grierson apenas para falar sobre as condições físicas das suas habitações na favela e as novas condições melhoradas das habitações novas. Qualquer outra preocupação que eles poderiam ter, como desemprego, baixos salários, altos aluguéis, desalojamento da comunidade não são discutidos. A narrativa ignora completamente as relações de terra, capital e trabalho, questão envolvendo aqueles que são os donos das favelas e porque permitiram que suas instalações fossem negligenciadas e porque os trabalhadores foram forçados a viver em tais condições não são nem insinuados em suas falas diretas. (Crothall, 2010: 9).

*Housing problems* nos indica o quanto a pretensa busca pelo relato intimista do personagem pode sufocar outros discursos no documentário, não domesticados pelo emprego institucional da tecnologia do som sincrônico. Não apenas a aparelhagem de gravação sonora era pesada, como também os compromissos do documentário com os discursos institucionais para os quais tais tecnologias eram voltadas.

Concluimos o presente texto apontando um caráter interessado na origem e no emprego da tecnologia sincrônica do documentário para o registro do universo privado. A chamada estética da intimidade, cujos desdobramentos tecnológicos nos anos 50 e 60 a colocaram no centro do debate no campo do documentário, não atendeu, simplesmente, a um desejo natural de captura da cena espontânea e dos personagens no “drama” cotidiano, tal como reivindicado pelos discursos dos documentaristas. Ela foi peça importante no âmbito de uma política estatal, a mesma política que financiou e fomentou o surgimento do gênero documental nos anos 20 e 30. Fazer o personagem falar de si é uma das buscas do documentário, mas é também parte de uma estratégia do Estado em suas ações de gestão e controle das subjetividades. É necessário um estudo mais aprofundado

sobre a relação entre as tecnologias da intimidade no documentário e os consequentes usos no âmbito do chamado documentário moderno para percebermos as linhas de continuidade que perpassam essa suposta nova estética dos anos 60.

### Referências bibliográficas

- ALTMAN, Rick (1980), “Moving lips: Cinema as Ventriloquism” in *Yale French Studies*, n. 60, Cinema/Sound, pp. 67-79.
- BARNOUW, Erik (1996), *El documental, historia y estilos*, Barcelona: Ed. Gedisa.
- CAMERON, Evan William (1980), *Sound and the Cinema: the coming of sound to American film*, Redgrave Publishing Company.
- CAVALCANTI, Alberto (1995), “Discussão sobre o filme sonoro (1935)” in PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Caludio M. (Orgs.), *Alberto Cavalcanti*, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, pp. 186-190.
- CROTHALL, Geoffrey (1999), “Images of regeneration: Film propaganda and the British slum clearance campaign 1933-1938” in *Historical Journal of Film Radio and Television*, 19:3, pp. 339-358.
- EISENSTEIN, S. M., PUDOVKIN, V. I. e ALEXANDROV, G. V (1990), “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro” in EISENSTEIN, S. M. *A forma do filme*, Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, pp. 218-219.

FIELDING, Raymond (1980), "The technological antecedents of the coming of sound: an introduction" in CAMERON, E. W. (1980) *Sound and Cinema: The coming of sound to american film*, New York: Redgrave Publishing Company.

\_\_\_\_\_ (1972), *The American newsreel: 1911-1967*, University of Oklahoma Press.

GRIERSON, John (1971) in HARDY, Forsyth (Org.), *Grierson on documentary*, New York: Praeger Publishers.

SUSSEX, Elizabeth (1975), *The rise and fall of British documentary: the story of the film movement founded by John Grierson*, University of California Press, 1975.

WINSTON, Brian (2008), *Claiming the real II. Documentary: Grierson and beyond*, Londres: BFI.

└

|

└

—

—

└

|

└

## TELAS EM MUTAÇÃO: DA MEMÓRIA DA TV ÀS MEMÓRIAS DOS SERTÕES

Gilberto Alexandre Sobrinho\*

**Resumo:** Neste artigo faço uma reflexão sobre a retrospectiva brasileira do 7º Festival Internacional de Documentário, *É Tudo Verdade*, de 2002, onde foram exibidos documentários originalmente produzidos e exibidos para os programas *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*, na Rede Globo, durante os anos 1970. Interesso-me pelos aspectos gerais dessa revisitação, a singularidade do material, autores, estilos e a reverberação de questões da identidade cultural no Brasil em investimentos formais destacados.

Palavras-chave: Documentário moderno brasileiro, *Globo Shell Especial*, *Globo Repórter*, *O último dia de Lampião*.

**Resumen:** En este artículo hago una reflexión sobre la retrospectiva del cine documental brasileño en la séptima edición de *It's all true*, International Documentary Film Festival, de 2002, en la que fueron exhibidos documentales originalmente producidos y presentados en los programas *Globo Shell Especial* y *Globo Repórter*, de la Rede Globo, durante la década de 1970. Me intereso por los aspectos generales de esa retrospectiva, la singularidad del material, los autores, los estilos y la reverberación de cuestiones de identidad cultural brasileña en las propuestas formales más destacadas.

Palabras clave: Documental brasileño moderno, *Globo Shell Especial*, *Globo Repórter*, *O último dia de Lampião*.

**Abstract:** In this article I analyze the Brazilian documentary retrospective *It's all true* – the 7th edition of the International Documentary Film Festival, in 2002. I am interested in the general aspects in the retrospective, singularities, authorship and styles of the films, and how national/cultural identity issues were envisaged in the selected TV programmes to be exhibited.

Keywords: Brazilian modern documentary, *Globo Shell Especial*, *Globo Repórter*, *O último dia de Lampião*.

**Résumé:** Dans cet article, je réfléchis à la 7ème rétrospective brésilienne de *It's all true*, en 2002, où ont été présentés des documentaires produits et projetés à l'origine, durant les années 1970, par *Globo Shell Especial* et *Globo Reporter*, chaînes appartenant au réseau Globo. Je me suis intéressé aux les aspects généraux de cette «revisitation»,

---

\* Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto de Artes, Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação, 13083-854, Campinas, Brasil. E-mail: galexandresobrinho@gmail.com

Submissão do artigo: 06 de dezembro de 2013. Notificação de aceitação: 31 de dezembro de 2013.

à la singularité de la matière cinématographique abordée, aux auteurs, aux styles et aux échos que peuvent prendre au Brésil des questions d'identité culturelle véhiculées par ces documentaires.

Mots-clés: Documentaire moderne brésilienne, Globo Shell Especial, Globo Repórter, *O último dia de Lampião*.

Nas primeiras páginas do Catálogo do 7º Festival Internacional de Documentários *É Tudo Verdade*, de 2002, Amir Labaki referiu-se à Retrospectiva Brasileira daquela edição como a recuperação de “(...) parte da história subterrânea do documentário nacional, destacando experiências pioneiras e únicas de colaboração com a televisão de grandes cineastas nos anos 70”. Assim, foram apresentados os 14 trabalhos selecionados dos programas *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter* (1971-1979), onde diretores do cinema nacional realizaram documentários para a Rede Globo de Televisão, num período que avançava um pouco mais de uma década, durante a Ditadura Militar. Tem razão Labaki ao utilizar a expressão “história subterrânea”, pois o valioso material até então estava obscurecido pelo esquecimento que caracteriza a maior parte das imagens e sons da televisão, outro dado que chama a atenção é que os filmes exibidos eram praticamente ignorados pelos textos acadêmicos até então.

Festivais de cinema agenciam encontros entre o público e os filmes nacionais e internacionais recém-lançados e ainda de difícil acesso, permitem o contato com cinematografias alternativas aos filmes distribuídos massivamente pelas grandes distribuidoras, compõem-se como espaços de discussão, trocas culturais e são grandes vitrines para os realizadores no processo de comercialização ou mesmo podem ser a única possibilidade de tornar o produto visível em salas de cinema.

Em contraposição aos grandes festivais que mesclam gêneros e formatos, *É Tudo Verdade*, que acontece em São Paulo e no Rio de Janeiro, promove a imersão nos domínios do documentário, situa-se

no horizonte de práticas culturais segmentadas e não perde de vista o aspecto transnacional da experiência cinematográfica contemporânea. Em seu escopo, interesse-me por uma faceta também integrante do vocabulário desse e de outros festivais: são os espaços de retrospectivas, onde se recuperam a nostalgia da cinefilia, atualizam-se os repertórios, promovem-se o prestígio de obras esquecidas e ali se podem reafirmar a importância canônica de diretores e de obras. Assim, cumpre-se uma interessante contraposição em relação à atividade da crítica, da novidade e da badalação comuns a esses espaços para uma volta ao passado. Nessa edição específica a que me refiro, foi recuperada parte bastante representativa de documentários televisivos que fizeram a diferença na programação de sua época, como se pode verificar na crítica jornalística do período recortado. Embora não estejam explicitados pelo texto da curadoria, os elementos expressivos e conteúdísticos que pontuaram as escolhas dos documentários, permanecendo uma certa ênfase no culto ao olhar de cineastas no quadro da programação, é possível, de alguma forma, detectar forte viés ideológico que arremata os títulos.

Penso na existência de um vínculo com certos expedientes que marcaram a produção cinematográfica desde os anos 1960, a partir da detecção de temas e figuras (sobretudo espaços e personagens) recorrentes que se direcionavam para um forte tensionamento sobre questões relacionadas à identidade cultural brasileira, como se notam nos títulos abaixo. Esse traço é redimensionado pelas escolhas estéticas que se aliam amplamente às tendências reflexivas que afetaram o documentário brasileiro na mesma década, apontando para uma crise da representação na forma de apresentação das narrativas. Assim, os documentários dos programas televisivos em destaque permaneceram enfocando questões relacionadas às construções identitárias, sob nova roupagem em que

reverberava, para o telespectador, as formas pelas quais o discurso era organizado.

Foram exibidos os seguintes documentários: 1) *Semana de arte moderna* (1971), de Geraldo Sarno, foi feito a partir da contraposição entre o passado da *Semana de 22* e os ecos da experiência no presente do filme, como o movimento *Tropicalista*; 2) *O último dia de Lampião* (1972), de Maurice Capovilla, reconstituía via docudrama as últimas horas de Lampião e o grupo de cangaceiros que o seguia, intercalado com depoimentos; 3) *Do sertão ao beco da Lapa* (1972), também de Capovilla, reunia três pequenos documentários sobre o universo do escritores Guimarães Rosa, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade; 4) *Velho Chico, Santo Rio* (1973), de Guga Oliveira, constituía-se de um poético documentário narrado por Lima Duarte sobre o Rio São Francisco, desde a nascente até o deságue no mar; 5) *Arquitetura, a transformação do espaço* (1972), de Walter Lima Júnior, coloca em perspectiva a história da arquitetura brasileira, oferece um conjunto forte de depoimentos de influentes arquitetos e coleta a fala de moradores das cidades de várias idades, compondo um painel sobre arquitetura e urbanismo no Brasil; 6) *Os índios Kanela* (1974), também de Walter Lima Júnior, é um documentário sobre resistência cultural e política, memória e as relações entre uma tribo indígena e o universo das cidades; 7) *O poder do machado de Xangô* (1976), de Paulo Gil Soares, centra-se no universo afro-brasileiro ao estabelecer uma ponte entre Brasil e África por meio do culto ao Orixá Xangô, por meio do percurso de Balbino, que se tornaria um conhecido pai de santo; 8) *A mulher no cangaço* (1976), de Hermano Penna, alinhava depoimentos de mulheres que pertenceram ao cangaço, como Cila e Dadá; 9) *Seis dias de Ouricuri* (1976) trata da seca no sertão nordestino, 10) *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979) desenvolve-se em tom de reportagem sobre a violência que acomete duas famílias rivais no interior de Pernambuco e 11) *Teodorico, o imperador do sertão*



(1978), constrói-se pelo depoimento/narração do Coronel Teodorico e as relações de poder que o mesmo estabelece com colegas, correligionários e empregados. Os três documentários são de Eduardo Coutinho; 12) *Retrato de classe* (1977), de Gregório Bacic, é documentário que parte de uma foto escolar e estabelece relações entre tempo, memória e a sociedade brasileira urbana de classe média; *O caso norte* (1977) e *Wilsinho da Galiléia* (1978), ambos de João Batista de Andrade, são documentários que reconstituem acontecimentos ligados a páginas policiais. Com enfoque social denso, o primeiro é uma reconstituição reflexiva sobre uma briga de bar que culmina em um assassinato e o segundo refaz o percurso de Wilsinho Galiléia, um sujeito de vida criminoso que é assassinado pela polícia, ambas as famílias retratadas eram migrantes de outras regiões do país.

Assim, a formação das cidades brasileiras, as consequências dos processos de desenvolvimento das mesmas e da industrialização apressada, a vida, os valores e as frustrações da classe média, os movimentos estéticos de emancipação e afirmação da arte brasileira, as inspeções sobre o nordeste - desde o universo imaginário do sertão dos escritores, passando pelo poder de um coronel, até a fome dos sertanejos -, a sobrevivência dos índios e a religiosidade afro-brasileira, as investigações poéticas sobre crimes urbanos na gigante São Paulo e o olhar prismático sobre as relações entre migração, subemprego, submoradia e violência, enfim, todos esses filmes acolhem temas caros à nossa formação identitária, sendo os mundos das periferias e dos sertões os espaços privilegiados para investimentos simbólicos dessa natureza.<sup>1</sup>

Embora alguns dos títulos tenham gozado de boa recepção crítica junto a jornais e revistas quando de sua primeira exibição, a colocação

---

1) Sobre as representações do sertão na literatura e no cinema, ver: Sylvie Debs, *Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional* (2010).

em circulação desses filmes em salas de projeção cinematográfica pôde agenciar ressignificações valorativas sobre a qualidade expressiva das imagens e sons produzidos. Em sua veiculação original, nos anos 1970, tais documentários pertenciam a uma lógica de transmissão onde não havia disseminado amplamente a prática dos arquivos particulares, tornados possíveis pelo surgimento do vídeo cassete a partir dos anos 1980, donde decorreram o armazenamento, a revisão e os usos particulares das imagens televisivas. Obedecendo à dinâmica de seu tempo, esses documentários programavam-se no *fluxo* da televisão, tal como compreendeu Raymond Williams ao forjar um conceito operacional que tentava definir o específico televisivo.<sup>2</sup> Assim, alimentadas por um eterno presente, as imagens televisivas eram marcadas também pelo esquecimento e tinham a sala de estar como topografia essencial. Primeiramente, nos espaços públicos de exibição do festival e, posteriormente, ao ser transmitido no *Canal Brasil* (TV a cabo), esse material passou a integrar com maior força o domínio do documentário brasileiro, com títulos, inclusive, que se tornaram peças-chave para a compreensão do desenvolvimento estilístico de diretores consagrados, como João Batista de Andrade e Eduardo Coutinho, além de revelarem o lado documentarista pouquíssimo conhecido de Walter Lima Junior. Passou-se, assim, do esquecimento para uma memória parcial e contundente.

Nesse artigo, pretendo recuperar os aspectos gerais que marcaram essa experiência no horizonte de uma produtiva e rara conjunção entre gente de cinema em uma instituição televisiva, destacando alguns aspectos gerais que marcaram o início da experiência num contexto político autoritário.

---

2) “O que está sendo oferecido não é, em termos antigos, um programa de unidades discretas com inserções pontuais, mas um fluxo planejado, no qual a verdadeira série não é a sequência dos itens de um programa, mas essa sequência transformada pela inclusão de outro tipo de sequência, então essas sequências compreendem /encerram o fluxo real, a real radiodifusão.” (Williams, 1974, p. 87).

Em seguida vou destacar alguns percursos autorais e as particularidades estilísticas, sobretudo nos usos com os dispositivos de imagem e som que avançavam no específico brasileiro em relação à herança do cinema direto e, finalmente, vou verticalizar o enfoque ao analisar dois filmes que se voltam para representações do sertão nordestino, evocando os universos dos vaqueiros e do cangaço, em chaves diferenciadas de encenação, o que pode estabelecer uma ligação produtiva entre esses filmes e as ideias de identidade nacional tão caras ao documentário brasileiro.

### **A memória dos programas<sup>3</sup>**

Beth Formaggini (2002: 92), diretora, roteirista, produtora e curadora da retrospectiva, em um texto para o catálogo, assim condensa o surgimento dos programas *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*:

Em 1971, a TV Globo encomenda à *Blimp Film* um programa em homenagem ao aniversário de São Paulo, a ser exibido no dia 09 julho, a emissora, então demasiadamente carioca, quer conquistar o mercado paulista e contrata Carlos Augusto Oliveira, o Guga, irmão mais novo do poderoso José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, para dirigir e produzir o documentário em 35 mm *São Paulo, Terra*

---

3) Foram geradas pesquisas acadêmicos fortes sobre os programas *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*, tais como a aprofundada pesquisa de Heidy Vargas Silva, *Globo-Shell Especial e Globo Repórter (1971-1983): as imagens documentárias na televisão brasileira*, dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp, Campinas, 2009. Outro trabalho acadêmico bastante relevante é o livro de Igor Sacramento, *Depois da revolução, a televisão. Cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*, São Carlos, Pedro & João Editores, 2011. Nesses dois textos, o leitor encontrará detalhes do processo histórico de formação dos programas, informações sobre os modos de produção e o funcionamento dos mesmos, dados sobre a crítica e a censura, análises de documentários e banco de dados sobre parte do material produzido.

*do Amor*, na abertura uma tomada da metrópole filmada com uma grande angular *olho de peixe* prenuncia: a linguagem do cinema entrava pela primeira vez na televisão brasileira. Logo em seguida, João Carlos Magaldi, publicitário, dono da conta da Shell e um dos diretores da Globo, propõe uma série mensal na mesma linha: nasce o *Globo Shell Especial*, série de dez programas feita para o horário das 23 horas. Com temas abrangentes, os programas alcançam grande sucesso e motivam Boni a antecipá-los para as 21 horas, logo após a novela, resultado: 60 pontos de audiência, a partir desse núcleo, nasce o *Globo Repórter*.

As vozes de alguns diretores se juntaram ao material de divulgação do festival.<sup>4</sup> Assim, no site foi possível acessar trechos de depoimentos coletados e transcritos onde se registravam impressões sobre:

*Os primeiros tempos*

Um caboclo chamado Seu Sete da Lira do Delírio – de onde eu tirei o nome de um dos meus longas – apareceu dando passes nos programas do Flávio Cavalcanti, na TV Tupi, e do Chacrinha, na Globo. Ficou meia hora em cada um. A primeira-dama, mulher do presidente Médici, viu aquilo e, durante a exibição, entrou em transe. Você acredita que por causa disso os militares invadiram a Tupi e a Globo? Diziam que a TV estava uma baixaria, que não existiam programas culturais; ameaçaram até mudar a Lei de Telecomunicações. O produtor Paulo César Ferreira, que trabalhava na Globo e tinha bons contatos com os militares propôs um programa na linha do especial que o Guga tinha feito sobre São Paulo. O Magaldi arrumou as coisas com a Shell e nasceu o *Globo Shell Especial*. (Walter Lima Júnior).

Era um grupo muito unido. Os diretores mesmo sugeriam temas e a aprovação dos filmes era feita por um comitê. O copião era exibido numa sala onde todo mundo se reunia, inclusive o guarda noturno – que

---

4) [http://www.bdetudoverdade.com.br/2002/iat02\\_re\\_bra\\_depoimentos.htm](http://www.bdetudoverdade.com.br/2002/iat02_re_bra_depoimentos.htm), acessado em 17/10/2007

por sinal era o mais sábio de todos: ele tinha visão crítica do público. (Guga Oliveira).

Havia uns problemas estruturais, pois eram três poderes: a Blimp, Paulo Gil no Rio e o núcleo de São Paulo. Mas o mesmo entusiasmo ocorria em todas as frentes, pois os diretores conseguiram encontrar um caminho onde podiam realizar um trabalho autoral e com enorme repercussão nacional. Os programas tinham uma qualidade que assegurava a audiência da TV. A gente se exercitou muito como documentarista naquele tempo. Era uma militância de cineasta. A minha linha era marcadamente social e os meus programas tinham muitos problemas: eram sobre greve, menores abandonados, muito arriscados para aquele momento. Fiz um filme sobre bóias-frias em plena ditadura, com muita repercussão. Fizeram pressão para que o filme não fosse ao ar, mas ele foi. Cada um fez um retrato do Brasil à sua maneira. Eu era livre como realizador, tanto que me identifico completamente com os filmes que fiz lá. Foi um grande momento da TV e um momento raro do documentário brasileiro, uma continuação do movimento para dentro do país que havia se iniciado com o Cinema Novo e com a Caravana Farkas. (João Batista de Andrade).

Os depoimentos também versaram sobre a *censura*.<sup>5</sup>

Nos anos 70, o pau comia mesmo... Então, alguns temas eram pré-censurados, afastados, maquiados e os temas mais sociais eram tratados com um pouco de amenidade. Mas, como a equipe era influenciada pelo Cinema Novo, era chegada para a esquerda e tinha afinidade com os temas nordestinos, símbolo da miséria nacional. O Dr. Roberto Marinho recebia seguidas ligações do Ministério da

---

5) No total, deram depoimentos Guga Oliveira, João Batista de Andrade, Walter Lima Junior, Hermano Penna e Washington Novaes e outros temas recortados envolviam as influências desses programas no quadro da programação (Guga Oliveira cita a telenovela *Fogo Sobre Terra*, de Janete Clair, baseada em seu documentário *Velho Chico, Santo Rio*), o preconceito de cineastas em relação à televisão, a chegada do vídeo a nova fase do programa.

Justiça, dizendo que estava cheio de comunistas dentro da emissora dele. Para nós, o programa era forma de usar um veículo com a penetração da Globo para passar algumas ideias progressistas, não era guerrilha armada. Vários programas foram produzidos e arquivados, estão inéditos até hoje. A Globo pagava e não exibia. Eram temas muito bichudos, a rejeição era muito grande. Imagina você filmar Canudos em 1974, com o Sylvio Frota como Ministro do Exército e o Emílio Médici como presidente? Uma temática onde os soldados massacram o sertanejo... A segunda fase da censura era em cima do texto. O Armando Nogueira, diretor de Jornalismo, revisava e cortava o texto antes do Chapelin gravar.<sup>6</sup> (Guga Oliveira).

Alguns dias antes de ir para o ar, pelo menos 48 horas antes, cinco cópias do texto do programa eram enviadas à Polícia Federal que, em seguida, mandava censores à emissora para examinar, cortar ou aprovar o programa pronto. Ele sofria as mais variadas restrições. Era muito difícil saber o que era ou não possível fazer. (Washington Novaes).

A gente engambelava; mandava a chamada do programa e não mandava o filme. Ficava aquela guerra. Ou mandava em cima da hora. Daí eles passaram a exigir antecedência. Acabaram tirando aquela riqueza documental, de pesquisa. Queriam só atualidades, reportagens. Para *A Festa do Divino*, eu passei quatro anos pesquisando e filmei a festa em vários lugares. Em Salvador, filmei uma parte da festa onde eles soltavam os presidiários. Era uma maneira de falar em liberdade num país com tantos presos políticos. O programa passou, mas foi mudado. Já o *Raso da Catarina* não passou pela censura. Recebi um bilhete do Paulo Gil: 'Quero parabenizar pelo filme. É maravilhoso, mas não dá para as 21 horas'. Era horário nobre, mas para um filme antropológico não dava. Queriam expulsar índios de uma terra dizendo que não eram mais índios. Eu provei por A mais

---

6) Foram casos marcantes de censuras os documentários *Antonio Conselheiro e a Guerra de Canudos* (1977), de Guga Oliveira, *Escola das quarenta mil ruas* e *A batalha dos transportes*, ambos de João Batista de Andrade, foram exibidos somente no Estado de São Paulo e um dos casos de interdição mais conhecidos foi a proibição a *Wilsinho da Galiléia* (1978), também de João Batista de Andrade, que assinalava a passagem para outro momento do programa, desde então sob o domínio dos jornalistas e com forte autocensura pela imposição de normas rígidas de elaboração das narrativas. O episódio também marcou o desligamento do cineasta junto à emissora.

B que eram índios. Batia com o governo, que queria expulsá-los.  
(Hermano Penna).

Depoimentos são construções da memória e esses fragmentos podem ser reunidos como uma grande narrativa que organiza os acontecimentos que levaram à estréia dos programas e apontam aspectos de seu funcionamento, destacam os protagonistas da experiência, relembram a violência da censura. Algumas décadas separam o exercício da lembrança com a rotina dos trabalhos, daí naturalmente esse aspecto evocativo da memória que recupera o passado e o reconstrói no presente.

Ambos os programas situam-se num quadro de transformações profundas da televisão brasileira em que podemos destacar: por meio das iniciativas do Estado autoritário, a criação da Embratel e o desenvolvimento de uma estrutura que permitiu a criação de redes nacionais de TV, sendo a Rede Globo, protagonista desse processo; a reestruturação das grades das emissoras que começaram a dar maior atenção à programação jornalística (embora o destaque maior seja dado para os cineastas e sua produção documentária) e certo recuo em relação aos programas de auditório que possuíam forte presença na audiência e na programação; a formação de um poderoso quadro de artistas, ao longo dos anos 1960, onde destacamos os cineastas cinemanovistas que possuíam grande prestígio interno e externo, mas seus trabalhos ainda não gozavam de visibilidade junto ao grande público; o desejo dos militares e executivos da Rede Globo em aproximar TV e cinema; a essa conjuntura, coaduna-se, primeiramente, o desejo da multinacional Shell em agregar valor à marca, patrocinando documentários realizados por artistas engajados com questões nacionais, sendo que a empresa também já tinha estabelecido vínculo com o cinema por meio de sua Filmoteca Shell; finalmente, notam-se, brevemente nos depoimentos citados, a relação forte entre realização audiovisual e os

temas da nação, algo que incutiu no material relações de continuidade com matizes do cinema moderno brasileiro.

Assim, os cineastas na televisão imprimiram forte marca pessoal nos modos de produção dos documentários. Característica intrínseca da produção independente é a lide com baixos orçamentos e equipes reduzidas, algo continuado no interior da maior emissora do país. Além disso, levaram a cabo a pesquisa de linguagem e, conforme se nota nos trabalhos mais destacados, assumiram contornos autorais em parte das obras.

O detalhamento e a análise sobre a atuação forte da censura no âmbito dessa produção documentária ainda está por ser feito. Isso exigiria acesso a toda a documentação que acompanha a interdição dos trabalhos. O que constatei em alguns trabalhos foi o forte pronunciamento crítico sobre questões que afetavam a sociedade brasileira e que impressiona, justamente pelo contexto de exibição, principalmente, em comparação com os programas do *Globo Repórter*, que seguiram desde os anos 1980 até a atualidade. A busca por padronização na linguagem e o protagonismo dos jornalistas transformaram o que era múltiplo em algo fortemente institucionalizado, ou seja, narrativas audiovisuais uniformizadas e discursos neutralizados.

### **Autores, estilos e o campo temático**

Desde o *Globo Shell Especial*, os núcleos de produção dividiram-se em São Paulo e no Rio de Janeiro.<sup>7</sup> O Núcleo carioca ocupou-se da

---

7) No *Globo Shell Especial* (1971-1973) havia 02 núcleos de produção: a *Blimp Film*, em São Paulo e o Departamento de Reportagens Especiais, no Rio de Janeiro. Para o *Globo Repórter* (1973-1982), foram fixados 03 núcleos de produção: a *Blimp*



maior parte das produções e dali podemos dar ênfase aos trabalhos de Walter Lima Junior e Eduardo Coutinho.

Walter Lima Júnior realizou o documentário *Arquitetura, transformação do espaço*, para o *Globo Shell Especial*, em que já aparecia a temática urbana, cara ao diretor, sendo tratada de forma complexa nas relações entre passado e presente, história e sociedade, economia e política. Para recuperar outro exemplo, ele realizou, posteriormente, para o *Globo Repórter*, a *Trilogia da poluição* (*Poluição sonora* (1973), *Poluição do ar* (1973) e *Poluição das águas* (1974)) sendo uma série também voltada para os contextos urbanos, onde o diretor assumiu uma postura bastante crítica sobre os processos de desenvolvimento industrial e urbano e a qualidade das vidas das pessoas na ressaca do milagre brasileiro. Trata-se de um diretor em que o experimentalismo aparecia de forma contundente, por via da montagem, com associações metafóricas perturbadoras, meio pelo qual endereçava sua crítica política. O elemento sonoro também era trabalhado de forma contundente, seja pela valorização das vozes dos diferentes sujeitos em entrevistas e depoimentos, seja pelas montagens sonoras com material diversificado.

Outro expoente do núcleo carioca foi Eduardo Coutinho. Sabe-se que foi durante a experiência no *Globo Repórter* que ele realizou sua aprendizagem e aperfeiçoou seu método como documentarista. *Cabra Marcado para Morrer*, lançado em 1984, possui muitas características decorrentes dos trabalhos prévios feitos para a televisão. Os usos do som direto e da câmera de 16 mm foram particularmente mobilizados para dar voz aos sujeitos, valorizando-se o sentido de uma conversa “informal” que ativava uma encenação com o real rica em significações. As imagens e os sons de Coutinho informavam sobre os procedimentos do cinema

---

*Film*, em São Paulo, a Divisão de Reportagens Especiais, em São Paulo, e a Divisão de Reportagens Especiais, no Rio de Janeiro.

moderno veiculados na televisão brasileira, daí o surgimento de uma televisão moderna e experimental. As relações de classe e o interesse no universo sertanejo pautavam o vocabulário do diretor nessa fase. *Seis dias de Ouricuri* e *Teodorico, o Imperador do Sertão* são os pontos fortes de sua produção. No entanto, pobres e ricos não possuíam o mesmo tratamento e abordagem, sendo o processo de narração declaradamente a favor dos sujeitos economicamente excluídos e politicamente dominados.

Esse veio crítico também acometia João Batista de Andrade que, conjuntamente com outros profissionais da Divisão de Reportagens de São Paulo realizava trabalhos mais investigativos com forte crítica social. João Batista de Andrade preocupava-se em estabelecer múltiplos pontos de vista sobre os acontecimentos narrativos, com predileção para temas sociais, urbanos e tinha interesse especial nas periferias formadas a partir das migrações. O diretor assumia em alguns documentários uma forma dialogada bastante característica, conhecida como *cinema de intervenção*, onde ele e a equipe intervinham de forma propositada no acontecimento, com o objetivo de extrair mais significados e promover questionamentos. Em seus filmes, utilizava câmera na mão e o som direto, promovendo um corpo a corpo com o real em que o corpo e a voz do cineasta dialogam criativa e criticamente com os sujeitos documentados. *O Caso Norte* é um marco no documentário nacional, na recuperação de expedientes brechtianos para a construção de uma encenação reflexiva, constituindo-se como um marco no uso do docudrama. Em *Wilsinho Galiléia* o diretor aperfeiçoou o método, no entanto o filme foi censurado.

Esses diretores eram contratados, portanto, puderam estabelecer rotinas e continuidades de produção, o que também favoreceu o estabelecimento de percursos estilísticos singulares, pelo trabalho com a linguagem. Nos documentários destacados, encontramos forte diálogo dessa produção televisiva com alguns dos filmes documentários brasileiros

da década de 1970 estudados por Jean-Claude Bernardet,<sup>8</sup> ratificando-se outras tendências da produção brasileira, nos descolamentos com a década anterior.

No nível da linguagem, o que assinala a ruptura entre o ‘modelo sociológico’ e as diversas tendências posteriores? Acredito que três elementos principais: deixar de acreditar no cinema documentário como reprodução do real, tomá-lo como discurso e exacerbá-lo enquanto tal; quebrar o fluxo da montagem audiovisual e desenvolver uma linguagem baseada no fragmento e na justaposição; opor-se à univocidade e trabalhar sobre a ambiguidade. Estas transformações destruíram o saber unívoco centralizado e impediram que o tomássemos pelo real. Permitiam que o pluricentrismo se expressasse. Derrubaram o pedestal do documentarista. Faziam, portanto, surgir o outro? Repondo: não.

Discursividade, montagem e ambiguidade são os eixos operadores desse momento do documentário reflexivo brasileiro que inclui filmes para cinema e televisão. É interessante a última observação de Bernardet que aponta para a permanência da posse da imagem do outro nas mãos do cineasta que se abre para a representação. De fato, essas mudanças, timidamente, começarão a ocorrer com a expansão do dispositivo do vídeo a partir dos anos 1980, onde se testemunha maior descentralização e menor concentração dos meios de produção audiovisual.

Ao lado desses domínios da linguagem, a produção que tratamos incluía campos temáticos caros à experiência documentária brasileira e suas relações com questões nacionais. Assim, juntamente com Eduardo Coutinho, a produção paulista da *Blimp Film* também versava sobre as imagens do sertão (ou do universo rural brasileiro) em distintas leituras, tais como *Folias do divino* (Guga de Oliveira), *Padim Cícero*, *o padrinho*

---

8) *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 189.

*do Nordeste* (Marcos Matraga), *Antonio Conselheiro* (Guga de Oliveira), *A mulher no cangaço* (Hermano Penna) e *Do Sertão ao Beco da Lapa* e *O último dia de Lampião* (Maurice Capovilla). Vou realizar uma aproximação junto ao trabalho de Maurice Capovilla em que o conjunto formado por autoria, pesquisa de linguagem e temática sertaneja esteve presente em dois documentários destacados. Esse recorte justifica-se justamente pela verificação dos fortes vínculos dessa produção televisiva com a tradição documentária cinematográfica, em que o sertão aparece como um lugar privilegiado para representação da nação e os vaqueiros e cangaceiros eram figuras recorrentes para referir-se, do ponto de vista social e mitológico, à imagem do homem brasileiro.

## Análises

Até a chegada à televisão, Maurice Capovilla apresentava um currículo com uma trajetória que oscilava entre o jornalismo e o cinema. Além da relevante participação em *Brasil Verdade (Subterrâneos do Futebol)*, 1965), dirigiu dois longas-metragens de ficção de destaque: *Bebel, garota propaganda* (1967) e *O profeta da fome* (1969). O primeiro, centrado na crítica à sociedade do consumo, alimentada pela publicidade, preservava a estética realista crítica e contou com a participação de Roberto Santos, nome relevante para o Cinema Novo paulista no campo da ficção; já o segundo filme, o olhar do cineasta salta para a esfera da alegoria e se mantém em sintonia com matizes do Cinema Marginal, numa parábola sobre subdesenvolvimento e misticismo.

Para o *Globo Shell Especial*, Capovilla dirigiu *Do Sertão ao Beco da Lapa*, documentário em três partes que percorre paisagens, arquivos e encontra pessoas relacionadas com os escritores João Guimarães

Rosa, Oswald de Andrade e Manoel Bandeira. A primeira parte é sobre Guimarães Rosa e contém valiosos registros de lugares e pessoas diretamente relacionadas ao seu processo investigativo e construtivo que resultaram na prosa poética das mais sofisticadas da literatura brasileira. Do encontro com um conhecido do escritor, na estação ferroviária de Cordisburgo, a câmera vai adentrando a paisagem rural. A ausência do repórter e do microfone, a costura sonora com o cancionero regionalista e, principalmente, as imagens que buscam deslizar sobre referenciais que encontramos em suas narrativas dá o tom poético do documentário. O realizador encontra vaqueiros conhecidos de Guimarães Rosa, deixa-os falar e mantém depoimentos com boa duração para o começo, meio e fim de suas falas. São trabalhadores do meio rural, gente simples, sem muita abstração, porém projetados numa outra dimensão quando filtrados e reconstruídos no universo literário do escritor. O encontro com Manuelzão, vaqueiro imortalizado em *Corpo de baile*, chega a ser decepcionante. À primeira vista, sua figura parece corresponder aos perfis construídos nos universos simbólicos da literatura de Rosa e da fotografia de Maureen Bisilliat. Mas, à medida que os dispositivos de imagem e som deixam-no completar uma narrativa em que se diverte com a violência praticada a uma mulher, esse mundo vem abaixo e sobrepõem-se o banal sobre o campo do simbólico, pois ele é um homem comum, trabalhador do sertão, alguém cujo ofício atende, em última instância, ao princípio da sobrevivência.

### **Sobre *O último dia de Lampião***

Realizado para o programa *Globo Repórter* (série Globo Repórter Aventura, da Rede Globo), o conteúdo narrativo apresenta o cerco

final que daria fim ao cangaceiro Lampião e parte de seus seguidores e a forma da expressão encontrada é o dominante docudrama, ou seja, a dramatização dos eventos a partir de acurada pesquisa que busca aproximação fidedigna com o acontecimento em sua espessura. Além do expediente de dramatização, são inseridas outras vozes que dão um corpo polifônico ao relato: imagens de arquivo de Lampião realizadas pelo fotógrafo Benjamin Abrahão, os depoimentos de testemunhas e a locução de Sérgio Chapelin.

Numa crítica assinada por Renato Moraes,<sup>9</sup> há bastante elogio ao documentário exibido no dia 11 de março às 20h55min. O crítico descreve os procedimentos levados a cabo pela equipe em que sobressaem os depoimentos de pessoas contemporâneas a Lampião e seu bando, bem como a utilização de atores para reviverem os acontecimentos que culminaram na morte do líder do cangaço. Assim, Renato Moraes conclui seu texto:

Conforme admitem seus realizadores, trata-se somente de um filme de testemunhos. E, principalmente, de um esforço para uma abertura tão necessária à televisão brasileira, via de regra submetida à imutável balança novela-seriados. Ou, mesmo no caso do próprio ‘Globo Repórter’ nacional, presa a uma curiosa parcimônia de abordagens – como ocorreu na reportagem sobre o metrô de São Paulo. O que se deve esperar, agora, é que à vereda aberta sucedam-se outras produções brasileiras de nível, com maior densidade reflexiva e menor cautela analítica. (Moraes, 1975: 64).

Em seus primeiros minutos, o documentário realiza um prólogo, lançando mão de recursos de sedução visual, por meio do movimento serpentino da câmera entre rochas, num riacho seco, conduzida por Walter

---

9) *Revista Veja*, Edição 341, 19 de março de 1975. “Boa abertura”, coluna “Televisão”, p. 64.

Carvalho Correia. É um estar-lá da imagem, no exato lugar em que se deu o encontro da volante do Tenente Bezerra com o bando de Lampião. Integra a sequência um repente que sintetiza justamente a cronologia dos eventos que culminaram no encontro e nas cenas da violência e de morte, e à coreografia da câmera na geografia árida de Angicos, entrecortam poucas imagens de registro, com a finalidade de apresentar Lampião, planos curtos dos atores em seus papéis, objetos e corpos espalhados no chão, compondo o quadro final. O conteúdo da canção afere o tom do documentário: de um lado a presença do acontecimento histórico, de outro, o mito que ainda irradia no plano do imaginário. A abordagem escolhida para o tratamento da narrativa, condensada no prólogo, deixa ver a opção em evidenciar fatos, indo ao encontro do evento em sua plenitude. Para isso, mobilizam-se faturas da história que serão esmiuçadas a seguir. Ao lado disso, a enunciação não toca no mito do rei do cangaço e essa presença *intocável* vibra no processo de narração.

Logo após a apresentação dos créditos, ouve-se a narração:

Piranhas é uma cidade como outra qualquer. Encravada na montanha e correndo em direção ao rio São Francisco, vive do pequeno comércio da história que o Coronel Delmiro Gouveia deixou pelos sertões das Alagoas. Mas hoje, 27 de julho de 1938, Piranhas vai entrar para a história. São oito horas da manhã, a cidade amanhece em clima de festa, é dia de feira, as pessoas estão tranquilas fazendo seus negócios. Mas o comerciante Chiquinho Rodrigues nota algo que chama sua atenção. O vaqueiro Joca Bernardo em conversa com o Sargento Aniceto Rodrigues. Ele nem suspeita que este será o primeiro ato de uma trama que vai acabar matando Virgulino Ferreira, o legendário Lampião.

Como se observa, trata-se de um texto que começa descritivo e encaminha-se para o narrativo. Foi uma solução didática e ao mesmo tempo sedutora que Capovilla encontrou para envolver o telespectador,

ao dispor de informações circunstanciadas sobre os acontecimentos que resultarão no encontro entre a volante do Tenente Bezerra e o grupo de Lampião, culminando com a quase completa dizimação do bando. A esse texto narrado por Sérgio Chapellin, é dada a contrapartida visual e sonora, em que atores personificam as ações. São atores contratados na localidade e a câmera volta-se para a própria cidade, em que as imagens buscam respiro autêntico. Após a locução do texto, a voz *over* cede para outra voz, a da testemunha do encontro suspeito acima referido e essa estrutura vai ser retomada ao longo do documentário: imagens que mostram a dramatização dos eventos em ordem cronológica, uma voz *over* esclarecedora e que informa linearmente sobre o passo a passo da movimentação em cena, e segue-se a interrupção desse processo narrativo para a voz de testemunhas autênticas do que se processou.

Um dos desafios de narrar o acontecimento descrito é que o elemento surpresa de seu conteúdo já é dado a conhecer. Se retomarmos os princípios do *código hermenêutico*, forjado por Roland Barthes (1974) para decodificar, de forma ampla, o domínio da narrativa – enigma, adiamento e resolução – vemos que a abordagem recupera uma estrutura clássica, apresentando em primeiro plano a traição de Joca Bernardo e, em seguida, coloca em circulação os desdobramentos desse fato. Cabe ressaltar que ganha relevância justamente o *adiamento* do desfecho imposto pela delação do *traidor*, pois o documentário passou a explorar todo o processo de comunicação e das estratégias utilizadas pela volante do Coronel Bezerra na busca por Lampião. Trata-se de um subterfúgio potencial na captura do telespectador, e o que resulta é um ponto de vista autêntico sobre os acontecimentos, justamente pela mobilização de agentes que possam dar um corpo verdadeiro e verossímil ao relato.

Com Fernando Peixoto, fui criando o roteiro da reconstituição segundo um cronograma, hora a hora, dos dados reais que



apurávamos nas entrevistas. Procuramos nossos personagens em Salvador (BA), Piranhas, Delmiro Gouveia (sudoeste de Alagoas) e finalmente na região de Angicos, onde concentraríamos as filmagens. Encontramos diversos ex-cangaceiros que foram testemunhas oculares, assim como coiteiros que ajudaram Lampião. Falamos com o telegrafista responsável pela mensagem decisiva da caçada final, com o comerciante que desconfiou da emboscada, com os dois barqueiros transportadores da volante até Piranhas, com o soldado que desfechou o primeiro tiro em Angicos e o que atirou em Maria Bonita. Localizamos o vaqueiro Joca Bernardo, responsável pela denúncia do paradeiro do bando. Ele confessou pela primeira vez a traição, diante da câmera de Walter Carvalho. (*apud* Mattos, 2006: 179).

A estruturação da narrativa obedeceu, ao que tudo indica, a um criterioso processo de cruzamento de informações de testemunhas ainda vivas sobre os acontecimentos, além de dados das pesquisas de Amaury Araújo. Como informa Capovilla “Não se tratava de ouvir dizer, mas de encontrar remanescentes capazes de falar diretamente para a câmera” (*idem*: 177). Do ponto de vista empírico, há um processo de realização que investiga o fenômeno, desloca-se até o lugar dos acontecimentos, busca vivenciar profundamente o fato passado e em seguida, parte-se para sua construção narrativa. A atualização do passado pelo documentário passa, portanto, pelo princípio ético que confere à *prova* valor fundamental. O artista, dessa forma, elabora sobre os remanescentes do passado e encontra no docudrama, nos depoimentos e na locução a estrutura capaz de reativar o fato vivido. Nesse processo, o aspecto indicial da imagem, tanto na reconstituição, como na restituição dos encontros é o que dá ao documentário sua força.

Paget (1998:1-2) aponta como elementos problemáticos no recurso de dramatização de eventos para a feitura do documentário, principalmente no domínio da televisão: 1) a natureza e o status do material factual usados no programa; 2) os tipos de representações dramáticas utilizados; 3) uma

preocupação recorrente de que a *licença dramática* pode significar que liberdades serão concedidas e simplificações grosseiras cometidas pelos realizadores. Em *O último dia de Lampião*, observa-se a recorrência ao âmago do acontecimento como recurso capaz dar ao acontecimento histórico um corpo próximo ao real: a construção narrativa a partir dos relatos de testemunhas, a câmera que busca a geografia exata do lugar, o uso de atores com feições próximas aos sujeitos históricos, a confecção da indumentária do documentário por Cila e Dadá, mulheres do cangaço que realizavam tais funções.

A abordagem narrativa centrada na dramatização dos eventos evoca o princípio clássico de dispor paralelamente narrativas que irão convergir. Embora seja reativada tal estrutura, a opção pela dramatização cumpriu um ritual em que transborda e faz vibrar na imagem o peso da experiência dos realizadores com as memórias dos fatos encravadas nos espaços e nos testemunhos. É esse cruzamento de uma encenação específica que cede voz para ex-cangaceiros (mulheres e homens) e outros personagens *reais* ainda vivos que reativam no documentário a cara discussão sobre o realismo que, na imagem em movimento, ganhou impulso no cinema e foi, posteriormente, incorporado ao vocabulário televisivo.

Constata-se, assim, em *O último dia de Lampião* a recorrência ao procedimento canonizado pela tradição cinematográfica, na moldura narrativa, em que a dramatização dos acontecimentos segue a estrutura de narrativas convergentes, elemento recorrente no cinema clássico. Feito no contexto televisivo sobrepõe-se a essa encenação a voz explicativa, redundante, justificada pelas condições de recepção dispersiva, em ambiente doméstico. Outros componentes presentes são as imagens de arquivos, ilustradoras de Lampião. E, finalmente, os depoimentos de testemunhas dos acontecimentos que culminaram com a morte do mais famoso dos cangaceiros. Tendo em vista o lugar de exibição do

documentário, disposto no fluxo televisivo, entendemos certas escolhas como próprias das demandas do meio. No entanto, dado seu aspecto dominante - a moldura que confere o caráter unitário de obra - e, sobretudo, os investimentos criativos que negociam com os ditames da grade de programação, o documentário possui atributos no âmbito da experimentação televisiva.

Cabe, por último, evocar, seguindo Laura Mulvey (2007), o importante papel que a incorporação da bitola de 16 mm cumpriu na realização televisiva e, conseqüentemente, avançamos para os atributos que o dispositivo estabeleceu na estética experimental no meio. Mulvey (2007:12) pondera que as temporalidades têm sido fundidas pelas convenções da radiodifusão, até mesmo o passado essencial da película adquire, na televisão, uma “pseudo-imediaticidade”, conseguida, particularmente, pelo gesto de falar direto para a câmera. Nesse sentido, o uso da bitola de 16 mm na televisão poderia explorar duas convenções. A câmera na mão poderia significar o movimento crucial no espaço da realidade, o gesto de estar realmente no lugar do acontecimento; o falar para a câmera ou o endereçamento direto poderia significar a temporalidade da televisão, sua imediaticidade e sua habilidade de cruzar entre o ‘aqui’ e o ‘lá’.

O documentário de Maurice Capovilla, realizado em 16 mm, apresenta-se, assim, como um trabalho que incorpora expedientes variados, amalgamados por princípios de construção textual que dão unidade à obra. Observamos, em sua abordagem, o vínculo que ele estabelece com um conceito amplo de história, levado adiante pelo trabalho com o dispositivo. Se, em sua aparência na dramatização, há uma tendência a conectá-lo a formatos mais convencionais, vê-se que o processo de feitura, com destaque para os investimentos no cerne dos acontecimentos, agencia um conceito particular de narrativa e faz

tencionar, no contexto da televisão, a potência do real na lide com extratos da história. Os depoimentos, portadores da magnitude que a câmera pode conferir não se apresentam apenas como o contraponto da dramatização, dão vazão ao constituinte centrífugo do domínio do documentário e, na televisão, tendem a perturbar o ambiente do lar, mesmo com uma locução acomodada.

### **Considerações finais**

Em seu conjunto, os documentários e reportagens foram produzidos, veiculados, e alguns, interditados durante a Ditadura Militar no Brasil (Emílio Garrastazu Médici, Ernesto Geisel e João Figueiredo foram os presidentes da república no período). O material compunha-se de produção própria e adaptação de reportagens importadas. Havia equipe fixa de diretores, produtores, diretores de fotografia, bem como editores de texto e jornalistas, além de pessoal contratado eventualmente.

No recorte realizado pelo festival, nos documentários assinados pelos cineastas, ficou bastante evidenciado o uso amadurecido do 16 mm com som sincronizado e uma forte relação com o documentário moderno brasileiro nas propostas autorais e estilos variados. Assim, parte da produção dos dois programas estaria justamente no intermédio e no fim dessa experiência estética que começa com *Aruanda* (1959) e finaliza com *Cabra Marcado Para Morrer* (1984). Rever os filmes pode significar, portanto, acrescentar um capítulo à história do documentário brasileiro, onde se verifica no meio televisivo, a atualização de procedimentos formais caros às mudanças realizadas ao longo da década de 1970, em diálogo com o cinema, nos seus limites. E também, pelos títulos selecionados, a forte adesão a expedientes temáticos perseguidos por uma geração de

diretores que construíam narrativas alimentadas por forte sentimento nacional em reação à ditadura vigente. Nesse sentido, ao lado do olhar crítico sobre as consequências da industrialização, do desenvolvimento urbano e do êxodo rural, entre outros, o foco sobre o sertão e as histórias que ele engendra aparecia de forma destacada para referir-se, por vezes alusivamente ou metaforicamente, às questões nacionais.

### **Referências bibliográficas**

- BARTHES, Roland (1970), *S/Z*, Paris: Seuil.
- BERNARDET, Jean-Claude (1985), *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo: Brasiliense.
- DEBS, Sylvie (2010), *Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional*, Belo Horizonte: C/Arte.
- FORMAGGINI, Beth (2002), *Cinema na TV – Globo Shell Especial e Globo Repórter (1971-1979)*, São Paulo: *É Tudo Verdade* (Catálogo).
- MATTOS, Carlos A. (2006), *Maurice Capovilla: a imagem crítica*, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- MORAES, Renato de (1975), “Boa abertura”, *Revista Veja*, São Paulo, Edição 341, 19 de março.
- MULVEY, Laura, SEXTON, Jamie (2007), *Experimental British television*, Manchester: Manchester University Press.
- PAGET, D. (1998), *No other way to tell it: dramadoc/docudrama on television*, Manchester: Manchester University Press.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira, (1989), “Identidade Cultural, Identidade Nacional no Brasil”, *Tempo Social – Rev. Sociologia da USP*. São Paulo, 1(1), 1. sem.

SACRAMENTO, Igor (2011), *Depois da revolução, a televisão.*

*Cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970,*  
São Carlos: Pedro & João Editores.

SILVA, Heidy V. (2009), *Globo-Shell Especial e Globo Repórter*

*(1971-1983): as imagens documentárias na televisão brasileira,*  
Campinas: dissertação de mestrado defendida junto ao Programa  
de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp.

WILLIAMS, Raymond (1974), *Television: technology and cultural  
form*, Oxford: Routledge.

XAVIER, Ismail (2001), *O cinema brasileiro moderno*, São Paulo: Paz e  
Terra.

# LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

└

|

└

—

—

└

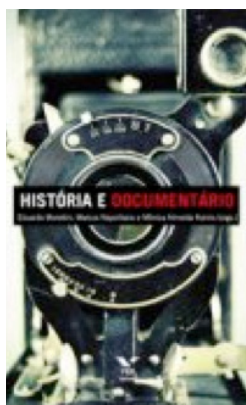
|

└



## LEITURA DE *HISTÓRIA E DOCUMENTÁRIO*

Luiz Alexandre Pinheiro Kosteczka\*



Eduardo Morettin; Marcos Napolitano; Mônica Almeida Kornis (orgs.), *História e documentário*, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, ISBN: 978-85-225-0950-8.

É possível afirmar que, atualmente, compreender a construção das expressões audiovisuais é uma tarefa inevitável para o ofício de historiador. Com a problematização das possibilidades do enfrentamento de fontes dessa natureza, contemplamos a presença desse objeto em inúmeros congressos, publicações e periódicos. O livro *História e documentário*, organizado pelos historiadores Eduardo Morettin, Marcos Napolitano e Mônica Almeida Kornis, é representante da profusão dos esforços em ampliar o horizonte de possibilidades para a análise de documentos dessa qualidade.

\* Mestrando. Universidade Estadual Paulista – UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Programa de Pós-Graduação em História e Sociedade, 01049-010, São Paulo, Brasil. Email: akosteczka@hotmail.com

*Doc On-line*, n. 15, dezembro 2013, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 387 - 394

O livro em questão resulta dos trabalhos do Grupo de Pesquisa CNPq “História e Audiovisual: circularidade e formas de comunicação”. Como o próprio título indica, o objetivo dessa publicação é inquirir acerca das *relações* entre a História e o cinema documentário. Trata-se de um projeto coletivo de onze pesquisadores com trabalhos reconhecidos em variados programas de pós-graduação do Brasil. Os textos publicados nesse compêndio buscam dar continuidade ao esforço de compreensão do cinema como objeto e fonte para o historiador.

Duas considerações iniciais ensejam a pertinência dessa obra: a primeira diz respeito aos avanços da historiografia contemporânea em tratar o cinema como fonte a partir de suas dimensões estéticas e a segunda está na constatação do protagonismo do documentário no contexto de produção brasileiro. Perfilhando as especificidades do suporte, os textos orientam-se por uma metodologia que busca responder aos questionamentos e problematizações da historiografia contemporânea por meio da análise fílmica. A proposta dos organizadores é semear um debate seguramente frutífero para o futuro dos estudos históricos no Brasil.

“Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso”, de Eduardo Morettin, inicia uma série de distintos capítulos. A análise do filme silencioso *Caça a raposa* (1913) procura dar conta da dimensão do estilo na latitude da produção internacional e nos modos de diálogo com os sistemas de representação em que o objeto fílmico se insere. A partir da constatação de que o audiovisual é um instrumento de memória, Morettin analisa a imagem desejável de sociedade que esse filme se propunha representar. A visualidade do documentário de Antonio de Campos conduz a investigação histórica dessa pesquisa e permite uma leitura do imaginário da elite paulistana do início do século XX.

Em consonância com os objetivos de Morettin, Ismail Xavier lança seu olhar para *A Sociedade Anonyma Fabrica Votorantim* (1922) e

demonstra como esse documentário silencioso construiu uma iconografia do cotidiano de *labor* de uma fábrica paulista. “Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso” ampara-se na historiografia atenta às tensões da esfera trabalhista no início do século XX. Nesse texto, Xavier contrasta a evidência das imagens dessa *retórica de visita guiada* encomendada pela Empresa Votorantim, e, assim, aproxima-se da noção de *contra-História* do historiador Marc Ferro (1976).

Nesses dois capítulos, os pesquisadores perscrutam a qualidade estética como indicativa da visão social dos seus realizadores e fomentadores empreendendo uma densa análise de filmes desconhecidos e ainda pouco estudados pela historiografia do cinema brasileiro. Já, em seguida, três capítulos alicerçam uma reflexão acerca da presença do documentário e dos cinejornais no período entre as ditaduras do Estado Novo e militar.

Em “Imagens do autoritarismo em tempos de democracia: estratégias de propaganda na campanha presidencial de Vargas de 1950”, Mônica Almeida Kornis investiga o processo *migração das imagens* do contexto do Estado Novo para a campanha presidencial de Getúlio Vargas na década de 1950. Kornis analisa as elaborações estéticas desses filmes e percebe as oscilações e permanências no interior dessas produções audiovisuais. Esse exercício metodológico permite a comparação das tendências formais das propagandas do DIP com a visualidade dos filmes do período de pleito. Nesse sentido, os filmes *Uma vida a serviço do Brasil...* e *E Ele voltou* lançam novos significados e sentidos para os momentos democráticos do Brasil republicano.

Escrito por Rodrigo Archangelo, “O *Bandeirante da Tela*: cenas políticas do adhemarismo em São Paulo” tem como objeto de investigação o cinejornal *Bandeirante da Tela*, série de complementos produzidos pela

*Divulgação Cinematográfica Bandeirante*, empresa da família do político paulista Adhemar de Barros. Archangelo busca evidenciar as práticas culturais da sociedade em relação ao cinema apoiando-se nas propostas de Ferro (1976) para compreender o contexto da obra pela chave da receptividade e da análise da construção cinematográfica. Da apreciação crítica desse *corpus* filmico transparece a ciência dos atores políticos para com o aparato audiovisual e, não menos importante, o reconhecimento do papel ativo do público diante do processo de *significação* desses cinejornais.

O capítulo “O golpe no cinema: Jean Manzon à sombra do Ipês” encerra o segundo *bloco* de texto e debate as associações do cineasta francês com o IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais) durante o período que antecedeu o golpe militar. A partir das relações comerciais e ideológicas de Mazon com o instituto, Reinaldo Cardenuto relata o percurso de produção e recepção dessas realizações idealizadas conjuntamente com setores mais rígidos da direita brasileira. O pesquisador percebe a mudança dos documentários no período de recrudescimento das tendências golpistas. Produções de *aparência legalista* predominaram até o término de 1962 e, ao final dessa ocasião, os *complementos* intensificaram o convite à ação contra o governo. Não menos importante, é fundamental ressaltar que Cardenuto e os autores dessa coletânea de textos são prudentes quanto à supervalorização dos filmes em seus contextos de enunciação e recepção.

Considerando os documentários produzidos com o uso de filmes de arquivo, esses capítulos percorrem distintas realizações fílmicas. “Nunca é cedo para se fazer História: o documentário *Jango*, de Silvio Tendler (1984)”, de Marcos Napolitano, “Yndio do Brasil, de Sylvio Back”, de Rosane Kaminski e “Imagens do passado: noções e usos contemporâneos”, de Henri Arraes Gervaiseau integram um terceiro *bloco* de textos.

Marcos Napolitano analisa *Jango* (1984) como um elemento ativo na construção histórica, tratando da historicidade e polissemia de

significados das imagens na temporalidade da construção dos filmes de arquivo utilizados para a feitura do documentário. O tempo distinto da recepção desse filme, ao final do período ditatorial, também é levado em consideração. Em meio ao lugar das imagens de época e o contexto de lançamento do documentário – detentor de uma das maiores bilheterias do cinema brasileiro – existem lacunas exploradas nesse texto que perscruta a “verdade histórica” de uma narrativa, acima de tudo, cinematográfica.

Rosane Kaminski coloca em perspectiva *Yndio do Brasil* (1990), documentário de Sylvio Back, realizado a partir da pesquisa e da montagem de filmes que tinham como tema os indígenas brasileiros. A autora expõe as visões de Back acerca do *lugar social do cinema*. Para ela, muito além de criticar o lugar de representação audiovisual dos autóctones, essa realização é uma reflexão do diretor diante do fazer filmico. Os princípios de *não-estética* e *estética torta* compõem a visualidade do *cinema desideologizado* de Back. Para Kaminski, tais pretensões não significam uma neutralidade diante dos temas enfrentados pelo diretor, mas o exercício de evidenciar os aspectos contraditórios dos personagens e situações retratadas.

Já “Imagens do passado: noções e usos contemporâneos” explora a distinção entre as várias dimensões temporais em *Videogramas de uma revolução* (1992). Esse documentário, dirigido por Harun Farocki e Andrei Ujica, relatou os acontecimentos da deposição do regime ditatorial romeno, comandado por Nicolae Ceaucescu. Gervaiseau, amparado nas teorias de Didi-Huberman, decompõe o *acontecimento visual* e analisa a construção narrativa do filme, observando a fratura do tempo de enunciação e do enunciado do relato. Para o autor, essa construção de *elipses* entre o presente e o passado confere sentido ao filme e também permite refletir a respeito das relações entre a História e o cinema documentário.

Dois documentários uruguaios, *Elecciones* (1967), de Handler e Ulive; e *Liber Arce, libérase* (1969), de Handler e Jacob dão base ao capítulo escrito por Mariana Villaça. Por via dessas duas realizações, Villaça historia a breve existência no Uruguai da *Cinemateca del Tercer Mundo*, destacando a fundamental presença da afluência de cineastas na emergência do *Nuevo Cine Latinoamericano*. Esse capítulo é hábil em dialogar com questões caras à cinematografia da virada da década de 1960 para 1970, momento crucial para a formação de um cinema *político e combativo* e de afirmação do cinema latino-americano na paisagem mundial.

Já o texto de Vicente Sánchez-Biosca, “A História e a providência: cinema e carisma na representação de Franco e José Antonio Primo de Rivera”, preocupa-se com a representação cinematográfica erigida nos períodos subsequentes à Guerra Civil Espanhola. Para tal, o autor analisa os documentários construídos em torno da figura de Francisco Franco e do falangista, fuzilado durante a guerra, Primo de Rivera. Problematicando a evidência do documentário, ele compara as estratégias semânticas para erigir a imagem desses dois protagonistas da política espanhola. Com esse capítulo, Sánchez-Biosca garante a singularidade do processo de propaganda e *economia carismática* da Espanha na ocorrência dos estados totalitários durante século XX.

Encerra esse livro o capítulo “Instruções documentarizantes no filme *O que é isso, companheiro?*”, que trata das controvérsias em torno da ficção que tematizou o sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick. Um evento controverso do período ditatorial brasileiro. Fernando Seliprandy propõe um debate com os críticos e analistas desse polêmico filme de meados da década de 1990. Para isso, ele mobiliza o conceito de *instruções documentarizantes*, de Roger Odin, para propor uma nova leitura de *O que é isso, companheiro?* e contrapor uma intensa

discussão bibliográfica a respeito das implicações das íntimas relações entre o cinema ficcional e documental.

Como é perceptível, essa publicação procura dar conta de algumas das lacunas dos estudos fílmicos no Brasil. Os textos percorrem um amplo recorte temático que abrange uma significativa parte do século XX no Brasil e ampliam o espectro pela presença de análises dedicadas a produções originárias de outros países. Os capítulos que constituem a obra consolidam a necessária incorporação dos problemas específicos da análise fílmica à escrita da História. Esse livro, além de iniciar um frutífero debate, proporciona um aporte escrito para a árdua tarefa de ler *imagens*, tão cara ao cotidiano escolar brasileiro.

└

|

└

—

—

└

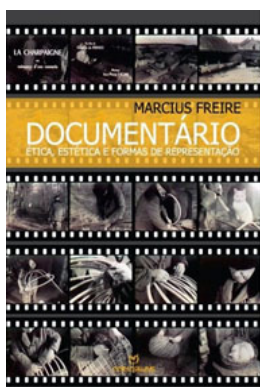
|

└



## DOCUMENTÁRIO – ÉTICA, ESTÉTICA E FORMAS DE REPRESENTAÇÃO

Philippe Lourdou\*



Marcius Freire, *Documentário – Ética, Estética e formas de representação*, São Paulo: Annablume, 2011, ISBN: 978-85-391-0350-8..

L'ouvrage de Marcius Freire dont on va tenter de rendre compte, *Documentário – Ética, Estética e formas de representação*, ne manque tout d'abord pas d'une certaine audace car il se propose d'aborder en premier lieu, en accord avec l'ordre des autres thèmes annoncés, un des sujets les plus délicats qu'il soit de traiter : l'éthique, domaine qui est loin d'appartenir à celui des sciences exactes. En ce qui concerne le documentaire, on évite généralement d'aborder le problème de l'éthique ou alors, on le traite de manière très peu approfondie, le plus souvent en fin d'ouvrage. En effet, grand est le risque d'aligner des banalités qui

\* Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Département Arts du spectacle – UFR Phillia, Master 2 parcours Cinéma Anthropologique et Documentaire, 0140977350, Nanterre, France. E-mail: ph.lourdou@wanadoo.fr

ressortent le plus souvent de la morale courante et s'accordent avec les lieux communs qui circulent communément en cette matière à propos du documentaire. Mais ici, rien de tel, et, finalement, c'est la méthode qui compte, et non ce qu'on s'accorde à appeler les «bonnes intentions».

On peut également voir que s'opposent, et c'est d'ailleurs par là que se termine cet ouvrage, le principe d'objectivité dans le documentaire, principe qui est censé s'opposer à notion d'auteur, notion directement issue de la problématique du cinéma de fiction.

C'est ainsi que son texte, dans un des deux chapitres les plus étendus de l'ouvrage, commence à opposer l'éthique à l'esthétique et à interroger l'éthique qui peut guider le cinéaste lorsqu'il est amené à réaliser un film. Il se pose, dès le départ, au moins deux questions qui vont en entraîner de nombreuses autres : *à quoi peut bien servir le film et qu'est-ce qui peut y être montré ?* Pour ce faire, Marcius Freire, pour le dire rapidement, enchaîne un ensemble d'oppositions qui se substituent l'une à l'autre et fonctionnent comme un jeu de transformation. Ainsi passe-t-on d'une première opposition éthique/esthétique à celle de fiction/documentaire, puis, sans en respecter l'ordre, au principe de responsabilité/principe de plaisir ; film d'exposition/film d'exploration ; insertion superficielle/insertion profonde ; etc.

S'enchaîne ensuite un second chapitre, suite du précédent, qui repose essentiellement, parmi d'autres oppositions, sur l'exploration de l'opposition empruntée à Martin Buber entre la relation et la rencontre, opposition dont il montre toute la pertinence qu'en peut retirer le cinéma documentaire.

Ce jeu de substitution et de transformation des oppositions l'une par l'autre permet à l'auteur de s'interroger sur la nature et la fonction de l'art et de montrer, pour qui pourrait encore en douter, comment le

documentaire est inscrit dans les interrogations du monde dans lequel nous vivons.

Mais, répondre aux questions initiales et à celles qu'elles entraînent nécessairement, demeure une gageure si l'on s'en tient au strict domaine de l'éthique interprétée comme une simple réplique de la morale courante. Cette impasse «programmée» est rapidement apparue à l'auteur, et le conduit à envisager le thème initial qu'il propose sous un autre angle.

Et, à partir des questions initiales teintées de morale, à *quoi peut bien servir le film et que peut-on montrer* (autrement dit *que doit-on s'interdire de montrer* ou encore *qu'est-ce qui n'est pas montrable*), en s'appuyant sur les travaux de Claudine de France, l'auteur s'oriente donc ensuite vers une éthique de la recherche et de ses méthodes, sujet qui fera l'objet des trois chapitres suivants. Après un survol du rôle du cinéma du film dans la recherche en sciences humaines, il étudie la nature des travaux de Gregory Bateson et Margaret Mead à Bali, pour lesquels ils ont largement utilisé la photographie et l'image animée, ainsi que ceux de l'école dite de Göttingen, soit l'IWF, en les confrontant aux recherches de Claudine de France, dont il en expose les principaux traits. Enfin, dans le dernier de ces trois chapitres, il analyse les différentes manières – non sans avoir recours à certains spécialistes des sciences humaines qui ne sont pas directement concernés – qu'ethnographes, anthropologues et cinéastes ont de concevoir la description cinématographique. C'est d'ailleurs pour lui l'occasion d'aborder le rôle que peuvent jouer ce qu'on se plaît à dénommer «nouvelles technologies», soit les CD et surtout les CD-Rom, supports dont on pense qu'ils permettent d'ouvrir une très grande liberté à ceux qui les utilisent. L'accent est tout particulièrement mis sur possibilités que peuvent offrir aussi bien aux cinéastes, aux chercheurs qui veulent mettre en valeur et transmettre leur travail, qu'à un public plus large les CD-Rom.

Face à la prolifération simultanée des formes et des sources que propose le support multimedia, se pose alors la question de l'auteur, question qui fait d'objet du dernier chapitre de l'ouvrage.

De ce chapitre très riche, qui tourne autour de la personnalité de Jean Rouch, cinéaste dont la présence court, il est vrai, tout au long de l'ouvrage, on se bornera à quelques observations des plus succinctes.

Tout d'abord, en analysant l'oeuvre de Jean Rouch, Marcius Freire propose une classification de ses films: il distingue les films de registre ethnographique, les films de psychodrame ou d'improvisation et les films de fiction. Cette classification nous semble dépendante du sujet du chapitre, la notion d'auteur, et s'éloigne de la classification de Claudine de France (film d'exposition, film d'exploration et film de néo-exposition) plus directement orientée sur des critères de méthode.

Ensuite, second aspect que nous aimerions souligner, est avancée l'idée selon laquelle un film peut présenter, dans une certaine mesure, un caractère autobiographique. Cela rejoint curieusement, sur un autre plan, une remarque d'Ettore Scola pour qui un film atteint une certaine plénitude lorsqu'il peut prendre une valeur autobiographique pour le spectateur, c'est-à-dire lorsque ce dernier s'y projette et y participe vraiment, comme si il en devenait un des protagonistes [cf. Jean Gili et Emmanuel Barnault, *Scola, le satiriste* (52 mns, 2009)].

Au terme de ces trop courtes lignes, on peut affirmer que si l'ouvrage de Marcius Freire ne constitue pas une synthèse, il offre au moins un panorama extrêmement documenté qui peut aisément, bien que ce ne semble pas le but ni l'ambition de l'ouvrage, servir d'introduction aux problématiques qui parcourent le vaste champ du cinéma documentaire. Mais, au-delà de cet aspect, si l'on ose dire presque pratique, l'ouvrage est fondamentalement un texte de réflexion. Et c'est là que réside tout son intérêt. Si on veut bien penser aux publications qui ont eues trait au cinéma

documentaire, et je ne parle pas ici de recueils de textes généralement consacrés à un thème obligé, il en est peu qui affrontent de cette manière ce que cet ouvrage propose et qui fait une grande partie de son originalité.

└

|

└

—

—

└

|

└

# ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES

Análisis y Crítica de Películas | Analysis and  
Film Review | Analyse et Critique de Films

└

|

└

—

—

└

|

└



## **A CINEMATOGRAFIA UTÓPICA, ROMÂNTICA E REVOLUCIONÁRIA DE JORGE SANJINÉS**

Cleonice Elias da Silva\*

*Revolución* (Bolívia, 1963, 10 min.)

Diretor: Jorge Sanjinés

Imagem: Óscar Soria

Montagem: Jorge Sanjinés

Produção: Jorge Sanjinés e Ricardo Rada

Companhia responsável pela produção: Grupo Ukamu

### **Cinema Boliviano; Representações do povo; Jorge Sanjinés**

Meu interesse pelo cinema boliviano, mais especificamente por Jorge Sanjinés, é recente. Não conhecia a produção do referido cineasta até entrar no grupo de pesquisa Cinema Latino-Americano e Vanguardas Artísticas, vinculado ao CNPq e coordenado pela professora doutora Yanet Aguilera da Universidade Federal de São Paulo.

A produção de Sanjinés é pouco conhecida no Brasil, até mesmo entre os cinéfilos e os pesquisadores de cinema. Apesar de ele impor restrições para exibição de seus filmes, é possível assistir à maioria deles online.

---

\* Mestranda. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP, Departamento de História, POLHITICULT - Núcleo de Estudos de Política, História e Cultura, 05014-901, São Paulo, Brasil. E-mail: cleoelias28@gmail.com

O seu filme mais recente, *Insurgentes* (2012), foi exibido na mostra *1ª Semana de Cinema Boliviano em São Paulo*<sup>1</sup> deste mesmo ano de estreia do filme, teve uma boa recepção diante de uma crítica especializada, foi indicado para um dos principais festivais de cinema na América Latina, *Festival de Cinema Latino-americano de Havana*<sup>2</sup> e premiado em primeiro lugar no *Festival Internacional de Cine Político*<sup>3</sup> realizado em Buenos Aires. Todavia, existe uma grande dificuldade para se encontrar uma cópia desse filme aqui no Brasil, a minha procura não foi bem sucedida.

Neste texto apresento uma contextualização da produção do cineasta boliviano e darei mais atenção para o seu curta *Revolución* (1963), demonstrando como Sanjinés, através, de sua cinematográfica, constrói um “discurso histórico” sobre o povo boliviano. Adianto que as discussões que apresento aqui são apenas pontuais e que carecem de ser revistas e espero, sobretudo, que elas se desdobrem em outras ainda mais embasadas. Convido os pesquisadores brasileiros e de outras nacionalidades a se encantarem com o cinema latino-americano, com a sua diversidade, com as suas tensões, suas contradições, com a sua poesia, com o seu subdesenvolvimento, entre tantos outros atributos, com a sua característica pretensamente revolucionária. Sendo essa uma das principais posturas assumidas por Sanjinés.

Em linhas gerais, um aspecto marcante nos filmes de Sanjinés é o protagonismo do povo indígena. Suas obras buscam representar alguns momentos dos processos históricos da Bolívia a partir de uma perspectiva que reconhece os indígenas como “sujeitos históricos”. Não há como representar a história boliviana ou, melhor dizendo, não há como falar

---

1) <http://www.cineboliviano.com.br/>. Consultado em 22/09/2013.

2) <http://www.habanafilmfestival.com/>. Consultado em 01/10/2013.

3) <http://www.ficip.com.ar/?lang=en>. Consultado em 01/10/2013.

da história da Bolívia sem dar voz a esses sujeitos, ativos e conscientes de suas condições sociais e históricas. De forma resumida, é assim que Sanjinés nos apresenta a população indígena de seu país.

### **Quem é Jorge Sanjinés?**

E é relatando sucintamente alguns dos principais aspectos da trajetória artística e política do referido cineasta que inicio a minha imersão no cinema boliviano, ou, melhor dizendo, em uma parte importante dele. Pois Sanjinés cumpre um papel importante nesse cinema e, de forma mais ampla, sem exageros, na cinematografia latino-americana.

Não faço uma biografia rigorosa de Jorge Sanjinés, apenas relato algumas de suas experiências como cineasta e intelectual e cito suas produções sem me apegar a detalhes cronológicos e conjunturais. Baseando-me em entrevistas transcritas e em vídeos, delimito os principais momentos de sua carreira, assim como os pontos chave de seu posicionamento crítico diante de sua sociedade e as premissas que compõem a sua formulação teórica a respeito da realização de um “cinema coletivo”.

Na segunda metade da década de 50 Sanjinés foi estudar cinema no Chile, em Santiago. Muitos dos professores que contribuíram com a sua formação eram argentinos. Suas principais referências foram Eisenstein, Pudóvkin e Kulechov. O seu contato com estes últimos deu-se, em um primeiro momento, com a leitura da produção teórica por eles elaborada. Só conseguiu assistir ao *Encouraçado Potemkin* (1925) anos após a realização de seu primeiro longa-metragem de ficção. O cineasta saiu da Bolívia poucos anos após a Revolução Nacionalista de 1952, que, para ele, foi um processo de importante transformação estrutural. Entre os

desdobramentos do movimento estiveram as políticas de reforma agrária, a nacionalização das minas e o fim do regime semi-escravista, o qual significava um verdadeiro atentado à existência dos índios bolivianos. Os intelectuais, sobretudo os ligados à Esquerda, tiveram um papel significativo nessa conjuntura.<sup>4</sup>

Quando retorna à Bolívia assume, com Jorge Ruiz, a coordenação do ICB (Instituto Cinematográfico Boliviano) um órgão cuja função era realizar a propaganda do governo. Entretanto, os dois cineastas conseguiram usufruir positivamente da coordenação do instituto viabilizando a realização de seus filmes. No ano seguinte, 1966, forma o Grupo *Ukamau*. O roteirista Oscar Soria teve uma influência significativa na orientação ideológica assumida pelo grupo. “(...) Encontramos muita simpatia e muitas coincidências no plano ideológico, porque Oscar Soria era um intelectual que vinha do processo da revolução do ano de 1952. Tinha em seus contos um olhar voltado para a temática da mudança social, operária, mineira”.<sup>5</sup>

Como o próprio Sanjinés reconhece, não é possível fazer cinema sozinho. A consolidação do grupo só foi possível devida à participação de outros sujeitos, assim como ele, engajados com a realização de uma produção cinematográfica crítica. Entre os membros estiveram Antonio Eguino, fotógrafo de muitos dos seus filmes e Ricardo Rada. Antes da realização de seus longas-metragens produziu, em parceria com Jorge Ruiz, os curtas: *La Guitarrita* (1959), *Sueños y realidades* (1961), *Revolución* (1963), *Aysa!* (1965) e *El mariscal de Zepita* (1965). Esses

---

4) Não é meu propósito apresentar uma discussão aprofundada sobre esse processo histórico na Bolívia, mas apenas a leitura que Jorge Sanjinés faz dele.

5) GARCIA, Estevan; NUÑEZ, Fabian, “Entrevista com Jorge Sanjinés”, in *Revista Contracampo: Revista de Cinema*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/63/entrevistasanjines.htm>. Consultado em 25/09/2013.

filmes serviram como uma formação prévia, a qual propiciou a produção de seu primeiro longa-metragem de ficção, *Ukamau* (1966). Todavia, na relação acima citada, existe uma obra na qual Sanjinés e Ruiz realizaram algumas experimentações ficcionais. O mencionado longa-metragem foi financiado com recursos provenientes do ICB, fato que possibilitou que o filme tivesse uma boa qualidade técnica. Para Sanjinés, *Ukamau* continua atual, é um filme no qual os diálogos não fazem falta, as imagens por si dizem muito, elas são o principal elemento da narrativa.<sup>6</sup>

O contato direto e indireto com a produção e a teoria de outros cineastas da América Latina que compartilhavam de posicionamentos ideológicos muito próximos aos seus também cumpriu uma função significativa nos caminhos que optou por seguir no decorrer de sua carreira.

(...) Dizem que tudo que impressiona um artista ou lhe agrada, o influencia. Me impressionou muito, por exemplo, o trabalho do cubano Tomás Gutiérrez Alea, *Solás*, que vi nesses anos e, também, *Terra em Transe*, que me pareceu um filme extraordinário e de que gosto mais do que os outros filmes que Glauber fez. É interessante sentir que estava se formando um movimento poderosíssimo de cinema latino-americano, nesses anos, e que era, naquele momento, o melhor cinema do mundo! Muito enriquecedor ... Além disso, havia um sentimento de fraternidade, que nos convencia da veracidade, da oportunidade de pôr em prática esse velho sonho de Bolívar, de fazer uma Grande Pátria, porque éramos irmãos – nós, os latino-americanos.<sup>7</sup>

---

6) Declaração feita por Sanjinés em entrevista: <http://www.youtube.com/watch?v=fXMuRAjXmyE>. Consultado em 22/09/2013.

7) GARCIA, Estevan; NUÑEZ, Fabian, “Entrevista com Jorge Sanjinés” in *Revista Contracampo: Revista de Cinema*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/63/entrevistasanjines.htm>. Consultado em 25/09/2013.

No final da década de 70, publica *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, período no qual os outros cineastas do Cinema Novo da América Latina já tinham bem definidos quais eram, naquele momento, os seus principais pressupostos e objetivos ao realizarem os seus filmes. Para Sanjinés, esse período foi um processo de grande teorização que visava responder à inquietude que o cinema latino-americano havia despertado na Europa. Ele, assim com os outros, intentavam responder “Por que esse tipo de Cinema?”, não apenas para os estrangeiros, mas, principalmente, para eles mesmos.

(...) Começamos a escrever, também, para nos indagar a nós mesmos, porque estávamos fazendo esse tipo de cinema, para explicarmos a nós mesmos porque fazíamos esse cinema. Havia uma inquietude em saber que cinema tínhamos que fazer, como era o cinema que se tinha de fazer (...). A necessidade de buscar uma linguagem própria (...).<sup>8</sup>

O principal pressuposto da teoria de Sanjinés é um cinema coletivo, no qual os protagonistas seriam o povo. Entretanto, em seus dois primeiros longas-metragens, *Ukumau* e *Yamar Mallku (Sangre de Cóndor)* há protagonistas que, para ele, foram construídos a partir dos parâmetros individualistas predominantes no cinema ocidental.

É em *Los caminos de la muerte* (1970) que o coletivismo apresenta-se como uma proposta de linguagem mais democrática. A importância do primeiro plano na estética do filme é reduzida, o intuito foi dar prioridade aos planos de integração que “permitiam haver um participação mais democrática, mais espontânea (...)”.<sup>9</sup> Esse filme contou com o financiamento de uma TV alemã, sua narrativa foi construída a

---

8) *Idem.*

9) *Idem.*

partir de representações de “acontecimentos históricos”. Infelizmente, os fotogramas foram destruídos. Sanjinés considera que esse seu filme era muito “perigoso”, por essa razão, foi sabotado: “(...) o filme denunciava que a embaixada norte-americana queria exercer um controle sobre uma direção sindical de mineiros, setor social mais beligerante, mais conscientizado, mais perigoso politicamente para a classe dominante boliviana e para a embaixada (...)”.<sup>10</sup>

Entre os demais filmes do cineasta, menciono *El coraje del Pueblo* (1971), *El enemigo principal* (1973), *Las banderas del amanecer* (1982), *La nación clandestina* (1986), *Para recibir el conto de los pájaros* (1995), *Los hijos del último jardín* (2004) e o já citado *Insurgentes* (2012).<sup>11</sup>

Em suma, nos primeiros trabalhos de Sanjinés há uma preocupação predominante em encontrar caminhos, os quais rompem com as formas convencionais do cinema, de pensar e até mesmo “representar” a população indígena da Bolívia. Entretanto, ele também, posteriormente, buscou comunicar-se com e representar outros segmentos da sociedade boliviana. Com *Para recibir el conto de los pájaros*, visou conquistar um outro público, falar diretamente para o jovem boliviano.

---

10) *Idem*.

11) A relação dos filmes produzidos por Sanjinés, assim alguns dos aspectos que marcaram a sua trajetória como cineasta podem ser consultados em: <http://tierraentrance.miradas.net/2009/10/ensayos/cine-estetica-y-compromiso-ayer-y-hoy-en-el-cine-de-jorge-sanjines.html>. Consultado em 01/10/2013. Uma boa crítica sobre o filme *Insurgentes* pode ser lida na revista *Jump Cut*. Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/richardsInsurgentes/index.html>. Consultado em 22/09/2013.

### **A cinematografia boliviana: breves apontamentos**

A partir de uma declaração de Paulo Emílio Salles Gomes e de alguns relatos de Paulo Paranaguá, afirmo que a cinematografia boliviana é marcada por uma descontinuidade e subdesenvolvimento acentuados, até mais que a da Argentina, Uruguai e Brasil. Gomes, no início da década de 60, escrevia que: “(...) só se pode falar em movimento cinematográfico propriamente dito, isto é, com certa estrutura e um mínimo de continuidade, a propósito da Argentina, do Uruguai e do Brasil. A posição do nosso país, aliás, não é muito brilhante, pois sempre estivemos em terceiro lugar (...)”.<sup>12</sup>

Paulo Paranaguá sublinha que a produção de documentários é a única que possui uma continuidade no cinema boliviano e, após o advento do som, alcança certo profissionalismo e “um impulso decisivo com a revolução liderada pelo Movimento Nacionalista Revolucionário (1952).” Os principais filmes dessa conjuntura foram *Vuelve Sebastiana* (Jorge Ruiz e Augusto Roca, 1953), cujo enfoque é uma comunidade indígena que corria o risco de tonar-se extinta; *La Vertiente* (J. Ruiz, 1958), teve o roteiro escrito por Oscar Soria e mescla documentário e ficção. Paranaguá (1984: 78) afirma que Sanjinés adota essa “miscigenação de gêneros” como principal orientação para a realização de seus filmes, estabelecendo uma parceria com Soria desde a produção do curta *Suenos y realidades* (1961) até a reconstituição dos massacres de mineiros representada em *El Coraje del Pueblo* (1971). Os filmes posteriores a esse, *Ukamau* (1966) e *Yamar Mallku* (1969), introduzem progressivamente o elemento nativo “como um dado político e cultural, adotando a língua quechua. *El enemigo principal* (1974) e *Fuera de aqui* (1977) são obras que:

---

12) GOMES, Paulo Emílio Salles (1981), *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, Vol 2, Rio de Janeiro: Paz e Terra, p.351.



acentuaram a ascese dramatúrgica, privilegiando a personagem coletiva das comunidades índias (em vez do protagonismo individual clássico) e desdobrando a narrativa pelo comentário (presente na tela ou em voz off), abalando assim as formas tradicionais de representação e identificação dos espectadores. Essa opção poderia ser classificada de indo-americana, como queria o escritor peruano José Maria Arguedes (...)

Outros cineastas bolivianos, conforme constata Paranaguá, desprendem-se dessa “*démarche* rigorosa” de Sanjinés. Antonio Eguino, fotógrafo de seus filmes, em *Chuquiago* (1977) traz representações de diferentes “facetas” de La Paz, e Paolo Agazzi em *Mi sócio* (1982) privilegia o interior. Esses filmes foram inspirados nos roteiros do veterano Oscar Soria, “figura que simboliza a aspiração ao profissionalismo e a continuidade do cinema boliviano, essencialmente descontínuo”.<sup>13</sup>

### **O curta-metragem *Revolución*: as faces e sonoridades do povo boliviano**

*Revolución* (1963) - o terceiro curta de Jorge Sanjinés – é um filme sem diálogos, com planos organizados de forma rítmica em que encontramos muitos elementos do sistema de montagem elaborado por Griffith e teorizado posteriormente por Serguei Eisenstein como “montagens de atrações”, as quais, além de serem didáticas, tinham pretensões revolucionárias. Apesar de Sanjinés ao realizar esse filme ainda não ter assistido ao *Encouraçado Potemkin* (1925), é possível traçar paralelos entre este e seu curta, assim como *A greve* (1924), ou, de forma mais ampla, com os primeiros e consagrados escritos de Eisenstein sobre um cinema político direcionado para as massas.

---

13) PARANAGUÁ, Paulo (1984), *Cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*, Porto Alegre: L&PM Editores, p. 80.

Sobre as montagens paralelas ou “cruzadas”, denominação utilizada às vezes pelo teórico e cineasta soviético, cabe mencionar que ele percebeu nos diálogos do romance *Madame Bovary*, de Flaubert, um “dos melhores exemplos de montagem cruzada de diálogos”, cujo intuito é dar “ênfase expressiva à ideia”. Esse aspecto pode ser notado na cena em que *Madame Bovary* (Ema) e Rodolfo estreitam os laços de intimidade.<sup>14</sup>

Os “fragmentos”, quando articulados através das montagens dos planos, são, geralmente, elementos desencadeadores de tensão.

Como podemos ver, este é um entrelaçamento de duas linhas tematicamente idênticas, igualmente triviais. O assunto é sublinhado por uma trivialidade monumental, cujo clímax é atingindo através de uma continuação desta interseção e do jogo de palavras, com o significado sempre dependendo da justaposição das duas linhas.<sup>15</sup>

---

14) “O senhor Derozerays levantou-se, iniciando outro discurso... nele o elogio do Governo ocupou menos espaço; na religião e na agricultura deteve-se mais. Mostrou a relação entre uma e outra, e como ambas haviam contribuído para a civilização. Rodolfo e Madame Bovary falaram sobre sonhos, pressentimentos, magnetismo. Remontando às origens da sociedade, o orador descreveu os tempos bárbaros, quando os homens viviam em cavernas no coração das florestas. Depois os homens despiram as peles dos animais, vestiram-se de panos, abriram sulcos, plantaram a vinha. Isto fora um bem, mas não haveria em tal descobrimento mais inconvenientes do que vantagens ? O senhor Derozerays colocou o problema. Do magnetismo, pouco a pouco Rodolfo passou às afinidades, e enquanto o presidente citava Cincinato e seu arado. Diocleciano plantando sua horta, e os imperadores da China inaugurando o ano com a sementeira do campo, o rapaz explicava à jovem senhora que aquelas atrações irresistíveis tinham sua causa numa existência anterior. ‘Veja nós’, disse ele, ‘por que nos conhecemos ? Por que o acaso assim o quis? Foi porque através da distância, como dois rios que correm para se unir, nossas inclinações particulares nos impeliram um em direção ao outro.’ E Rodolfo pegou-lhe a mão; ela não a retirou. ‘Para uma lavoura em geral’, gritou o presidente. ‘Há pouco, por exemplo, quando fui a sua casa.’ ‘Ao senhor Bizet de Quincampoix.’ ‘Podia eu saber que a companhia?’ ‘Setenta francos.’ ‘Cem vezes pensei em partir; mas a segui – e fiquei.’ ‘Adubos!’ ‘Como ficarei esta noite, amanhã, todos os demais dias, toda a minha vida.’ EISENSTEIN, Serguei (1990), *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 21.

15) *Idem*.

A tensão que Sanjinés constrói nos dez minutos de seu filme constitui-se a partir das sequências dos planos, estes interrompidos em alguns momentos por cortes e por uma trilha sonora que transita de um lirismo para os sons tensos dos tambores e para o som opressor dos tiros das armas. É possível afirmar que os diálogos não nos fazem falta, as imagens por si, dotadas de um caráter polissêmico, articuladas entre si e com a trilha sonora, que não cumpre uma função meramente de preenchimento dos vazios deixados pelo silêncio, nos transmitem a cada plano as problemáticas sociais que Sanjinés está denunciado ora sutilmente, ora escancaradamente.<sup>16</sup>

Poderia afirmar que os filmes de Sanjinés com foco na população indígena boliviana, considerando as especificidades presentes em cada um deles, constituem uma espécie de “iconografia” romantizada e enaltecida desses sujeitos. No caso de *Revolución*, são enfatizadas as mazelas sociais que os afetam, com planos fechados em seus rostos Sanjinés inicia seu curta nos apresentando esses sujeitos, caçando restos de comidas e objetos nos lixos, nos apresenta os pedintes, entre outras situações, através de uma perspectiva lírica. Esse lirismo é possibilitado pela música tocada em violão de forma dedilhada. Todavia, um corte acompanhando por uma mudança na trilha sonora nos põe diante de uma nova “situação”, ou melhor, de outra experiência.

Aquilo que no primeiro momento pode ser interpretado como um relato “crítico de uma dura realidade” devido sobretudo à trilha sonora, acaba tornando-se poético, mas assume abruptamente um caráter de crítica enfática e contundente. Não que as imagens sejam diferentes das

---

16) Uma discussão a respeito da significação da voz na obra fílmica é realizada por Elen Doppenschmitt em, *Políticas da voz no cinema em Memórias do subdesenvolvimento*, pesquisa de doutorado realizada no programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, publicada em 2012 pela EDUC.

apresentadas nos dois primeiros minutos e meio do filme. Essa crítica se expressa por meio de uma trilha sonora, diferente da anterior, os sons agressivos dos “rufos” dos tambores, fazem com que a pobreza vivenciada por esses sujeitos nos pareça mais agressiva e devassadora. Após esse escancaramento, voltamos para os dedilhados de violão, para o lirismo poético, mas, sobretudo, triste do povo boliviano.

Um corte nos leva para uma espécie de funerária ou uma “oficina de caixões”, um *travelling* passeia entre pequenos caixões de cor branca e tal movimento é acompanhado por sons abafados de aplausos. Mais uma vez somos confrontados a planos fechados nas faces das crianças e de uma senhora. Será que Sanjinés quer nos levar a perceber que a morte desse povo é insignificante, é invisível, às vezes até celebrada pelas autoridades? Depois percebemos de onde vêm esses aplausos, de um comício político, cuja plateia, satisfeita, composta por sujeitos vestidos elegantemente, diferentes daqueles que nos são mostrados no decorrer do filme, aplaude e consente o discurso proferido.

O som dos aplausos é interrompido e, novamente, percebemos os sons dos tambores. Agora nos deparamos com uma reunião de trabalhadores, uma reunião do sindicato boliviano. As expressões já não são as mesmas do comício político, os operários ouvem atentos, com olhos tensos, desconfiados, ávidos por mudanças.

A partir dessa sequência, Sanjinés dá vazão a uma “tomada de consciência” desse povo. Os planos fechados nos rostos de alguns sujeitos que contestam o discurso, as propostas que lhes são “impostas”, são manifestações dessa conscientização. Todavia, essa tomada de consciência vai de encontro com “a ordem estabelecida”, soldados correm, se armam, se preparam para sufocar as reivindicações e pretensões desses contestadores. A repressão se dá através da violência e através do encarceramento desses sujeitos. A morte – aquela outrora celebrada

pelos aplausos - nos é novamente remetida através de uma cruz. Um enquadramento nos mostra armas erguidas e enfileiradas, empunhadas pelos soldados que não têm seus rostos revelados, enfatizam o teor da repressão dirigida àqueles que ousaram contestar as más condições que lhes eram impostas.

Em *Revolución*, assim como em outros de seus filmes, Sanjinés não se esquece de mostrar como a repressão a qualquer tipo de manifestação de cunho revolucionário é incisiva, desigual e, sobretudo, desumana. Assim como na cena do massacre na escadaria de Odessa no filme de Eisenstein, os planos enquadram as faces das vítimas prontas para serem fuziladas. Após os disparos, os planos nos revelam os rostos moribundos desses “revolucionários”.

A morte insinuada com os caixões infantis, em um primeiro momento, agora é concretizada. Um caixão é carregado pela rua e somos levados a um velório onde as mesmas faces sofridas lamentam a perda de um ente querido. No entanto, o povo que Sanjinés representa em seus filmes não é apenas sofrido, mas dotado de uma consciência que assume dimensões reivindicadoras; é um povo “paladino”. Na cinematografia de Sanjinés quase não há heróis nos padrões convencionais. O heroísmo, na maioria das vezes reprimido, é uma ação coletiva. Esse aspecto na produção de Sanjinés, assim como outros já citados, dialoga com a teoria e filmes de Eisenstein.

(...) Levamos a ação coletiva e de massa para a tela, em contraste com o individualismo e o drama do “triângulo” do cinema burguês. Eliminando a concepção individualista do herói burguês, nossos filmes daquele período fizeram um desvio abrupto – insistindo em uma compreensão da massa como herói.<sup>17</sup>

---

17) *Ibid.* p.23.

Uma nova sequência dá prioridade para a sobreposição de imagens através de um ritmo acelerado: cenas de desfiles públicos, de trabalhadores, de máquinas das fábricas, de pés anônimos, entre outras são intercaladas. Sanjinés nos apresenta nessa sequência parte daquilo do que viria a ser “uma das dinâmicas” da sociedade boliviana, o que à primeira vista pode parecer com uma expressão ou ritmo que a modernidade imprime nas sociedades urbanas, trata-se de um centro de tensão dos quais os conflitos dessa sociedade emanam. Pois essa modernidade pode até ser frenética, mas ela é parcial e limitada, ressalta as contradições da sociedade boliviana, ou, de forma mais geral, da sociedade latino-americana. E são essas contradições que o povo paladino, mencionado anteriormente, contesta e, através dessa contestação, se expressa.

Diante disso, “tomadas de consciência” são uma consequência natural, são expressões da referida contradição. O povo, mais uma vez, se subleva. Entretanto, essa sublevação atinge proporções ainda maiores que a anterior. O referido povo sai à procura de suas armas, pedras, pedaços de pau, armas roubadas dos soldados, e se organiza estrategicamente para o confronto contra as tropas. A aproximação dessas é percebida pelo som da marcha dos seus passos, passos ritmados e sincronizados, características que remetem à ordem e à disciplina, principais chancelas da instituição militar. Mais uma vez os rostos dos soldados não nos são revelados, tal como ocorre com os dos “guerrilheiros revolucionários”.

Não é apresentando de forma clara o desfecho desse confronto, os sons dos tiros ecoam e os soldados “sem identidade”, representantes da ordem, continuam sua marcha rítmica e opressora. O último corte do filme nos apresenta os rostos de crianças pobres, todavia, essa pobreza não ofusca a vitalidade que os mesmos transmitem. Um movimento da câmera nos leva para um enquadramento nos pés descalços de uma delas. Em outro momento do curta, Sanjinés nos apresenta um movimento

semelhante, contudo, caso não estejam lembrados, nessa sequência o plano sai dos rostos dos sujeitos mortos para os seus pés estendidos no chão. Nesse caso a morte não representa necessariamente o fim da luta, mas sim enfatiza a brutalidade da repressão. No caso do plano final, que mantém a mesma linha crítica do resto das cenas do filme, trazendo à tona a pobreza - característica imanente do povo boliviano, também insinua que essa sociedade, apesar de todas as suas mazelas, continua “viva”. As crianças representam esse vigor. A vitalidade infantil é aclamada por uma trilha sonora festiva que lembra as “tarantelas italianas”.

Em linhas gerais, o filme transita entre, e até mesmo imbrica, um lirismo com uma crítica ácida e altiva. Não são apenas mazelas que Sanjinés traz à tona nesse curta, também há uma poesia sinuosa sobre o povo boliviano, a qual é influenciada pelo posicionamento ideológico do mencionado cineasta, pela sua concepção sobre a sociedade boliviana e sobre o papel a ser cumprido pelos intelectuais e artistas nessa mesma sociedade. Como definir essa concepção? Romântica? Utópica? Revolucionária?

Apenas me atrevo a afirmar aqui que ela é tudo isso, e, talvez até um pouco mais. Ela constrói um discurso histórico sobre o povo boliviano, vetado por uma historiografia tradicional e “oficial”. Sanjinés vem de uma geração de artistas e intelectuais que acreditava em mudanças, sujeitos engajados politicamente com a esquerda, e tal engajamento imprimiu significados e intenções em suas obras, as quais não estão imunes a contradições. O próprio Sanjinés reconhece que a geração de artistas e intelectuais da qual ele fez parte deparou-se com alguns dos limites e contradições que cercavam os seus ideários. Acredita que a esquerda boliviana não conseguiu superar o preconceito, e, devido a isso, a essência

da cultura boliviana não foi compreendida, ocorrendo a persistência da visão de que o índio é inferior.<sup>18</sup>

Essa desilusão de Sanjinés diante dos projetos de sua geração engajada e suas ambições revolucionárias e nacionalistas não desqualifica o papel representado por eles na história, não apenas do cinema, mas de outras manifestações da produção cultural latino-americana. Marcelo Ridenti (2005: 84) considera que a cultura e a política de uma parte significativa das esquerdas dos anos 1960 pode ser caracterizada como romântico-revolucionária, apesar de tal conceito ser dotado de certa ambiguidade.

O romantismo característico das produções de Sanjinés delimita um “novo imaginário”, e é através deste que o povo conquista um estatuto dentro da cultura. Para Matín-Barbero, a noção romântica de povo “foi um instrumento positivo para o alargamento do horizonte histórico e da concepção humana”.<sup>19</sup> Cabe salientar que a categoria “povo” estrutura-se dentro de um campo do imaginário, tal como a ideia de “nação”. Os filmes de Sanjinés, assim como seu posicionamento ideológico, são de certa forma, propagadores desses imaginários.

Essa minha afirmação, por mais contraditória que possa parecer, não deslegitima o caráter político presente e caracterizador da cinematografia de Sanjinés. Às vezes ideários românticos e utópicos são necessários, eles são responsáveis por grandes transformações na história da humanidade. Apropriando-me das palavras de Sanjinés destaco que “A humanidade não pode viver sem utopias”.<sup>20</sup>

---

18) <http://www.youtube.com/watch?v=fXMuRAjXmyE>. Consultado em 22/09/2013.

19) BARBERO, Jesús Martín (2009), *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, pp. 36-37.

20) GARCIA, Estevan; NUÑEZ, Fabian, “Entrevista com Jorge Sanjinés” in *Revista Contracampo: Revista de Cinema*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/63/entrevistasanjines.htm>. Consultado em 25/09/2013.



As contradições, limitações, entre outros, presentes nos ideários e nas obras dessa geração de artista e intelectuais não as desqualificam, não ofuscam a importância que elas cumprem, não somente no cenário artístico e intelectual, mas também no âmbito social. Provavelmente, uma quantia significativa dessas obras não conseguiu comunicar-se, tal como pretendiam, com “as massas”, mas apostaram e assumiram novas posturas para falar de suas sociedades. As particularidades dessas posturas ainda estão sendo desvendadas, sobretudo no que refere à cinematografia “romântica, utópica e revolucionária” de Jorge Sanjinés, ainda, lamentavelmente, pouco conhecida e apreciada entre nós da América Latina.<sup>21</sup>

Cabe apenas ressaltar que, assim como defendia Serguei Eissenstein (1990: 7), “a arte é conflito, é a escritura dos sonhos do artista”, ela é “o conflito entre representação de um fenômeno e a sua compreensão” e o sentimento que o artista tem do fenômeno representado. Sendo assim, a linguagem artística diferente da “linguagem acadêmica” pode falar sobre as sociedades e seus processos sociais e históricos de forma “despretensiosa”, lírica, ficcional etc. Não obstante, esses aspectos não reduzem a importância política e crítica cumprida por algumas das obras produzidas nos diferentes âmbitos artísticos. No caso do cinema, além de ser nosso objeto de estudo, pode também contribuir para a elaboração de novos aportes para a “nossa linguagem historiográfica” sem que com isso ela tenha o seu “rigor científico” destituído. Precisamos incorporar novos veículos e linguagens para nos expressarmos e comunicarmos com um número maior de interlocutores.

---

21) A dissertação mencionada a seguir analisa a influência e os diálogos estabelecidos entre os filmes de Jorge Sanjinés e um grupo de cineastas europeus. HANLON, Dennis Joseph (2009), *Moving Cinema. Bolivia's Ukamau and European Political Film, 1966-1989*, Dissertação (Mestrado em Estudos Midiáticos), Universidade de Iowa.

(...) podemos nos perguntar agora se o cinema não existe para nos oferecer, a nós, historiadores, novas possibilidades de expressão. O que poderá o cinema ainda ensinar à história, em termos de meios de expressão que possam renovar nossos recursos expressivos e nossas formas narrativas? (Barros & Nóvoa, 2012:9-10).

### Referências Bibliográficas

- BARBERO, Jesús Martín (2009), *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- DOPPENSCHMITT, Elen (2012), *Políticas da voz no cinema em Memórias do subdesenvolvimento*, São Paulo: EDUC-FAPESP.
- EISENSTEIN, Serguei (1990), *A forma do filme*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- GARCIA, Estevan; NUÑEZ, Fabian, “Entrevista com Jorge Sanjinés” in *Revista Contracampo: Revista de Cinema*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/63/entrevistasanjines.htm>.
- GOMES, Paulo Emílio Salles (1981), *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, Vol 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- HANLON, Dennis Joseph (2009), *Moving Cinema – Bolivia’s Ukamau and European Political Film, 1966-1989*, Dissertação (Mestrado em Estudos Midiáticos), Universidade de Iowa, Iowa.
- NÓVOA, Jorge. BARROS, José D’Assunção (2012) *Cinema – História – Teoria e representação sociais no cinema*, 3ª Ed. Rio de Janeiro: Apicuri.
- PARANAGUÁ, Paulo (1984), *Cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*, Porto Alegre: L&PM Editores.

# **O DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO COMO INSTRUMENTO DE MOBILIZAÇÃO SOCIAL NA ABORDAGEM DE *FALA TU* (2003)**

Pâmela de Bortoli Machado\*

*Fala Tu* (Brasil, 2003, 74 min.)

Diretor: Guilherme Coelho

Roteiro: Nathaniel Leclery. Rio de Janeiro [s.n.]

Produção: Maurício Andrade Ramos, Mano Tales, Nathaniel Leclery e  
Guilherme Coelho



*Fala Tu* (Coelho, 2003) ilustra a trajetória de três moradores da zona norte carioca que buscaram no rap uma alternativa para alcançar sua inclusão social. O filme se quer uma testemunha dos sonhos, dramas e transformações vividas pelos personagens durante os meses de filmagem. Tal destaque para um determinado personagem é colocado por Holanda

---

\* Mestranda. Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Instituto de Artes - Mestrado em Multimeios, 13083-854, Campinas, Brasil. E-mail: pam.dbmac@gmail.com

(2006) como sendo parte de um processo restrito, ou seja, o filme não apresenta o indivíduo inteiro, nas suas múltiplas facetas. Ao invés disso, ele apresenta um homem que representa o *tipo* migrante bem sucedido, ou o *tipo* migrante fracassado, ou ainda o *tipo* empresário. Logo, apresenta-se abaixo uma breve contextualização sobre os personagens sociais de *Fala Tu*, ilustrando as características individuais que norteiam a narrativa do documentário:

Baseando-se no *tipo* dos personagens estabelece-se a música enquanto cerne de uma possibilidade de inclusão social, demarcando as questões sociológicas do grupo em questão. Além disso, frisa-se que o documentário em análise tem como premissa questões ideológicas que fazem da música a expressão dos conflitos vivenciados diariamente. Emergidos de favelas e locais periféricos, os personagens buscam na música uma forma de protestar contra as desigualdades econômicas, tornando-se porta-vozes de uma camada de excluídos.

Partindo desse princípio, Souza (2006) considera que as representações musicais concedem visibilidade a conflitos e tensões que, se manifestadas de outra forma, seriam pouco aparentes. Assim, identidades criadas a partir das músicas ajudam na compreensão da conjuntura sociocultural das cidades. No caso de *Fala Tu*, o movimento musical concentra-se no hip-hop e, uma vez consolidado no seio de regiões periféricas de centros urbanos, torna-se um “agente” catalisador de novas experiências sociais e culturais para os jovens de periferia.

### **Um olhar sobre o outro**

*Fala Tu* (2003) apresenta o cotidiano de três *rappers* moradores da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro: Macarrão, Combatente e Thogun. Durante um período de nove meses o diretor Guilherme Coelho gravou os

acontecimentos e transformações destes três atores sociais, sublinhando suas expectativas, sonhos, dramas e interesses.



Thogum é o primeiro a surgir em cena. Em um plano onde o mesmo se dirige para um trem que o leva para o trabalho todas as manhãs, é possível acompanhar a equipe de filmagem em seu encalço, entoando diversas vezes as palavras “vem, vem, vem”, que, unidos a uma plasticidade observacional, já avisam ao espectador: o quadro que veem na tela é o olho da máquina cinematográfica. O *rapper* dialoga com a equipe de filmagem que, aos trancos e barrancos, o acompanha dizendo: “isso vai ser engraçado”. As próximas cenas os mostram trabalhando na gravação de uma de suas composições e em um de seus rituais religiosos diários. A participação de Thogum é a mais discreta dos três personagens até os 28 minutos do filme. Quando a van da equipe de produção leva o *rapper* ao

encontro de seu pai que ele conheceu na roleta de um ônibus e que está à beira da morte. Assim, uma projeção que até então era mais descritiva, dá espaço para a exposição de um drama pessoal, com Thogum esboçando a narração para as câmeras das lembranças de sua traumática infância recheada por graves conflitos familiares. Sua próxima cena será na sala do hospital com seu pai, que está visivelmente abatido.

É perceptível uma considerável timidez do ator social frente à figura paterna, que também é entrevistada pelo diretor (até mesmo comentando das potencialidades do filme como mola propulsora para a carreira universitária de seu filho). Porém, as grandes doses de carga dramática deste personagem serão expostas em seus últimos (e longos) depoimentos. Em um destes, o *rapper* relata um fato ocorrido nas imediações de sua residência, onde, abordado por policiais, teve de retirar suas roupas por suspeita de ser traficante. Ou seja, mais um jovem negro que corroboraria com a “baderna”, sendo uma “ameaça” ou então só mais um “culpado” pela “confusão” social. A humilhação deste acontecimento parece reverberar em sua música no âmbito de que o negro de suas letras deve sempre “levantar sua cabeça” e abandonar a “escravidão” na qual é compelido a viver.

No encontro realizado oito meses após o início das filmagens, Thogum fala sobre a morte do pai. Embora guarde um certo ressentimento pela ausência do mesmo em seu crescimento, o sentimento de saudade transborda de suas palavras, delineando os contornos de sua face e seu semblante melancólico, fechando o ciclo de construção de uma representação altamente peculiar. Depois de contar no documentário diversas passagens de sua vida, inclusive as mais sofridas, Thogum estranha que alguém possa se referir a ele como um personagem do filme: “*Fala Tu* me deu a oportunidade de mostrar para as pessoas do que sou

feito e fazê-las aprender um pouco do que eu aprendo todo dia. O meu sofrimento me fez colocar à prova toda a minha formação”, afirma.

As primeiras imagens de Mônica Xavier de Oliveira (Combatente) também são mais distanciadas de sua vida privada, focando principalmente nas esferas de sua carreira profissional como atendente de telemarketing, como cantora do grupo de rap *Negativas* e como locutora de uma rádio comunitária. Após mais algumas imagens na rádio, a personagem irá sumir do palco, e, diferentemente de Thogum, a dinâmica estabelecida com a equipe de filmagem aparentemente não consegue dar conta de penetrar mais efetivamente a sua intimidade. Nos planos finais, realizados em sua casa, Mônica irá discorrer sobre seu ingresso na Igreja do Santo Daime, esboçando que seu pertencimento a esse grupo decorria de problemas pessoais que ela precisava resolver, mas que não são tocados em qualquer momento de suas entrevistas. Também é retratado o desligamento de Combatente do grupo *Negativas*, situação de encontro filmada que, visivelmente, incomoda as personagens, mas que é mascarado devido a presença da câmera. A cantora Afro Lady fala sobre o comportamento explosivo de sua ex-colega de grupo musical, questão que também não surge nas cenas gravadas. O que se apresenta é um plano relativamente curto onde Combatente chora em sua volta de ônibus para casa.

Em sua última aparição, nas imagens captadas após oito meses do início do filme, são oferecidas algumas cenas de sua carreira solo, fechando um desenho que acaba ficando mais atado a um olhar das dimensões públicas e profissionais da vida de Mônica.

Dos três personagens principais da trama, aquele que confessadamente mais se expõe (e entra em conflito) com a equipe de filmagem é Macarrão. Para ele, o “termômetro” que avalia a qualidade de seu trabalho musical não é a própria esfera do rap, ou ainda, de modo mais abrangente, a cultura hip-hop, mas a comunidade da qual faz parte,

seus vizinhos, amigos. Assim, seu reconhecimento se efetiva na execução de suas letras em rádios comunitárias ou mesmo em horários de visita em presídios. Sua vertente musical também contém narrativas de vivências pessoais em intercâmbio com uma linha mais geral do rap, que aqui se encontra em linha tênue com o chamado universo carcerário, embora Macarrão não considere sua música como “de bandido”, mas sim como “crônicas do cotidiano”.

No contexto do filme do diretor Guilherme Coelho, os conflitos entre os níveis ideológicos podem ser identificáveis, principalmente, através das expressões musicais e verbais de Macarrão, Combatente e Thogun. Porém, ainda que cada um dos três componha letras focadas em audiências diferentes e com conflitos específicos, o discurso ideológico mais estável desse tipo de música no contexto brasileiro se expressa na integração dos gêneros de rap a um movimento mais abrangente, o chamado hip-hop.<sup>1</sup>

Assim, a representação passa a ocorrer através de depoimentos que possibilitam a compreensão do meio em que se inserem. Conforme já enfatizado por Miotello esse procedimento é mais eficiente, uma vez que se serve, principalmente, de palavras e estas “não precisam de outro meio para ser produzida a não ser o próprio ser humano em presença de outro ser humano” (Miotello, 2005: 170).

A expressão musical demarcada como uma linguagem do grupo é viabilizada a partir de estruturas ideológicas que buscam no rap a estrutura para suas manifestações e protestos. Surgido em favelas e locais periféricos, o gênero rap ganha espaço assim como o hip-hop e o funk. Segundo Souza (2006), são dois movimentos que, ao longo dos

---

1) A história do hip-hop é abordada em minúcias no artigo *O nego drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva*, de Bruno Zeni (2004), disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a20v1850.pdf>



últimos 20 anos, se tornaram porta-vozes de uma camada de excluídos cujo crescimento se deu nesse mesmo período, revelando um Brasil fragmentado e disperso. As representações musicais do hip-hop e funk concedem visibilidade a conflitos e tensões que, de outra forma, seriam pouco aparentes. Logo, identidades criadas a partir das músicas ajudam na compreensão da conjuntura sociocultural das cidades onde estas expressões são formuladas. Em especial, focando no movimento hip-hop, sua consolidação no seio de regiões periféricas de centros urbanos faz com que ele se torne um agente catalisador de novas experiências sociais e culturais para os jovens. “Se, de um lado, o traficante serve de espelho para esse mesmo jovem, por outro, os líderes de movimentos como o hip-hop são referências nas comunidades onde atuam” (Souza, 2006: 8).

Com base nessa potencialidade da expressão e a partir dos relatos de suas experiências e letras de músicas, a interação entre a música e a realidade social vivida no ambiente da favela é pontuada. A desigual distribuição de renda é exclamada e protestada sob forma de letras que utilizam o rap como expressão de seus discursos ideológicos. Para Souza (2006), mais do que uma expressão sonora e ideológica, o rap potencializa o diálogo e modifica seu próprio conteúdo legitimado no cotidiano na medida em que as várias facetas do gênero musical representam em sua maior parte conflitos que são internos aos espaços da periferia:

Essa estratégia materializa o desejo de ser ouvido, de ser visto. Construir um discurso com tais características sanciona a concretude de uma “narrativização” em que a malha dos excluídos ganha direito de voz, de narrar a sua história e de assim marcar a sua presença perante a sociedade, mesmo que o alcance não seja por completo. (Souza, 2006: 9).

### **A mensagem pelo rap nas imagens de *Fala Tu*: o documentário contemporâneo como instrumento de conscientização e crítica social**

Nas circunstâncias em que o discurso do documentário *Fala Tu* é construído (no caso um complexo de favelas na Zona Norte do Rio de Janeiro) tem-se a estrutura ideológica do hip-hop consolidada no cotidiano daquele ambiente e presente nos discursos dos três *rappers* e nas letras de suas músicas. Este movimento envolve um conjunto de diversas manifestações culturais (dança, música, poesia, artes plásticas), onde cada um destes elementos se combina ou atua independente em determinado espaço. Porém, sua expressão mais geral como referência de níveis superiores da ideologia do cotidiano se faz através dos signos “conscientização” e “mobilização social”. Ainda que o primeiro elemento não seja dado como oficial no hip-hop, somente sendo reconhecido por alguns integrantes, ambos perpassam boa parte das expressões culturais deste movimento. No cerne de seus significados estão “a valorização da ascendência étnica negra, o conhecimento histórico da luta dos negros e de sua herança cultural, o combate ao preconceito racial, a recusa em aparecer na grande mídia e o menosprezo por valores como a ganância, a fama e o sucesso fácil” (Zeni, 2004: 230). No caso do hip-hop, com o intuito de reiterar, adaptar e reconstruir diariamente seus valores, “certos grupos reúnem-se em posses, associações que têm por objetivo organizar o movimento, tanto do ponto de vista musical como social, disponibilizando para a comunidade aulas de hip-hop e de outras matérias, como educação sexual, informática, cultura negra e história, por exemplo” (Zeni, 2004: 230).

Partindo do intuito de transmitir a ideologia do personagem social, *Fala Tu* detém-se no rap dos entrevistados evidenciando tanto questões de cunho econômico como a falta de emprego e a distribuição de renda

desigual no país, quanto de caráter social, como racismo e preconceito. Exemplifica-se este último com um rap cantado por Thogum:

Vejo meus irmãos pretos, deixados de lado, sem referencial, confusos com sua pele, não sabem o que são, moreno jambo, mulatinho ou até azulão e ainda escutam no rádio, vêm na TV o alienado dizer ‘nossa cor marrom, marrom bombom, marrom bombom’. Emparedado, cuidado seu preto abobado, quer nos dissimular, nem imagina o trabalho que dá para nossa etnia se articular. Tu não se importa com a mensagem que tem de passar, pensa somente no dinheiro que tem para ganhar. Negros por excelência vêm te alertar: cuspa fora o veneno que vão te injetar, adquira consciência, exaltando sempre sua negritude, não seja mais um covarde negro atual, retira a venda dos olhos e caia na real, real, real. Geneticamente somos mais fortes, na luta diária corremos da morte, nos dão como prêmio a droga, o analfabetismo, te enterram no crack, na cocaína do mal, realizando com sucesso o genocídio total, mude rapidamente sua atitude, levante sua cabeça, chega de escravidão, levante sua cabeça, não seja um babaca negão. Espero ansioso a tua reação.<sup>2</sup>

Outras características são intrínsecas ao conteúdo cultural das músicas de Thogun por chamarem “a atenção para os fatos específicos que não correspondem à amplitude do seu Estado, muito menos do seu país, mas o que ocorre no seu bairro, ali na esquina de sua rua” (Souza, 2006: 10). Anunciando logo no início da melodia seu “público alvo” (“Os irmãos pretos que são deixados de lado e estão confusos com a sua pele”), Thogun transforma seus versos em narrativas de suas próprias experiências e adversidades. A sensação de já ter nascido “excluído” fez com que buscasse um “direcionamento para sair desta camada de exclusão”, que é voraz e insensível a estes sujeitos marcados com os estigmas da violência e da desordem.

---

2) Rap composto por Thogum extraído do documentário *Fala Tu* (2003).

Já Mônica Xavier de Oliveira, chamada no mundo do rap de Combatente, efetiva o “combate” fixado ao seu nome na luta diária em dar à mulher o espaço que ela não possui, tanto no rap quanto no bairro de Vigário Geral, onde vive. No grupo do qual faz parte em conjunto com duas amigas (Afro Lady e Camila), os elementos do hip-hop perpassam suas substâncias ideológicas em alguns momentos, deixando implícito que suas letras buscam uma determinada mobilização social e menosprezam a ganância. Em uma das composições que aparecem no desenrolar do documentário, por exemplo, há a crítica à “mina de bandido”, gananciosa pelos bens do traficante e que “só tá por cima quando o cara tá de pé”, música esta que Camila pede para que Combatente cante como se estivesse apontando o “dedo na cara”, ou seja, interpelando o público a que se destina (a mulher da comunidade), a uma mobilização social determinada. Porém, embora a relação entre o rap do grupo de Negativas e os elementos do hip-hop soe harmônica o conflito com esta ideologia do cotidiano, legitimada socialmente, é a própria raiz da expressão musical do grupo *Negativas*. Escrevendo letras que, segundo elas, focam o protesto ante uma comunidade e um rap que é por excelência machista, a proposta é a possibilidade de se ver uma mulher que, ainda que esteja preocupada com sua aparência, tenha outros signos atribuídos a si, como o de “guerreira” e “independente”. Na música anteriormente citada, a crítica à mulher “domada” é clara: “Dominada, otária, é isso que você é / não sobe no salto não age como mulher / Também não é guerreira como muita mãe solteira”.

Tal ideologia também ocorre na música do *rapper* Macarrão. Seu reconhecimento se efetiva, em suma, na execução de suas letras em rádios comunitárias ou mesmo em horários de visita em presídios. Sua vertente musical também contém narrativas de vivências pessoais em intercâmbio

com uma linha mais geral do rap, que aqui se demarca através de uma linha tênue com o chamado universo carcerário.

Por ser uma música surgida entre a população pobre, o rap tem, na grande massa carcerária brasileira, composta majoritariamente de negros e pobres, um público fiel e *rapper* em potencial. O movimento é de mão dupla: o rap tematiza o mundo da cadeia, ponto final daqueles que se envolvem com o crime e com a violência – ameaça vivida de forma próxima e intensa por grande parte dos moradores da periferia –, e as prisões produzem rap.

Portanto, a importância do vídeo documentário enquanto fator de conscientização dá-se a partir do momento em que contextualiza os fatos de um problema social, evidenciado pela valorização do aspecto pessoal, cujos indivíduos ilustram suas expectativas, dificuldades e ideais. Segundo Peruzzo (1998), o vídeo documentário pode possuir a capacidade de ressaltar os valores da comunidade que retrata de forma a incentivá-la a obter simples produções que a satisfaçam e lhe possibilitem o desenvolvimento de suas virtudes. “A participação e a comunicação representam uma necessidade no processo de constituição de uma cultura democrática, de ampliação dos direitos da cidadania e da conquista da hegemonia, na construção de uma sociedade que veja o ser humano como força motivadora, propulsora e receptora dos benefícios do desenvolvimento humano” (Peruzzo, 1998: 296).

Sendo assim, a partir da ideia de procurar integrar um grupo social destacando suas culturas e preceitos, o documentário valoriza os indivíduos em suas potencialidades e cria contextualização, tanto das dificuldades como das alternativas para a construção de uma resolução para as respectivas problemáticas: *Três vidas. Três histórias. Uma paixão em comum: a música.*

O documentário transmite a ideia de mobilização social a partir do momento em que propõe acompanhar a trajetória de três atores sociais diferentes como conscientização da problemática vivenciada pelas classes excluídas. Cavalcante atribui ao rap sua forma de legitimar suas dificuldades e buscar, na música, uma alternativa para não sucumbir às dificuldades do cotidiano: “O hip-hop foi e é a linha divisória entre o que eu posso ter de bom, o que eu posso proporcionar de bom e toda podridão que está aí fora. As músicas devem alertar e incentivar a vontade de mudanças.”<sup>3</sup>

Ao final das falas das pessoas entrevistadas em *Fala Tu* explicita-se a verdade de um cinema que procura legitimar os sujeitos que abordaram suas realidades. O documentário finaliza sua função ao levar a acreditar que as imagens expostas sejam a própria realidade representada diante do espectador. Aqui, a imagem complementa-se pelo rap evidenciando a problemática de três pessoas que exacerbaram suas revoltas em formas de rimas. E o documentário leva tais rimas como composição realística do cotidiano que passa despercebido, conforme acrescenta Maia (2011) ao dizer que o conjunto narrativo proposto pelo diretor Guilherme Coelho não se encarrega do trabalho de “inclusão” dos excluídos, o que seria o mesmo que admirá-los pelo simples fato de serem segregados, reafirmando assim sua incapacidade de adquirir visibilidade sem a presença do cineasta ou da marca da “violência”.

A atitude de filmar “sem pena de ninguém” é perceptível em *Fala Tu*, já que a proposta não é “incluir”, mas tão somente não excluir, ou seja, dar o espaço para a construção e reconstrução de perfis a partir de relatos e ações. Dessa forma, e ciente da sua intervenção no “real” na posição de cineasta, Coelho pôde mergulhar no habitual daqueles indivíduos nos nove

---

3) Menção de Cavalcante extraída do documentário *Fala Tu* (2003).

meses de gravação, dialogando ativamente com as narrativas já existentes no tecido social onde residem os protagonistas do documentário.

Portanto, os responsáveis por aquilo que seria uma possível “inclusão”, são os próprios *rappers* do documentário. Se em geral no rap/hip-hop a produção é feita a partir de quem, de fato, vivencia diretamente a exclusão (oferecendo quadros interpretativos para as apropriações de lugares instituídos nas artes de fazer cotidianas), o que se tem nos depoimentos dos três personagens de *Fala Tu* é, em síntese, a voz de narrativas do dia-a-dia de sujeitos estigmatizados por viverem em favelas e comunidades carentes e também por experiências particulares, que envolvem esta proposta inicial, superabundando suas próprias representações através de dramas individuais que não ficam limitados a uma visada do popular como simplesmente marginalizado ou “mata virgem” a se desbravar, mas como um leque abarrotado de ambiguidades que são inerentes à própria subjetividade dos sujeitos dotados de nomes próprios projetados na tela.

Este é o mote de toda uma verve de produção cinematográfica nacional: ver o outro para além de tipos pré-definidos, e, quem sabe, na singularidade deste sujeito que desbota o quadro de tons cinza, reconhecer a pluralidade dos modos de agir e ser no mundo social.

### **Referências Bibliográficas**

ALTAFINI, Thiago (1999), *Cinema documentário brasileiro*. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/Altafini-thiago-Cinema-Documentario-Brasileiro.html> Consultado em 14/11/2012.

BERNARDET, Jean-Claude (1985), *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo: Brasiliense.

- COLUCCI, Maria Beatriz (2009), *Documentário brasileiro contemporâneo: jornalismo e interface de linguagens*. Disponível em: <http://www.faccrei.edu.br/gc/anexos/diartigos3.pdf>. Consultado em 14/11/2012.
- LINS, Consuelo (2004), *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- MIOTELLO, V. (2007), “Ideologia” in BRAIT, B. (Org.), *Bakhtin: conceitos-chave*, 4ª Ed., São Paulo: Contexto.
- PERUZZO, Cicília Maria (1998), *Comunicação nos movimentos populares: a participação na construção da cidadania*, Petrópolis, RJ: Vozes.
- RIDENTI, Marcelo (2000), “Cinema: em busca do Brasil” in *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, Rio de Janeiro: Record.
- SOUZA, Gustavo (2006), “Culturas urbanas periféricas no documentário brasileiro: Funk, Hip- Hop e Samba” in II ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado de 03 a 05 de maio de 2006, na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil. Disponível em [http://www.cult.ufba.br/enecul2006/gustavo\\_souza.pdf](http://www.cult.ufba.br/enecul2006/gustavo_souza.pdf). Consultado em 13/10/2012.
- XAVIER, Ismail (2001), *O Cinema brasileiro moderno*, São Paulo: Paz e Terra.



## ***SOCIEDADE ANONYMA FÁBRICA VOTORANTIM,* ESTÉTICA MODERNA NO VÍDEO INSTITUCIONAL**

Paulo Celso da Silva, Míriam Cristina Carlos Silva\*

*A sociedade anonyma fabrica Votorantim* (Brasil, 1922, 125 min.)

35mm, BP, 16q

Diretor: Antonio Pamplona

Produtora: Independência Filme

Categorias: Longa-metragem / Silencioso / Não ficção

No início do século XX coincidem dois movimentos inter-relacionados: de um lado a industrialização, trazendo a modernidade econômica e tecnológica e, em seu bojo, a urbanização como uma nova proposta de morar e viver e, de outro, a modernidade como movimento artístico a acompanhar toda a transformação advinda da industrialização. Ambas podem ser consideradas aqui como revoluções tardias, indústria e arte moderna, quando comparadas a outros lugares do Velho Mundo e, mesmo da América Latina.

A velocidade imposta pela indústria, através do maquinário que produzia sem descanso e da eletricidade, que alterava os turnos do dia, teve no cinema um dos seus ícones mais destacados. Imagens em movimento mostram outras máquinas em movimento; os trens, por exemplo, assustaram, mas também encantaram massas de espectadores ainda em

---

\* Universidade de Sorocaba - UNISO, Mestrado em Comunicação e Cultura, Grupo de Pesquisa Narrativas Midiáticas - NAMI, 18095-580, Sorocaba/São Paulo, Brasil.  
E-mails: paulo.silva@prof.uniso.br; miriam.silva@prof.uniso.br

formação. O novo meio de comunicação possibilitava o aprendizado, que estava em curso, de novas linguagens propostas em imagens; documentar foi uma delas.

O crítico de cinema Jean-Claude Bernardet afirma a importância do documentário, em lugar da ficção, para compreender a história da produção do cinema brasileiro (1995: 118). Assim, os primeiros anos do século XX foram férteis em buscas e alternativas para incluir o Brasil, ou alguns de seus Estados, na mundialidade das artes. Não apenas a produção, mas o fato de ter um cinema oferecia um algo mais na vida das populações urbanas, então, carentes de uma imagética e, ao mesmo tempo, atendidas pelas revistas e fotografias, quando era possível consumi-las.

No caso do documentário *Sociedade Anonyma Fabrica Votorantim*, dirigido por Armando Leal Pamplona para o estúdio Independência Film, entre os anos de 1919 – 1922, informações indicam que não foi o único no período. Conforme relembra José Medina, morador da vila de Votorantim (Sternheim, 1973: 20): “Minha vocação pelo cinema começou quando eu era projecionista num dos primitivos cinemas na pequena cidade de Votorantim... Em 1911, a fábrica Votorantim contratou um cinegrafista carioca para filmar a entrada e saída dos operários daquela fábrica”.

O típico cinema de cavação, no qual os envolvidos (cineastas, diretores, cinegrafistas) fazem o filme por encomenda para industriais, políticos, fazendeiros. Gomes afirma que esse cinema orbitava sob o “berço esplêndido e o ritual do poder” (2000: 177), oferecendo um registro midiático para aqueles que pudessem custear toda a produção envolvida ou que tivessem interesse no registro, circulação e divulgação das imagens, que parece ser o caso da Fábrica Votorantim.

Antes de adentrar ao documentário, entendemos ser importante citar a descrição e a sinopse disponibilizadas no site da Cinemateca. O filme é catalogado na Categoria de Longa-metragem, Silencioso e Não

ficção; no Gênero documentário, originalmente produzido em branco e preto, filme 35 mm, tendo a metragem de 2.784 m, o equivalente a 101min 03 s. A sinopse efetuada pela cinemateca apresenta nove partes na decupagem, conforme descritas abaixo:

1ª parte: O desenvolvimento da indústria deve-se ao “notável industrial” Sr. Antonio Pereira Inácio. A produção mensal da fábrica é superior a 2 milhões de metros de tecido; em 1922 atingiu 18.364.215m - Vista geral da fábrica, da estrada de ferro elétrica entre Sorocaba e Votorantim inaugurada em 4.2.1922. A eletrificação do trecho que vai a Votorantim, Itupararanga e Serraria onde estão localizadas as pedreiras calcárias, jazidas de mármore e os fornos de cal. Estação Paula Souza da E. F. na saída de Sorocaba; demonstração da eletrificação da estrada de Sorocaba e Votorantim. Em operação: carregamento de madeira partindo de Votorantim.

2ª parte: Ramal da estrada de ferro para a represa. Vistas da cachoeira, represa, do canal, dos tubos condutores de água para as turbinas; vista da usina elétrica (exterior e interior). Grupo de operários à espera do trem e embarque na parada Carrapatos. Entrada dos operários na fábrica e saída para almoço; chegada das cestas com refeições para almoço. Saída da primeira turma e regresso dos residentes em Sorocaba. Entrada da segunda turma. Vista geral da fábrica; três aspectos da seção de fiação: sala da mistura de algodão, abridores de fardos-transportadores, batedores.

3ª parte: Ainda a seção de fiação. São apresentadas as cardas e passadores. Sala de penteadeiras, passadores e massaroqueiras. Sala das remetadeiras, preparação para a tecelagem. Máquinas urdideiras. Caixas de preparação de goma para o fio. Seção de preparação da tecelagem: engomadeiras, fabricação de liços e pentes. Máquinas de fazer cordas. Vista de uma das salas de teares. O total de teares é de 1300 com duas turmas de operários trabalhando.

4ª parte: Seção de tecelagem: sala de medição e dobragem do pano; sala de pano cru com calandras d'água para lavagem do pano e autoclaves. Seção de alvejaria. Sala de secagem do pano branco com

as alargadeiras e torquiadeiras. Sala do almoxarifado: máquinas para lavar, engomar e secar os morins. Seção de morim: preparação das peças para exportação, máquinas para estampar detalhes e sala de vaporização.

5ª parte: Seção de flanelas: máquinas de flanelar. Seção de gravuras: moletagem dos desenhos e preparação dos rolos pelo sistema do pantógrafo; preparação dos rolos para estamparia; gravura dos rolos para estamparia. Seção de enfardamento e expedição. Exportação de tecidos. Vista da bateria de caldeiras e do depósito de combustível. Machado mecânico para abrir toros (made in Brasil). Oficina mecânica: tornos. Ferraria: forja e martelete hidráulico em funcionamento. Vista externa e interna da fundição: modelagem de peças. Britadores.

6ª parte: Serraria: toras e tábuas, serras circulares e plainas. Fábrica de tijolos e telhas para a construção da vila operária. Vista da máquina de fazer blocos. Panorama das casas dos bairros da vila e novas edificações. Um outro bairro da vila operária. As casas antigas da vila. Um sobrado de construção especial, em blocos, para habitação de operários.

7ª parte: Uma casa operária feita de blocos. A prática de esportes pelos operários: o campo de futebol e a quadra de tênis da vila. Vista de algumas residências dos mestres. Casa da gerência da S.A. Votorantim. O gerente e a família. Edifício do escritório da fábrica em Votorantim, vendo-se o presidente Sr. A. Pereira Inácio, o Sr. Com. João Reynaldo em companhia do Sr. Tarcísio Nascimento, gerente da fábrica, engenheiros, ajudantes e mestres. Culto religioso: a Igreja de S. João Batista, construída pela S.A. Votorantim e a Igreja Presbiteriana. Grupo escolar para os filhos dos operários; o corpo docente. Diversões: o elegante teatro da empresa. Vista do armazém e da farmácia. Consultório e sala de operações. Vista da padaria mecânica. Vista do açougue. Organização esportiva: a sede do Esporte Clube Savoia, dos operários da fábrica. Trecho do ramal férreo para as caieiras de Ituparanga onde se vê o preparo do leito para a próxima eletrificação.

8ª parte: Vista geral das caieiras de Itupararanga. Chegada do Sr. Pereira Inácio; o presidente da Votorantim Dr. Almeida. Vistas dos fornos de cal. Ramal férreo para as pedreiras, vendo-se a grande represa da Light. Vista das pedreiras, vendo-se os operários preparando uma mina e posterior explosão. Transporte das pedras calcárias para o forno. Fazenda São Francisco de propriedade da S.A. Votorantim. Panorama da fazenda; o pátio da colônia, vendo-se ao longe a residência do administrador; vista geral da mangueira e muares para o serviço da fazenda; boiadas e campeiros da fazenda; mangueira grande das vacas leiteiras; embarque de leite para o fornecimento à Vila Votorantim; criação de porcos; os chiqueiros modernos, cimentados, para criar leitões; lavoura de algodão; canavial.

9ª parte: Engenho de aguardente e açúcar; moinho de fubá. Fábrica de cimento Rodovalho da Votorantim; panorama da fábrica; aspectos dos fornos de cal e cimento; partida de um trem expresso da estação de Rodovalho para São Paulo; escritório da fábrica; residência do gerente da fábrica Rodovalho. A S.A. Votorantim não cuida somente do desenvolvimento da indústria brasileira, mas atua também na área imobiliária vendendo terrenos a prestações. São os seguintes os bairros fundados pela Votorantim: Brooklin Paulista, Vila Barcelona e Vila Califórnia em São Caetano; planta e vista geral do Brooklin Paulista, chegada do bonde ao Brooklin Paulista; diversos tipos de casas. Vista interna do grande escritório central de São Paulo; os empregados. Os diretores da S.A. Fábrica Votorantim Sr. Armando Pereira Inácio, Paulo Pereira Inácio, Zeferino Freitas Guimarães e Antonio de Oliveira Penteado.

Pela decupagem apresentada já é possível perceber o interesse da empresa em apresentar ao espectador a importância da fábrica para o lugar e seu papel na urbanização de um, então, bairro de Sorocaba, prática que será também apresentada com outros bairros criados na cidade de São Paulo (Brooklin Paulista, Vila Barcelona e Vila Califórnia em São Caetano). Os terrenos na capital paulista pertenciam ao patrimônio do

Banco União, antigo proprietário da Fábrica Votorantim. A direção da fábrica, alterando seus estatutos para estender seu campo de ação, pode transforma-los de passivo em ativo. As vendas atingiram uma somatória que possibilitou transformar os terrenos que restavam em garantia para os empréstimos de que a empresa necessitava para aprimorar seu parque industrial e a infraestrutura, entre elas a ferrovia elétrica que viria a ser implantada (Caldeira, 2007: 31).

Já no final do documentário, mostra-se a planta dos terrenos do Brooklin Paulista, localizado no então subúrbio de São Paulo, depois o bairro (panorama e vista geral) e se anuncia a venda de terrenos (a prestações), de modo que o documentário institucional abre espaço também para a prática da publicidade. Como marca de modernidade, destaca-se o bonde, que é anunciado por um texto que fala da sua chegada ao “ameno e salubérrimo” bairro. Além disto, a Socyiedade Anonyma Fábrica Votorantim “facilitou todos os recursos” para as construções.

A linguagem visual, cinematográfica, é composta especialmente por planos gerais e planos de conjunto, que servirão a um propósito descritivo: mostrar, com grandiloquência, as realizações materiais da fábrica, a sua modernidade, seus equipamentos, sua arquitetura imponente, alocada em meio à natureza, quase como um milagre, pois se trata de uma geografia composta por morros íngremes, mata e cachoeiras. Entende-se um desbravar o natural, transformando-se a paisagem com a presença da fábrica e tudo o que ela representa: o trabalho e a formação do bairro, em um processo civilizatório. Ainda que institucional, pois que realizado com a finalidade de registrar a construção de um patrimônio privado, comporta entrelinhas que permitem perceber, em meio ao discurso oficial, o dos proprietários da fábrica, aspectos históricos e sociais que revelam também um pouco sobre os operários. Muitos destes aspectos só são perceptíveis graças ao distanciamento temporal.

A fotografia valoriza a perspectiva, a profundidade dos planos, levando o olhar sempre para um ponto mais adiante, que parece ter continuidade em um infinito que a imagem não conseguiu contemplar. Há espaço para a expressão estética, quando um texto anuncia que no processo de alvejaria ocorre a formação de uma “curiosa teia de aranha”, sobre a qual a câmera se detém, bem como quando classifica a chegada das cestas de almoço dos operários como um “espetáculo”, e o enquadramento expõe volumes e texturas nas cestas que se amontoam.

O discurso visual reafirma o poder por meio da descrição da arquitetura, das proporções agigantadas, do volume, da textura, do conjunto de elementos: pilhas de algodão, muitos teares, muitas braçadeiras, esteiras e conjuntos de engrenagens que não cessam de se movimentar velozmente, explorados com obsessiva redundância.

O documentário se abre com um longo plano geral da fábrica, seguido por um plano de conjunto dos galpões e um plano-sequência da estrada de ferro que ligava Sorocaba a Votorantim. Há uma valorização estética dos trilhos, que permanecem em cena por muito tempo, com um curioso destaque anunciando “a bela recta de Barcelona”, bairro, neste caso, pertencente a Sorocaba. Nessa descrição, que conjuga elementos de uma natureza que estaria intacta, não fosse pela intervenção do homem, com a fábrica e tudo o que ela traz, inclusive o bairro, os homens se transformam em meros figurantes, trabalhadores anônimos que atuam como grafemas, pontos isolados ou uma massa de elementos sem identidade e que ficam ainda mais diminuídos na fotografia das “vistas”, externas e internas: Vista da Fábrica; Vista dos Trilhos da Estrada de Ferro; Vista da Cachoeira; Vista do Bairro; Vista da Usina Elétrica; Vista da Sala de Teares. São vistas exibidas para que se veja o poder da fábrica, ou melhor, dos seus proprietários. Não se trata de planos narrativos, pois embora se perceba a ação dos personagens, estas têm a função de dar relevo ao

fazer fabril, não às pessoas. Os enquadramentos são mais longos diante de arquiteturas, máquinas e seus detalhes do que quando estão em pessoas. Ressalta-se o caráter moderno de um automatismo em que o ser humano, acessório, é só mais uma engrenagem. Porém, embora figurantes, sendo a fábrica a protagonista, quando filmados em primeiro plano os operários demonstram a consciência da presença de câmera e os mais ousados, em geral homens – dificilmente as mulheres, e, particularmente as crianças, que contracenam com ela e como que em traquinagem, deixam o trabalho, voltam a ser crianças e chamam a atenção para si, quebrando a rotina a que são submetidas.

O trabalho infantil chama a atenção, como já destacou Ismael Xavier (2009: 16), quando analisou o mesmo filme, mas faz-se necessário ainda acrescentar as impressões de quem viveu o processo *in loco*.

O trabalho infantil era visto como pedagógico e educativo e evitava que a criança se “desviasse do bom caminho”... Assim descreve Jorge Street a saída dos seus pequenos operários depois de uma jornada diária de 11 horas: “É uma verdadeira revoada alegre e gritante que sai à frente dos maiores, correndo e brincando” (Silva, 1995: 83).

Contudo, Penteado (1965: 62), em suas lembranças sobre a fábrica têxtil, tem uma visão diferente daquela do empresário: “Após algumas horas de fábrica, eu ficava inquieto e começava a perambular pelas várias secções... e, de cinco em cinco minutos, consultava o relógio, numa ânsia de ver-me livre daquela prisão a que fora condenado pela minha mãe e por minha avó”.

Ainda no tema das crianças, as filmagens destacaram a creche, a escola, aparelhos urbanos construídos pela fábrica. Destacam a saída do “grupo escolar”, como era chamado na época. Impossível não despertar para tantos pés descalços brincando frente à câmera, assim como o pequeno número de meninos e meninas calçados, trajados como “se fossem para



a missa”, como diziam no interior, fazendo alusão ao fato de a melhor roupa ser para o domingo e, certamente, o único calçado também. Jacir da Silva, operário por mais de 35 anos, em entrevista aos autores (2013) conta que “alguns iam com apenas um pé do calçado e o outro enfaixado para representar um machucado, mas na verdade era para economizar o outro pé; dificilmente andavam de sapato, quanto mais com os dois”.

Como a proposta do filme institucional era apresentar e “vender” as maravilhas criadas pela Fábrica, os centros esportivos aparecem como forma de lazer para os operários e suas famílias. O empregado era um associado do clube que pagava para utilizar suas instalações. O desconto vinha direto no contracheque, e muitos operários pertenciam aos times de várias modalidades organizados no clube. Incluem-se os piqueniques, ora realizados pela empresa, comemorando datas alusivas ao patrão ou à sua família, ora pelos próprios funcionários.

O filme em questão foi encomendado pelo Sr. Antonio Pereira Ignácio, proprietário da Fábrica Votorantim, que a arrematou depois da greve geral de 1917, quando o Banco União, proprietário da fazenda e da Fábrica Votorantim, abriu falência. A historiografia Sorocabana informa que a falência da Fábrica Votorantim deveu-se à greve dos funcionários. Contudo, em um levantamento mais apurado, Godoy (1875: 133) afirma que a “fábrica Votorantim, apesar de ser efetivamente uma das maiores da América do Sul, era, em 1913 - dois decênios depois de sua fundação - uma promessa”, e elenca várias razões para a falência, como falta de capital de giro, política cambial (o ensilhamento) e a incapacidade administrativa dos acionistas, entre eles estavam Antonio Pereira Ignácio e sua mulher, Francisco Scarpa e sua mulher.

O Jornal Cruzeiro do Sul de 17/07/1917 informa na primeira página: “A greve nesta cidade. Cerca de 10.000 operários em parede”. Apresentava a situação de todas as fábricas e para a Votorantim informava

que: “A Fabrica Votorantim estava em greve há quase um mez. Há poucos dias, porem, foi arrendada a dois capitalistas que resolveram fazê-la funcionar hontem. Assim iniciou-se o trabalho na parte a que chamam ‘fabrica velha’. Mas sendo reclamada a adesão dos seus operarios, a fabrica paraly sou-se”.

Os dois capitalistas que adquiriram a fábrica foram Antonio Pereira Ignácio e Nicolau Scarpa. Para poderem efetivar a compra, “venderam” suas ações do Banco União para as devidas esposas, tudo lavrado em cartório e, posteriormente, compraram a fábrica do conjunto de acionistas do Banco.

O documentário, iniciado em 1919, fecha o período, exatamente no momento em que, no dia 04 de fevereiro de 1922, na presença de Washington Luiz, presidente do estado, a ferrovia elétrica da Fábrica Votorantim era inaugurada (Caldeira, 2007: 31).

Contudo, a Fábrica Votorantim ainda iria encomendar mais um documentário. Trata-se do registro da inauguração do estádio de futebol do Savóia, em 28 de setembro de 1924. O estádio foi construído a pedido do diretor Paulo Pereira Ignácio, filho do presidente da fábrica.

Trata-se de um fragmento de 1m 56 s iniciado com imagens do churrasco de inauguração do estádio em que as pessoas se apresentam descontraídas e vestidas com seus trajes sociais, com homens engravatados e mulheres com seus vestidos de festa, apesar do chão de terra e da poeira que levanta quando os casais dançam entre o arvoredado do entorno.

As imagens ainda mostram uma equipe feminina, que talvez seja da filha do presidente Antonio Pereira Ignácio, Helena, que estudou no colégio Stafford, na cidade de São Paulo, e que, na época, era o único que oferecia prática esportiva feminina. Na sequência a fita do estádio é cortada e os times do Savóia de Votorantim e do Paulistano (clube que deu origem ao São Paulo Futebol Clube) entram em campo para uma

partida que terminou em empate com quatro gols. Nesse momento corta-se para as imagens de Dom Aguirre, bispo metropolitano de Sorocaba, que abençoa o estádio e, em seguida, abraça Antonio Pereira Ignácio.

A última imagem do filme mostra um jogador do Savóia, talvez o próprio Paulo Pereira Ignácio, que chuta a bola para frente, e o filme acaba com a bola alçada para o alto.

Como dissemos, é um registro que parece feito pelo próprio Armando Pamplona, conforme pudemos conferir na programação do curso **História do Documentário Brasileiro, promovido em 2006 pelo Cineclube Tela Brasilis**,<sup>1</sup> e que o intitula de “A inauguração do Stadium do Savóia (Armando Pamplona, 1916/1924)”. Talvez o período se refira a trabalhos distintos realizados pelo diretor, que, com sua função de cinegrafista, auxiliou: na perpetuação da memória institucional da Fábrica Votorantim; no registro histórico da formação do município de Votorantim e, consequentemente, do Estado de São Paulo e do Brasil; na compreensão de um contexto sócio cultural e histórico, carregado de ideologias e de vozes de poder, mas também de entrelinhas que possibilitam a reflexão e a crítica; na elaboração de uma estética do cinema brasileiro, com a experimentação na produção cinematográfica, ainda que realizada sob encomenda.

Como obra cinematográfica documental, a inauguração do estádio do Savóia permite a leitura de um momento contraditório, denominado moderno, em que a fábrica desbrava a natureza e sobrepuja o homem, domesticando-o para o trabalho. Mas é também a fábrica que oferece os recursos de mobilidade, a formação, com a instalação da escola, a ritualização e a religiosidade do cotidiano. É a fábrica que possibilitará

---

1) Curso e Mostra HISTÓRIA DO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO, de 14 de outubro a 9 de dezembro de 2006.

Disponível em <http://telabrasilis.blogspot.com.br/>. Consultado em 01/11/2013.

o reconhecimento de algo em comum: as obrigações e o lazer. Chama atenção a espontaneidade do churrasco de inauguração. Em uma série de planos de conjunto e planos médios, em que o moderno, nas roupas, na organização dos times, nos uniformes e no estádio, dialoga com o primitivo, nas ruas de terra, nas árvores sob as quais os casais dançam com a poeira, nos morros e nos enormes espetos de carne com os quais a comunidade desfila em festa. E, na última cena, o chute na bola desenha iconicamente uma trajetória que revela o intento da modernidade: para cima e para frente, além, na direção do horizonte. Uma utopia que, embora desgastada e desmentida em sua linearidade impossível, pode explicar boa parte dos acertos e desacertos de nosso processo civilizatório.

### Referências bibliográficas

- BERNARDET, Jean-Claude (1995), *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*, Coleção E. São Paulo: Annablume.
- CALDEIRA, Jorge (2007), *Votorantim 90 anos – Uma história de superação*, São Paulo: Mameluco.
- Curso e Mostra *HISTÓRIA DO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO*, de 14 de outubro a 9 de dezembro de 2006. Disponível em <http://telabrasilis.blogspot.com.br/>. Consultado em 01/11/2013.
- Entrevista com Jacir da Silva, 20/10/2013. Sorocaba.
- GODOY, Antonio Carlos de (1975), *Votorantim - Estudo sobre a formação da empresa industrial no Brasil*, Dissertação de mestrado. USP: DCS.
- GOMES, Paulo Emilio Sales (1996), *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.

- JORNAL CRUZEIRO DO SUL (1917), “A greve nesta cidade”, 17/07/1917. Disponível em: <http://paginasmemoria.cruzeirodosul.inf.br:8081/paginas/1917/07/17/19170717003347pri00100cruz.jpg>. Consultado em 29/10/2013.
- PENTEADO, Jacob (1965), *Belenzinho 1910 (Retrato de uma época)*, São Paulo: Livraria Martins Fontes.
- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (2000), *Enciclopédia do cinema brasileiro*, São Paulo: Senac.
- SILVA, Paulo Celso da Silva (2000), *De novelo de Linha à Manchester Paulista. Fábrica Têxtil e cotidiano no início do século XX em Sorocaba*, Sorocaba: TEASER Design.
- SINOPSE: *A sociedade anonyma fabrica Votorantim*. Disponível em <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=002429&format=detailed.pft>. Acesso em 29/10/2013.
- STERNHEIM, Alfredo (1973), *O jovem José Medina*, Filme Cultura, Rio de Janeiro, v. VII, n. 23, jan. fev.
- XAVIER, Ismael (2009), “Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso” in *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 18, jan.-jun., pp. 9-24.

└

|

└

—

—

└

|

└

## ***SANTIAGO: UMA REFLEXÃO SOBRE O CINEMA-DOCUMENTÁRIO***

Suéllen Rodrigues Ramos da Silva, Luiz Antonio Mousinho\*

*Santiago* (Brasil, 2007, 79 min.)

Diretor: João Moreira Salles

Produção: Maurício Andrade Ramos

Entrevistas: João Moreira Salles, Márcia Ramalho

Diretor de produção: Beto Bruno

Diretor de fotografia: Walter Carvalho

Som: Jorge Saldanha

Edição: Eduardo Escorel, Livia Serpa

Coordenação de produção: Raquel Zangrandi

*Santiago* (2007), de João Moreira Salles, pode ser lido por diversas perspectivas, mas dois desdobramentos, de uma mesma linha de análise, interessam-nos em especial: o uso de recursos característicos das produções anti-ilusionistas e o seu exame enquanto objeto que reflete aspectos do

---

\* Suéllen Rodrigues Ramos da Silva: Mestranda. Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Programa de Pós-graduação em Letras, Área: Literatura e Cultura; bolsista CAPES/DS, 58051-970, João Pessoa/PB, Brasil. E-mail: suellenrodrigues.rs@gmail.com  
Luiz Antonio Mousinho: Orientador. Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Departamento de Comunicação Social e Pós-graduação em Letras; bolsista de produtividade do CNPq – PQ, 58051-970, João Pessoa/PB, Brasil. E-mail: lmousinho@yahoo.com.br

próprio fazer documental, intenção expressa pelo diretor<sup>1</sup> e, sobretudo, ratificada a partir da observação de diversas camadas significantes do texto fílmico.

A suspensão da ilusão, apesar de não ser um procedimento novo nas artes e de acompanhar o cinema de ficção desde os seus primeiros tempos, tardou a tornar-se prática corrente no domínio do documentário (Silvio Da-Rin, 2004). A aparente “incompatibilidade” com o uso dos recursos metaficcionais atribuída ao cinema documental deve-se à ideia difundida no senso comum de que o chamado “filme de não ficção” é capaz de proporcionar um acesso direto à realidade.

Isso também denota uma resistência à autorreflexividade, oposição alimentada, tanto no âmbito literário quanto fílmico, pela concepção do realismo enquanto modalidade superior por manter “o contrato de ilusão entre o autor e o leitor” e, conseqüentemente, “a suspensão da descrença”<sup>2</sup> (Bernardo, 2010: 40), tradicionalmente posta como condição necessária ao prazer da leitura e mesmo à imersão durante a espectação cinematográfica.

Ao chamar atenção para si própria, a arte anti-ilusionista mantém o leitor “consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade” (Bernardo, 2010: 42), e, no âmbito do cinema documental, desperta-nos para o fato de não haver método ou técnica que garanta o acesso privilegiado ao real, sendo impossível conhecer uma realidade sem a mediação de algum sistema signifiante.

A percepção do filme de não ficção enquanto um constructo (Da-rin, 2004) dá-se em *Santiago* desde o primeiro plano, tanto imagetivamente, com a exibição de retratos emoldurados de espaços da Casa da Gávea que

---

1) Ver faixa comentada disponível nos extras do DVD.

2) Expressão e conceito de vasta circulação de autoria do poeta e crítico inglês Samuel Taylor Coleridge.



serão mostrados pela câmera pouco depois, quanto no texto em *voz over*, já na primeira frase reportando às próprias imagens que vemos na tela.

Os recursos metaficcionais estão presentes nesse documentário em toda a sua extensão. *Santiago* “começa e termina duas vezes”,<sup>3</sup> apresentando uma estrutura com introdução e pós-escrito que remete às obras impressas. O uso de molduras, a exemplo dos retratos, é perceptível, de modo mais evidente, nos enquadramentos de Santiago durante as entrevistas, nas quais ele geralmente é visto através de portas, havendo sempre maçanetas, cortinas ou outros elementos cênicos em destaque que, de maneira metafórica, obstaculizam a aproximação entre documentarista e personagem.

Além da função visual, de ser o limite sensível da imagem, separando-a do que está fora dela, e da função econômica, de valorização do quadro, a moldura, de acordo com Jacques Aumont (2002: 147), desempenha um papel simbólico, indicando ao “espectador que ele está olhando uma imagem que, por estar emoldurada de uma certa maneira, deve ser vista de acordo com certas convenções e possui eventualmente certo valor”.

Na narração, observamos ainda o uso de molduras textuais. Aos onze minutos de filme ouvimos o seguinte relato:

[Narrador]: [...] Aqui eu apareço ao lado de Santiago. De todo o material, é uma das duas únicas imagens em que fui filmado ao lado dele. Foi feita por acaso. Começava ali um novo tipo de relacionamento. Pelos próximos cinco dias, eu seria um documentarista, e ele, o meu personagem. Ou, ao menos, naquele momento, era assim que me parecia.

---

3) Observação de Amir Labaki extraída do texto crítico *Notas sobre Santiago*.

Apenas nos minutos finais da narrativa encontramos o fechamento dessa reflexão, “o segredo do filme”, como é dito ao espectador:

[Narrador]: [...] Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição, entendi o que agora parece evidente. A maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início, havia uma ambiguidade insuperável entre nós que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem; eu, não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa, e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo.

A quantidade de pequenas narrativas que compõem o documentário, oriundas dos relatos de Santiago durante as entrevistas, das memórias do próprio narrador e dos escritos literários e compilações do ex-mordomo da família Moreira Salles, impressiona. Um dos trechos da narração, referente ao conteúdo das trinta mil fichas escritas e conservadas durante três décadas pelo personagem documentado, ilustra bem esta característica:

[Narrador]: [...] Santiago me deixou restos de milhares de histórias. Alguém abdicou do trono, outro fundou um reino. Um homem *tenía un hijo bastardo*. Em algum lugar do mundo os crepúsculos se punham *con lenta hermosura*. Em outro lugar, alguém *murió en la primavera*. Alguém aparece também no primeiro livro do Ramayana, e devido a certas circunstâncias, na Bósnia, uma mãe tentou em vão defender seu filho. No deserto, alguém se defendeu jogando areia no rosto de um certo Hiong-nou, de quem nada sei. Houve alguém que conseguiu escapar da sorte horrorosa que o esperava, enquanto outro morreu *tan novo*. Um filho ou uma filha tentou evitar dar desgosto ao pai. Em Portugal, havia um homem honrado e de boa fazenda, e também Dona Maria Francisca Isabel de Sabóia, cuja beleza deslumbra Lisboa. E no fim de uma página qualquer, uma dinastia termina com duas palavrinhas: “Pobre Júlio”.

Essas pequenas narrativas constituem o que Genette (1995: 227) denomina de metanarrativas, narrativas secundárias, inclusas na principal, às quais o autor classifica a partir da relação estabelecida com esta. Tal relação pode ser de causalidade direta entre o que ocorre na metadiege<sup>4</sup> e na própria diegese, tendo uma função explicativa; puramente temática, funcionando como contraste ou analogia; ou não comportar nenhuma relação explícita entre os dois níveis da história, sendo o próprio ato de narrá-la que desempenha uma função na diegese (Genette, 1995: 231-232), como se dá no trecho citado com a compilação de narrativas tão diversas.

Outro recurso autorreflexivo presente em toda a montagem é a opção pela marcação clara dos momentos de interrupção de fala do entrevistado através de corte seco seguido de uma breve tela escura. No momento em que o narrador anuncia pela primeira vez a intromissão da equipe de filmagem, interferindo não somente na fala do personagem, mas também em sua performance, passamos a ouvir apenas a *voz over* enquanto a tela permanece completamente branca durante quinze segundos, artifício utilizado só uma vez em todo o filme e que chama a atenção do espectador:

[Narrador]: Aqui, eu interrompo Santiago. Uma das minhas memórias de infância é Santiago rezando em latim. Aquilo sempre me pareceu bonito e solene. Peço a ele que se concentre, de mãos postas, e retome a reza, repetindo o que já disse. É o primeiro *take* dois da filmagem.

Pouco depois, no decorrer da entrevista, Santiago menciona ter conhecido a cantora Lily Pons. É o gancho para o emprego de um recurso de montagem que segue a premissa de não utilização de imagens

---

4) A metadiege<sup>4</sup>, portanto, é o universo da narrativa secundária que está contida na diegese, esta entendida como narrativa principal. (Cf. Genette, 1995: 227).

ilustrativas. O artifício causa estranhamento, inclusive sendo interpretado por alguns espectadores habituados à linguagem do documentário clássico como um defeito de projeção: por aproximadamente quarenta segundos ouvimos a ópera *O barbeiro de Sevilha*, cantada por Lily Pons, diante da tela totalmente escura, o que valoriza a experiência auditiva e a fruição da música.

### **Espelhamento: um documentário sobre a produção documental**

Relações com o próprio universo cinematográfico podem ser estabelecidas no âmbito dos chamados filmes de ficção a partir da inserção da cena do musical *A roda da fortuna / The band wagon* (1953), que seria o filme preferido de Santiago e alude ao cinema-espetáculo (o que também ocorre nos comentários a respeito de fichas compiladas pelo ex-mordomo sobre o que denominou “A nobreza de Hollywood”); do diálogo com o cinema de arte, estabelecido não só devido à inclusão da cena de *Viagem à Tóquio* (1953), de Yasujiro Ozu, no fechamento do filme, mas, notadamente, pela estética adotada por Salles no documentário; estendendo-se às menções feitas por Santiago a diretores importantes, como Bergman.

Contudo, interessa-nos especialmente uma perspectiva mais particular: as referências ao cinema-documentário e a reflexão sobre a própria natureza do fazer documental, intrínsecas ao filme, a partir das questões levantadas na narração enquanto relato de seu realizador sobre sua mudança de percepção a respeito da produção não ficcional e das conexões intertextuais que requerem um repertório do espectador. Exemplo disto é a alusão ao documentário *Nelson Freire* (2003), também dirigido por Salles, e o paralelo que pode ser estabelecido com *Cabra marcado para*

*morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, também dotado de características que permitem, em certos aspectos, vinculá-lo ao modo reflexivo.

A referência ao documentário de longa metragem sobre a vida e a obra do músico Nelson Freire encontra-se nas primeiras palavras da narração, atribuída, na diegese, ao documentarista João Moreira Salles: “[Narrador]: Há treze anos, quando fiz essas imagens, pensava que o filme começaria assim: Primeiro, uma música dolente — não essa, que eu só conheci mais tarde, mas algo parecido [...]”.

A música “dolente”, escolhida para os primeiros planos do filme, é *Melodia*, de Christoph W. Gluck, da ópera *Orfeu e Eurídice*, interpretada por Nelson Freire. A vinculação entre os documentários dá-se não apenas pelo fato da música, usada em *Santiago* como trilha, ter sido tocada pelo personagem documentado anteriormente por Salles, informação que só temos nos créditos. Sua importância enquanto índice intertextual revela-se pelo destaque dado a ela no filme *Nelson Freire*, em que *Melodia* pode ser ouvida em duas sequências consecutivas como som diegético e, em cada uma delas, por um tempo considerável para um texto fílmico, aproximadamente três minutos.

Na primeira sequência, intitulada “homenagem a Guiomar Novaes”, Nelson Freire comenta a respeito de sua admiração pela pianista e passa a ouvir em CD a música *Melodia*, executada por ela, enquanto o espectador acompanha sua reação emocionada e vê imagens que remetem a Guiomar. Ao final da audição, Nelson Freire indaga: “Gostou?”. A resposta de João Moreira Salles vem na montagem, com a sequência seguinte, denominada “bis”, na qual a música é executada novamente, desta vez ao piano, pelo próprio Nelson Freire, em uma compilação de imagens de diversos concertos pelo mundo em que se registra a sua interpretação solo e a reação contemplativa da plateia.

O diálogo de *Santiago* com *Cabra* também exige do espectador repertório específico, pois não é indiciado diretamente. A aproximação é possível pelo argumento dos filmes e aspectos de montagem. Depois de vários anos, os documentaristas retomam seus filmes inconclusos, por razões diversas, e buscam executar projetos diferentes dos iniciais, incluindo nas novas propostas a discussão e a reflexão sobre o material bruto que, em ambos, havia sido captado seguindo roteiro prévio sob o controle dos diretores do que deveria estar em cena.

Sendo ambos montados por Eduardo Escorel, em *Santiago* há o uso de artifícios de característica metaficcional já presentes em *Cabra*, como o aproveitamento de imagens do material bruto que seriam consideradas “sobras” na proposta inicial de cada filme, a exemplo da utilização de *takes* repetidos em sequência, chamando a atenção do espectador para o uso de encenação. Tal procedimento é adotado pelos dois diretores, mas de maneiras distintas. Enquanto Salles tenta controlar as falas e os gestos de Santiago para atender ao que já havia projetado anteriormente como resultado da entrevista, Coutinho utiliza a encenação na reconstituição de situações verídicas, com a participação de pessoas que viveram tais acontecimentos e não-atores que assumem a identidade de personagens históricos.

Característica comum é também a importância dada à palavra grafada, inclusive com parágrafos inteiros permanecendo na tela durante o tempo de leitura do narrador. Em entrevista a Eduardo Morettin e Mônica Almeida Kornis<sup>5</sup>, Escorel menciona os pontos de contato entre os dois documentários, afirmando que, “embora não explicitado, *Cabra* não deixa de ser também uma ‘reflexão sobre o material bruto’, que é o subtítulo do

---

5) Escorel aborda os dois documentários nos quais foi responsável pela montagem, mas a temática da entrevista é a série em formato documental 1937-45: *Imagens do Estado Novo*, do próprio Escorel, na época, trabalho ainda em fase produção.

*Santiago*”, destacando o uso dos textos escritos como parte do esforço para distanciar-se do uso da ilustração na montagem documental:

Quando você tem um texto escrito, você pode simplesmente transformá-lo numa voz, que é um recurso muito usado. Eu poderia ter diferentes vozes lendo aqueles textos, e ter imagens um pouco arbitrárias. Mais uma vez que há esse esforço de minimizar o ilustrativo da imagem, o texto é o texto, é o papel datilografado, manuscrito. Se eu estou citando o texto, porque não mostrá-lo? Ele até, em geral, é graficamente muito interessante. Por que isso não teria um valor visual? Acho que tem um valor visual, é um elemento a mais que permite expressar uma visão mais subjetiva dos fatos. (Escorel, 2009: 121-122).

A fala de Escorel reflete uma decisão da equipe na nova montagem de *Santiago*: não utilizar cenas ilustrativas, uma postura que denotaria recusa ao uso de um recurso estético do documentário tradicional. As diversas cenas filmadas em estúdio para a primeira montagem do filme seriam usadas, anteriormente, como ilustração das histórias do ex-mordomo da família Salles, mas, na versão final do documentário, são mostradas durante o relato do narrador sobre como seria o filme em 1992 e em suas reflexões sobre a intervenção da equipe na composição cênica.

Apesar de estabelecerem como diretriz a interdição do uso das antigas imagens ilustrativas, a equipe decide subverter a própria regra, e filma uma nova cena, segundo os realizadores do documentário (Salles, Escorel e Lívia Serpa),<sup>6</sup> a única cena de caráter ilustrativo gravada em 2005 juntamente com imagens dos escritos de *Santiago*: dois sacos são

---

6) Ver faixa comentada do DVD.

soltos pelas mãos de uma mulher e voam no ar. A cena é utilizada como ilustração da história de Francesca da Rimini, contada pelo narrador.<sup>7</sup>

O motivo da inclusão de tal imagem enquanto recurso ilustrativo, que Salles chega a mencionar como técnica já superada, seria exatamente o fato de ela ser a única utilizada na montagem e, assim, simbolizar a quebra de um dogma próprio e a liberdade criativa. Como destaca Stam (1981: 57), “a matéria da arte autorreflexiva é a própria tradição – a ela se faz alusões, com ela se brinca, se supera e se exorciza”.

A presença da equipe de produção e dos equipamentos de filmagem em cena, bem como dos próprios documentaristas, é mais um artifício anti-ilusionista que pode ser visto nos dois filmes. Segundo afirma Bernardo (2010), ao discutir aspectos do documentário *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho (2007), quando o documentarista aparece dentro do filme, transforma-se em personagem, gerando uma camada de ficcionalidade. O limiar entre a realidade vivida e a ficcionalização do real é, contudo, mais esgarçado no documentário de Salles do que em *Cabra*, bem como o grau de autorreflexividade, inclusive no que se refere à aparição da equipe e do documentarista.

---

7) Ao conhecer a história de Francesca da Rimini torna-se perceptível o lirismo presente na cena escolhida para ilustrá-la: “[Narrador]: Foi de Santiago que ouvi pela primeira vez a história de Francesca da Rimini. De todos os personagens sobre os quais ele escreveu, ela foi sua predileta. Um casamento político uniu Francesca a Giovanni Malatesta. Giovanni, de tão feio, era chamado de João Aleijado. Ele tinha um irmão, Paolo — Paolo, o Belo. Francesca e Paolo se apaixonaram. João Aleijado os surpreendeu quando se beijavam pela primeira vez. Atravessou-os com a espada, para que morressem num abraço do qual não pudessem jamais se desvencilhar. Determinou que fossem enterrados no mesmo túmulo. [...] Francesca aparece na Divina Comédia de Dante confinada ao segundo círculo, onde começa o Inferno. Abraçada a Paolo, sua pena será passar a eternidade fustigada por uma tempestade medonha. Ela diz: “O amor nos conduziu à mesma morte”. Francesca e Paolo jamais descansarão. Jamais pousarão os pés no chão. Viverão para sempre no ar. É uma das grandes histórias de amor da literatura”.



A exibição dos recursos de filmagem e da imagem do próprio diretor dentro do filme justifica-se em *Cabra* também como forte atributo da filiação de Coutinho ao modo participativo, em que “o encontro entre alguém que controla uma câmera de filmar e alguém que não a controla” (Nichols, 2005: 154) estão no centro do argumento fílmico, com ênfase no “encontro real”, levando à tela “a verdade de uma forma de interação que não existiria se não fosse pela câmera” (Nichols, 2005: 155) e tendo a entrevista como uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema.

A narração de *Santiago* explicita uma crítica ao controle, ao poder do realizador cinematográfico, a partir do relato da postura adotada por João Moreira Salles durante as entrevistas feitas em 1992. O encontro cordial, que presume a interação entre documentarista e personagem, não se dá em *Santiago* nos termos perceptíveis em *Cabra marcado para morrer*, instigando, inclusive, uma discussão sobre a ética no documentário, questão já posta por estudiosos do gênero.

Para Nichols (2005: 31), as mudanças de comportamento das pessoas durante as filmagens podem “introduzir um elemento de ficção no processo do documentário” e “se tornar uma forma de deturpação, ou distorção, em um sentido, mas também documentam como o ato de filmar altera a realidade que pretende representar”.

A questão da encenação, em *Santiago*, apresenta-se no texto em *voz over* e mesmo nas cenas de interação entre o ex-mordomo, o documentarista e a equipe de filmagem, dando acesso ao espectador às intervenções feitas, por vezes comandos ditos com truculência, resultando em respostas, e mesmo expressões, induzidas, ensaiadas, pré-concebidas.

A proposta assumida por Salles ao retomar seu projeto em 2005 é exatamente quebrar a ilusão de espontaneidade das falas do personagem documentado a partir do desnudamento do processo de gravação. Aplica-

se a *Santiago* a reflexão de Nichols (2005: 165) sobre *O homem com uma câmara* (1929), de Dziga Vertov, pois, também no documentário em estudo, por seu caráter reflexivo, “o resultado global desconstrói a impressão de acesso desimpedido à realidade e convida-nos a refletir sobre o processo pelo qual essa impressão é construída por meio da montagem”.

### **Ilusão apesar do anti-ilusionismo**

Como observa o crítico de cinema Carlos Alberto Mattos<sup>8</sup>, apesar da crítica contundente ao controle total dos realizadores no cinema-documentário, presente em *Santiago*, sua versão final é “um filme também absolutamente controlado”. João Moreira Salles responde à provocação do crítico definindo como “um paradoxo interessante do filme” o fato de realmente *Santiago* ter sido construído a partir de uma prerrogativa de controle absoluto, utilizando como matéria-prima o que poderia ser considerado “descontrole da primeira filmagem”, referindo-se aqui ao que estaria fora da decupagem de 1992, os trechos das cenas presentes antes e depois das falas do personagem.

Entendemos, no entanto, o controle total enquanto um domínio do discurso artístico, uma potencialização das possibilidades de significação, um investimento e uma passagem para o discurso poético, compreendido aqui no sentido aristotélico de tal expressão, com o empenho na narração dos fatos encadeados em conexão causal, não com a preocupação vista no discurso histórico, de pretender relatar o que aconteceu, mas partindo da ideia de verossimilhança (Aristóteles, 2005), de como poderia ter ocorrido. Seria um discurso que tende ao universal a partir da proposta de ampliação

---

8) Ver faixa comentada disponível nos extras do DVD.

do real; a mimese enquanto construção deliberada que se aproxima do que seria “verdade”, pensando em termos de referencialidade.

O documentário de Salles investe na passagem para o poético, sem dissimular que está tocando o real. O controle é da fatura artística, é um controle lícito e assumido, um artifício que admite as impossibilidades de atingir a coisa em si e a precariedade da representação, o olhar construído, a autocrítica de classe. É a linguagem como tentativa de tocar a vida, tentativa honesta, desde que não se simule que este tocar poderia dar-se, de fato, em plenitude.

Se ao controlar as possibilidades discursivas do cinema-documentário e da linguagem poética o filme assume o precário do aproximar-se, em termos de linguagem, de barreira de classe, de diferença no sentido existencial também, então o filme sai dessa encruzilhada entre vida, linguagem e alteridade de maneira soberana e honesta.

Esse controle resulta em parte do uso da narração, com peculiaridades que conferem ao filme mais uma camada metaficcional. Pensando o diálogo com as formas mais tradicionais do gênero documentário, cabe pontuar a resistência de Salles na montagem do filme em 1992 quanto a tal recurso que, segundo o documentarista, não podia ser usado “porque era um dogma”,<sup>9</sup> uma técnica que caiu em desuso.

Consuelo Lins (2007:10) lembra que esse elemento era dominante nos documentários até o final dos anos 1980, contudo deixou de ser utilizado nas produções das últimas décadas por ser considerado “intervenção excessiva na relação entre filme e espectador, dirigindo sentidos, fabricando interpretações”. Contudo, consideramos também que outro motivo para que o recurso tenha perdido a sua força é o fato de ter se tornado habitual, uma prática automatizada, havendo um enfraquecimento

---

9) Ver faixa comentada disponível nos extras do DVD.

gradual de seu efeito a partir da reprodução do mesmo artifício, sendo necessário que o realizador revisasse seu uso, desse a ele uma nova aparência, que é uma função da criação artística (Chklovski, 1973: 45).

Lins (2007) destaca os novos usos da narração, especialmente em documentários com características de ensaio fílmico, como é o caso de *Santiago*, nos quais a relação entre imagem e som é mais complexa e “essa ‘forma’ surge como máquina de pensamento, como lugar e meio de uma reflexão sobre a imagem e o cinema, que imprime rupturas, resgata continuidades, traduz experiências”.

Observamos ainda que ao chamar a atenção para as “verdades” por trás do fazer documental, o filme de Salles acaba por desarmar o espectador, provocando a sensação de que tudo o que é dito pelo narrador é digno de confiança, gerando uma nova dimensão ilusionista.

Apesar da *voz over*, que conduz toda a narrativa, ser identificada com o sujeito-autor João Moreira Salles, os ouvidos mais atentos irão notar, ainda durante a exibição, a diferença de timbre entre a voz do documentarista, que ouvimos fora de quadro nas gravações do material bruto feitas em 1992, e a que escutamos na narração, percepção que pode ser confirmada pelo espectador nos créditos do documentário, quando nos revelam de quem é a voz que ouvimos durante todo o filme: Fernando Moreira Salles.

O conteúdo memorialista da narração, remetendo em diversos trechos à própria família, inclusive à relação entre os irmãos, aumenta o resultado ambíguo da escolha desta voz, que revela lembranças comuns ao documentarista, identidade assumida pelo narrador, e a seu irmão, intérprete do texto narrado:

[Narrador]: [...] Tive vontade de voltar à casa, e por isso retomei o filme. Gostaria que essa história fosse de meus pais e também de meus irmãos, Pedro, Walter e Fernando. A memória de Santiago e

da casa da Gávea é nossa. Minha mãe morreu alguns anos antes de Santiago. Meu pai morreu poucos anos depois. Meu irmão Fernando escreveu sobre nosso pai: Dele, hoje, plantei as cinzas, virando a terra com meus irmãos. Será um dia pé de silêncio junto ao rio de minha infância”. E ainda: No orvalho do jardim, cresce um pau-brasil. Pena, eu lá não brinco mais.

A ambiguidade entre o “eu ficcional” e o “sujeito autoral” é própria da autoficção. “Confundindo as noções de verdade e ilusão, o autor destrói a capacidade do leitor de ‘cessar de descrever’ (Klinger, 2006: 54) e, no contexto da obra em análise, também de “cessar de crer” em um narrador dúbio, que desvenda inverdades, apesar de colocar em dúvida suas próprias lembranças, deixando um alerta para o espectador: “[Narrador]: [...] Hoje, treze anos depois, é difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita. Interferíamos a ponto de maquiar o boxeador? De exagerar seu suor? Assistindo ao material bruto, fica claro que tudo deve ser visto com uma certa desconfiança”.

Klinger (2006: 55) concebe a autoficção como um discurso que “não está relacionado com um referente extratextual (como no caso da autobiografia), mas também não está completamente desligado dele. A autoficção participa da criação do *mito do escritor*, uma figura que se situa no interstício *entre* a ‘mentira’ e a ‘confissão”.

Embora o narrador de *Santiago* possua uma dimensão autobiográfica e utilize um tom confessional, a identidade do documentarista dentro do filme, como já posto, contamina-se de ficção e ele também se torna personagem. Toda representação de si já traz um grau de recriação do sujeito e o discurso autobiográfico baseado na memória, mesmo quando presume um pacto de autenticidade com o receptor, o que não se aplica ao documentário em análise, “foge das possibilidades de verificação”.<sup>10</sup>

---

10) Discussão apontada por Klinger (2006) a partir das reflexões de Philippe Lejeune (1975).

A ilusão criada a partir da narração de *Santiago* não se concentra apenas na dimensão da ficcionalidade ou na identidade extradiegética do narrador. Os realizadores do documentário<sup>11</sup> referem-se a informações inverídicas incluídas na narração, como a referência à filmagem das cenas de ilustração, que não foram todas gravadas em 1992, ou a ideia de que João Moreira Salles seria conhecedor do trabalho de Ozu e diretamente influenciado pelo cineasta, o que, diz o documentarista, não seria verdade, tendo ele optado por aderir a tal estética por intervenção de Márcia Ramalho, profissional que fazia parte da equipe de produção durante a realização das entrevistas.

Uma destas “mentiras da narração”<sup>12</sup> interessa-nos particularmente por ser detectável mesmo durante a especiação. Referimo-nos a uma reflexão do narrador, nas cenas finais do filme, sobre o personagem documentado: “[Narrador]: Essa é a última filmagem que fiz com Santiago. Ela me permite fazer uma observação final. *Não existem planos fechados nesse filme, nenhum close de rosto*. Ele está sempre distante” (*grifo nosso*). Uma imagem exibida no início do filme, aos oito minutos e trinta segundos de projeção, quando o narrador anuncia o que seria “a única sequência que sobrou da montagem de 92”, contradiz tal afirmativa.

O *close-up* de Santiago permanece na tela por apenas três segundos. Poucos se lembram dele no momento em que o narrador faz a declaração que destacamos, já após mais de uma hora de exibição, período durante o qual assistimos a sucessivas cenas e ouvimos um discurso que reforça a ideia de distância entre o documentarista e o seu personagem.

Esse distanciamento, questão central ao argumento do filme, de fato é mantido apesar da existência dessa cena de poucos *frames*, se

---

11) Ver faixa comentada disponível nos extras do DVD.

12) Termo usado pelo próprio João Moreira Salles na faixa comentada do DVD.

consideramos o que é posto novamente por Salles: há, no material bruto, outros planos fechados do rosto de Santiago que chegaram a compor montagens prévias e não foram aproveitados na versão final, no entanto, em todos eles o ex-mordomo permanece em silêncio, e não haveria *close-ups* que denotassem uma aproximação maior entre Salles e Santiago durante a concessão das entrevistas.

Ressaltamos, contudo, essa aparente contradição, pois o fato dessa imagem tão breve ter permanecido na montagem final, contrapondo-se à afirmação do narrador, não é gratuito e, de modo sutil, demonstra que mesmo o que é posto em tela por um filme com fortes características anti-ilusionistas, propondo-se a revelar mecanismos do fazer documental, não deve ser tomado como “verdade” e sim um estímulo à criticidade do espectador.

Por sua fortuna de elementos metaficcionais, dos quais apontamos apenas alguns aspectos, *Santiago* é uma obra importante para os estudos do cinema-documentário ao fazer-nos pensar sobre os limites do gênero na construção de uma representação do mundo histórico, no papel do documentarista enquanto mediador e o quanto pode ser significativo o que não chega aos olhos dos espectadores devido às escolhas feitas desde a captação do material bruto à montagem final.

O filme de Salles enriquece a experiência espectral através do uso de recursos autorreflexivos característicos, como o emolduramento imagético e textual, o acolhimento de diferentes narrativas e a referência a outras artes, que se somam a experimentações, como a audição de Lily Pons, momentos de lirismo, a exemplo da dança das mãos de Santiago, ou referências a outras produções que requerem repertório específico.

É, certamente, um convite à fruição e ao pensamento crítico sobre a produção documental, evocando questões das formas mais tradicionais, como o uso da imagem enquanto ilustração e da narração, mas de modo a

problematizá-las, destacando-se o jogo entre crença e descrença mantido pela ambiguidade do narrador autoficcional.

### Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO (2005), *A poética clássica*, Trad. Jaime Bruna, São Paulo: Cultrix, 12ª Ed.
- AUMONT, Jacques (2002), “A parte do dispositivo” in: Jacques Aumont, *A imagem*, Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro, Campinas: Papirus, 7ª Ed., pp. 135-195.
- BERNARDO, Gustavo (2010), *O livro da metaficção*, Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial.
- CHKLOVSKI, Victor (1973), “A arte como procedimento” in: EIKHENBAUM, Boris *et al.*, *Teoria da literatura: formalistas russos*, Trad. Ana Maria Ribeiro *et al.*, Porto Alegre: Globo, pp. 39-56.
- DA-RIN, Silvio (2004), *Espelho partido*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- ESCOREL, Eduardo (2009), “Entrevista concedida a Eduardo Morettin e Mônica Almeida Kornis”, *ArtCultura*, v. 11, n. 18, Uberlândia, pp. 109-124.
- GENETTE, Gérard, (1995), *O discurso da narrativa*, 3ª Ed., Lisboa: Veja.
- KLINGER, Diana Irene (2006), “A escrita de si (o retorno do autor)” in: Diana Irene Klinger, *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Tese Doutorado, Instituto de Letras, pp. 16-67.



LINS, Consuelo (2007), “O ensaio no documentário e a questão da narração em *off*”, trabalho apresentado ao XVI Encontro Anual da Compós – GT Fotografia, Cinema e Vídeo, Curitiba, PR.

NICHOLS, Bill (2005), *Introdução ao documentário*, Campinas: Papyrus.

STAM, Robert (1981), *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*, Trad. de José Eduardo Moretzsohn, Rio de Janeiro: Paz e Terra.

### **Filmografia**

*A roda da fortuna / The band wagon* (1953), de Vincente Minelli.

*Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.

*Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho.

*Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.

*O homem com uma câmara* (1929), de Dziga Vertov.

*Santiago* (2007), de João Moreira Salles.

*Viagem à Tóquio* (1953), de Yasujiro Ozu.

└

|

└

—

—

└

|

└

# ENTREVISTA

Entrevista | Interview | Entretien

└

|

└

—

—

└

|

└

## RUI GUERRA, O CINEASTA DA PALAVRA

Rafael Antunes, António Costa\*

Ruy Guerra é uma cineasta da palavra mas acima de tudo é um realizador de múltiplas capacidades criativas, artista multifacetado que dispõe o seu olhar crítico e pensamento por variadas artes. Fica-nos na memória um realizador incansável que olha para o futuro como se ainda tivesse 30 anos de idade. A entrevista foi feita em Lisboa, na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, no dia 23 de maio de 2011, para o mestrado em Estudos Cinematográficos.

**Rafael Antunes; António Costa** - O Ruy Guerra é um artista multifacetado, é realizador de cinema, ator, diretor de fotografia, escreve para cinema, para teatro, fez letras para música. Dentro de tantas atividades, como se define?

**Ruy Guerra** - Bom, isso é resultado do subdesenvolvimento. Porque se eu fosse de um país riquíssimo, possivelmente seria só realizador de cinema. Como é difícil viver só de uma atividade como a de realização, neste caso, no Brasil, em vez de ir para o desemprego, fui fazendo outras atividades. Isso obrigou-me a caminhar para outras áreas relacionadas onde me sentisse capaz. Também foi resultado de certas atitudes políticas

---

\* Doutorandos. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia; Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação; Doutoramento em Ciências da Comunicação. 1749 – 024, Lisboa, Portugal. E-mails: Rafael Antunes, rafacine7@gmail.com; António Costa, tony@filme.com.pt

porque, por causa da censura, eu estava proibido de trabalhar no Brasil. Nessa altura, fui para o campo da música, escrever letras de canções... Na época, proibiam-me as canções, fui escrever como cronista para jornais, proibiam-me como cronista e voltava para editar ou montar filmes e, se não funcionava, tentava o teatro e, quando o teatro não dava, eu ia para os espetáculos musicais. Enfim, fui saltando em todos os galhos por uma questão de sobrevivência. Mas isso, para mim, acabou por ser muito gratificante, porque do ponto de vista do desenvolvimento se não fosse isso eu possivelmente nunca teria abordado essas áreas.

**RA; AC** – Com 17 anos fez um filme, com uma câmara de 8 mm emprestada, sobre os trabalhadores portuários negros em Moçambique o que lhe trouxe problemas com a polícia política. Já tinha consciência do poder que o cinema podia ter?

**RG** - Eu não sei se tinha consciência. Eu sabia, inclusivamente, que tinha de revelar uma parte dum filme em Moçambique e tive de improvisar uma revelação com a ANC, na África do Sul, porque os filmes em que eu estava trabalhando e fazendo eram filmes clandestinos para a intervenção política estavam sendo censurados nos laboratórios. Então, mesmo se eu não tivesse consciência, por outro lado, já sabia que, de qualquer maneira, os filmes que foram filmados na própria África do Sul eram censurados. E então, eu tinha obrigação de ter consciência disso, não é? E como mandei alguns filmes para lá que não voltaram, que foram censurados, eu, obrigatoriamente, admiti que, se os órgãos de poder estavam tão atentos ao que se estava fazendo, o cinema tinha algum perigo.

**RA; AC** - Foi perseguido pela polícia política por causa do filme. Conte-nos esse episódio com a PIDE.

**RG** - Isso foi por assinar manifestos de movimentos de unidade democrática, que se manifestavam na época das eleições, para a presidência e outras atitudes. E por escrever em jornais com um nome com o qual não podia escrever, artigos, etc. Não foi propriamente ou diretamente por causa do filme.

A prisão foi que havia um lado... Moçambique era um meio muito pequeno, daquela burguesia local branca. Não nos esqueçamos que estávamos numa colónia em que nós, filhos de colonos portugueses, éramos portugueses de segunda classe. Oficialmente, de segunda classe. Os colonos portugueses, no caso dos meus pais, eram lisboetas e tal, brancos, com uma certa nobreza por ser de Lisboa. Era um meio muito pequeno que afetava todos. O caso de um garoto como eu, com 16, 17 anos, ser preso... isso mexia muito com a estabilidade local. Às vezes, era preso porque escrevia em jornais que não eram considerados gratos, como o jornal *Itinerário*, por exemplo, que só tinha uns certos períodos de liberdade controlada, vigiada, em momentos pré-eleitorais que se dava uma pseudo liberdade de imprensa.

E eu, nesses momentos, escrevia vários artigos que assinava com o meu nome e isso não era aceite. Podia assinar com pseudónimo e recusei-me a assinar com pseudónimo. Lembro-me que a polícia prendeu-me uma vez e disse “Por que é que você não escreve com o seu pseudónimo?” E eu disse: -“Mas porquê?” – “Porque todos os seus amigos que assinam com pseudónimos não têm problemas. E eu disse: “Quais amigos?” “Fulano tal e fulano tal.” E eu disse “Mas se vocês sabem, porquê eu escrevo com pseudónimo? Não vejo razão para isso”. E então prenderam-me. Quando vim para Portugal com o meu pai, para fazer a última cadeira que me faltava, a PIDE foi avisada e eu fui preso. Ainda o barco estava ao largo e a PIDE foi-me buscar por ser uma persona non grata. Passei uma noite lá preso, depois soltaram-me e fiquei vigiado. Uma vez, nas terças-feiras

clássicas que, na época, existiam no Tivoli, eu estava no segundo balcão, que era para onde iam os estudantes, porque era mais barato. Havia sempre uma apresentação e, nesse caso, acho que o filme era *Milagre em Milão* e um padre que lá estava interrompeu o filme a meio e o pessoal pateou, assobiou, protestou, mas não era por ser padre, o que seria grave naquela época, porque havia o Cardeal Cerejeira e aquela ligação do Estado com a Igreja, mas porque foi no meio do filme e não era uma coisa para ser feita, segundo os nossos critérios. E quando saímos, vários fomos presos. Havia só esse tipo de questão mas, finalmente, a minha família conseguiu manejar e deixaram-me ir para França e só voltei depois do 25 de Abril. Tive um processo político mas acabou por não acontecer mais nada porque não voltei.

**RA; AC** - Em 1952, vai para Paris estudar para o IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques), onde havia uma intensa efervescência na discussão sobre a política de autor, com Truffaut, Godard, Rohmer e Chabrol. Como foram esses anos?

**RG** - Foram extremamente ricos. Primeiro, porque eu não conhecia o cinema Europeu, pois em Moçambique não passavam filmes europeus. Quando estive aqui em Portugal, durante esses 6 meses em que completei o Liceu, via alguma coisa mas não tinha tanta escolha como tinha em Paris, uma cidade que, até hoje, é uma cidade ideal para se ver filmes. E naquela época, pululavam os cineclubes, havia a cinemateca e eu tinha um atraso histórico. Naquela época, eu só tinha visto um ou dois ou cinco filmes europeus. Ao mesmo tempo, também pelo facto de estar em contacto com jovens. Na minha casa, éramos uns 40, dos quais tínhamos uns 10 ou 12 franceses e o resto eram jovens de todas as nacionalidades: gregos, turcos, egípcios, vietnamitas, canadianos, mexicanos, brasileiros, todo o mundo



trocando impressões e discutindo cinema, vendo cinema todo o dia, escrevendo sobre cinema, lendo sobre cinema, vomitando cinema. Foram anos extremamente ricos. E com o facto acrescido de estar com 22, 23 anos, que é um momento em que se está aberto para tudo e se tem energia para estar aberto para tudo. Foram anos que guardo com muito carinho, extremamente ricos para o processo pessoal. E, ao mesmo tempo, também tinha um choque de cultura. Havia o facto de estar a falar um idioma estrangeiro, que eu falava pouco e mal. A pouco a pouco, fui aprimorando até chegar a um nível razoável de entendimento e acabei por ficar lá por vários anos. Mas tinha aquela questão de me faltar o português. Eu nunca quis ficar em França, propuseram-me lá ficar mas eu nunca quis, porque a palavra, para mim, é muito importante e eu nunca concebi viver num país que não falasse o português. Então, tinha esse conflito cultural, que era acrescido por aquele cartesianismo francês, que sempre teve a capacidade de me irritar muito, já desde garoto, que é a ideia que tudo se resolve pela razão e que é tudo esquemático e há relações causa-efeito muito bem marcadas e as conclusões são óbvias e evidentes e matemáticas... E eu nunca acreditei que a vida fosse assim. Tive esse percalço no andamento da minha vida mas, de maneira nenhuma, tirava o prazer desses anos que guardo com muita, não diria saudade, mas com muito afeto.

**RA; AC** - Queria ser escritor, adaptou para o cinema obras de Gabriel Garcia Marquez e Chico Buarque, entre outros, e chamam-lhe o cineasta da palavra. Como é que a literatura influencia o seu trabalho?

**RG** - Queria e quero ainda ser escritor. Esses sonhos da juventude, geralmente, não se destroem com facilidade. Podem não se realizar mas não se destroem, e ainda quero ser escritor. Espero escrever mais porque o que acabei escrevendo foram crónicas, poesia e, claro, muitos guiões.

Mas como uma coisa, simplesmente, de transição e não considero que isso fosse a escrita a que me estava propondo fazer quando era jovem. Mas não foi isso que me levou a escolher romances para fazer filmes. Curiosamente, sempre tive muitos amigos romancistas e não acho que tenha sido uma escolha deliberada mas os que me eram mais próximos, são da música e da literatura. Tenho bons amigos de longos anos cineastas mas, no meu trato quotidiano, sempre foram mais os músicos e os escritores. Com os escritores, obsessivamente, eu informava-me sobre o método de trabalho, perguntava-lhes quanto tempo para isto, como é que era... Bem, estou muito bem informado em como se escrevem romances, só falta escrever. Estou a meio de um.

Sempre senti uma paixão pela palavra, pela literatura e pela poesia, evidentemente, mas escolhia os filmes porque houve uma altura, uma década em que filmei mais romances porque não tinha tempo para elaborar os meus próprios guiões. Agora estou filmando menos, tenho esse lado negativo mas, por outro lado, positivo. Tive a oportunidade de escrever três guiões meus, que espero que se façam e que são três histórias originais. Não tenho nada contra escrever a partir de romances mas gosto de escrever as minhas próprias histórias.

**RA; AC** - Está ligado ao surgimento do cinema novo Brasileiro e o filme *Os Cafajestes*, de 1962, foi um enorme êxito de bilheteira. Era um cinema que contrariava a produção que, até então, se fazia no Brasil. Como define esse período?

**RG** – Esse foi um período extremamente rico porque o próprio Brasil estava num momento de uma espécie de euforia, de um orgulho de ser brasileiro, trazido pelo Juscelino Kubitschek, que teve a capacidade de dar ao país uma onda de esperança e um orgulho de ser brasileiro, que era

uma coisa muito contestada frequentemente. O país estava caminhando. Isto era quando o Juscelino queria fazer “cinquenta anos em cinco”, uma série de utopias, criando a cidade de Brasília, enfim... Havia uma liberdade muito grande de expressão. O Juscelino, com muitos defeitos que teve, inclusivamente, quando a inflação chegou a quarenta por cento por mês, num determinado momento, ou construindo Brasília, que também serviu como lugar de muita corrupção e muitas fortunas ilícitas dentro desses projetos megalómanos, como era o de construir uma cidade no meio de um descampado, mas ao mesmo tempo, era uma pessoa que nem os movimentos contrários, revolucionários e tal (..), ele amnistiava-os, com uma grande generosidade e sabedoria política, e o país teve muita vibração mas dentro duma certa tranquilidade. E foi nesse contexto que as águas foram propícias para o surgimento do chamado Cinema Novo. Não é que houvesse grandes ajudas estatais, não houve um olhar político para o cinema mas, de alguma forma, apareceu uma forma de cinema muito artesanal. Por exemplo, no caso *d’Os Cafajestes*, é uma cooperativa formada por todos nós, que ninguém tinha salário e todos teriam uma percentagem sobre um eventual lucro do filme, um entrava com a câmara, um pequeno grupo de empresários entrou com o dinheiro mínimo para poder comprar o negativo e fazer o filme... Esse cinema artesanal foi muito bem estruturado, no caso *d’Os Cafajestes*. Nós tínhamos uma visão muito clara do que devia ser o filme. Nós queríamos um filme contra a indústria “tradicional”, que tinha sido o fracasso da (Companhia Cinematográfica) Vera Cruz, em São Paulo, da grande indústria, que era um cinema académico, um cinema da burguesia mas voltado para a História do Brasil. Mas uma História dos senhores de escravos, dos grandes plantadores de café, uma História muito elitista, de boas intenções mas uma História muito acomodada sem nenhuma proposta de linguagem nem de coisa nenhuma e nós fizemos um filme que não era bem contra esse cinema,

porque esse cinema já tinha morrido de si próprio. O que havia, ainda, no Rio de Janeiro, era a chanchada, que eram comédias populares de grande êxito e que, na verdade, eram extremamente simples, de grande apelo popular. Mas era sempre a mesma história de dois camaradas, uma historiazinha de amor, uma música de carnaval, uma cena em bôite, uma aventura engraçada e isso tinha um grande sucesso e não havia espaço para mais nada. Então, nós propusemo-nos fazer um filme que já tivesse características que pudessem ser consideradas “artísticas”, entre aspas mesmo, e que se impusesse por uma certa qualidade cinematográfica, e ao mesmo tempo que tivesse uma capacidade de chamar a atenção sobre si, pela sua temática e pela sua linguagem. E nada melhor que criar um escândalo, que foi o caso do nu frontal da Norma Bengell, que foi feito de uma maneira que a censura não a pudesse cortar. É uma cena que virou antológica, porque são três minutos, é um chassis inteiro em volta de um carro filmando a Norma Bengell, que era uma mulher lindíssima, escultural, (estou agora a organizar uma homenagem para ela na Academia de Cinema do Rio de Janeiro) e a censura ou tirava o plano inteiro ou não podiam tirar nada. Cortassem o que cortassem, ela apareceria sempre nua, e não contava que os censores fossem capazes de entrar numa cena e cortar. Passou a censura e o filme foi um êxito de bilheteira enorme, o filme pagou-se em quatro dias de exibição só no Rio de Janeiro.

**RA; AC** - Disse numa entrevista que o cinema novo era feito com muito poucos recursos, que o importante era filmar. Hoje, os jovens têm acesso a meios técnicos muito mais barato e acessíveis. O que os impede de conseguirem um movimento tão importante como o Cinema Novo?

**RG** - A Obsessão pela técnica. O produto bem acabado no aspeto técnico. A busca de uma fotografia dentro de certos padrões consideradas perfeitas.

O desejo de um produto acabado sobre o ponto de vista profissional com níveis de extremos de perfeição. O que nós tínhamos muito claro, é que nós fazíamos o cinema do possível, o que era possível fazer, não nos interessava o conceito de perfeição ou de imperfeição. Fazíamos o cinema que é possível fazer nas condições que dispúnhamos. A qualidade do filme era uma coisa secundária. O que interessava era dizer coisas, abordar temáticas. Se a fotografia fosse boa, ótimo. Não se procurava a perfeição, se a fotografia fosse desfocada, ótimo. Inclusivamente, em *Os Cafajestes*, começo o filme com cenas desfocadas intencionalmente, o que, de uma certa forma, é já uma proposta para que o espetador não procure ver tudo dentro de parâmetros de rigor estético. Tanto que, a primeira cena que filmei, recebi um telefonema do laboratório: “Ruy, você desfocou tudo, não presta para nada.” e eu respondi que era assim mesmo! E do laboratório disseram: “Ah, é assim mesmo? Estão todos loucos”.

Acho que é uma atitude extremamente perigosa e que já foi contestada por um realizador cubano, que agora não me lembro do nome, que escreve um texto muito bonito em que defende o cinema imperfeito, em que ele não advoga a imperfeição mas que o cinema imperfeito é tão válido como o perfeito. Quer dizer, não ficar amarrado pela necessidade de fazer só coisas perfeitas e ao “só se puder fazer coisas perfeitas é que se fazem”. A perfeição surge de outros valores dentro da linguagem. Hoje em dia, e já na história do cinema, uma quantidade de filmes que estão dentro dos padrões estéticos vigentes, também estão completamente fora deles, são filmes que têm coisas desfocadas, que têm imagem suja, raiada, têm o que quiser mas que têm algo a dizer. Eu sempre disse que faço qualquer filme com qualquer material, se me derem uma câmara com uma lente só, eu filmo com uma lente só, se me derem uma câmara sem grua, eu filmo sem grua. Já tive até filmes que me deram grua e eu disse que não precisava de grua, e se tiver uma câmara sem tripé, mas se tiver um

operador de câmara que segure bem a câmara, eu faço. Os jovens precisam de se convencer hoje, que a estética não é uma coisa absoluta, não há um modelo, a estética cria-se a partir de umas propostas de linguagem mais amplas do que, simplesmente, a pureza da imagem, ou a pureza da montagem, ou a qualidade do som. O nosso som era um som péssimo, na época do Cinema Novo, porque não tínhamos som, era feito quase no limite da audibilidade. *Os Fuzis* foi inteiramente “dobrado” e não tínhamos sequer som guia para saber o que tinha sido dito. Eu acho que, quando se tem vontade de fazer um filme e se encontra uma equipa capaz de arriscar dentro desses parâmetros, vocês podem fazer os filmes que quiserem. E dizem-me: “Ah, mas depois não se consegue exhibi-los.” Os outros filmes também não se conseguem exhibir, os filmes que estão, aparentemente, dentro dos parâmetros técnicos e artísticos que são exigidos *a priori*, porque o crivo da exibição e da distribuição não está unicamente vinculado a esse tipo de filmes. Pelo contrário, até acho que hoje é mais fácil fazer com que um filme aparentemente sujo e consiga furar o crivo da distribuição do que um filme mais ou menos bem acabado. Não estou aqui a defender um cinema miserabilista ou um cinema, obrigatoriamente, de poucos recursos mas o que eu defendo é que não se deve parar de filmar porque não se têm as condições ideais. Porque as condições ideais em cinema não existem, nem para os filmes de cem milhões, nunca há condição ideal para fazer um filme. Há condições melhores, piores e outras quase impossíveis. Nós devemos pensar o cinema de uma forma que, se é possível fazer, faça com o que puder fazer. Também a favor dessa vontade e dessa estética que surge dessas condições, é que surgem respostas novas para suprir, justamente, as deficiências daquilo que não se tem. Acho que o que faz falta hoje à juventude é essa facilidade. A juventude sempre precisou de desafios e não se está a sentir suficientemente desafiada, seja pelo *status quo* do país ou por não ter sido desafiada pelas dificuldades inerentes ao processo

de filmagem. Está procurando simplesmente conquistar essas condições ideais para fazer um filme quando devia lutar por aquilo que tem a dizer, independentemente de ter as condições que tiver. Se tem alguma coisa para dizer, deve fazê-lo, não importam as condições que tiver.

**RA; AC** - Voltou a Moçambique depois da independência para ajudar a fundar o INC - Instituto Nacional de Cinema. O que pretendia com essa experiência?

**RG** - Eram precisos quadros técnicos capazes de formar quadros moçambicanos, de gente que morasse lá. Eu fui e não sei se tinha a utopia de ficar lá ou não. Não sabia dizer, mas descobri rapidamente que não podia readaptar-me ao país de forma definitiva. Estava ali numa missão de resposta à minha juventude, uma resposta aos desejos de quando era jovem, para a independência de Moçambique, enfim, sentia-me obrigado a estar lá naquele momento mas uma obrigação profundamente agradável. Redimi-me um pouco de ter estado ausente das lutas de independência, não porque tivesse fugido dela mas porque tinha saído antes e já tinha começado a vida noutro caminho. E também, muito feliz por ter sido requisitado pela FRELIMO para isso e que me deu um campo amplo para poder trabalhar. A minha função foi, basicamente, formar quadros. Levar gente capacitada para lá e formar jovens moçambicanos para serem diretores de fotografia, realizadores, documentaristas, enfim, a trabalharem nas diferentes áreas do cinema. Isso foi muito gratificante porque, hoje, muitos deles são bons técnicos e, de alguma forma, sinto que respondi um pouco a questões da minha própria juventude.

**RA; AC** - Filmou em Moçambique *Mueda*, *Memória*, *Massacre* em 1979/80 e, em Portugal, *Monsanto*, em 1999/2000. Como foi a abordagem às vítimas dos dois lados do mesmo conflito?

**RG** - São duas temáticas que, de certa forma, se tocam mas que responderam a momentos diferentes do meu processo pessoal. Na época das aldeias comunais, eu propus um trabalho e trabalhei vários meses nisso. Era um sistema de exibição nas aldeias comunais, com filmes que corressem de aldeia em aldeia, para a formação de um público cinematográfico moçambicano nas diferentes aldeias por todo o país. Cheguei a ter arquiteto para fazer um estúdio de pontos de exibição, um trabalho longo mas que foi mal interpretado e que foi cortado pela raiz. Como senti que não tinha mais nada que fazer em Moçambique, disse que queria eu fazer um filme sobre Mueda. Foi filmado no Norte de Moçambique em condições extremamente precárias, numa região que nem sequer tinha comida nem nós quase tínhamos para comer. Eu quis que o filme fosse inteiramente rodado em Moçambique, revelado em Moçambique, podia ter sido feito a cores mas queria que fosse uma longa metragem feita inteiramente em Moçambique. É um filme que representa o primeiro momento da luta armada, quando se desencadeou a união da FRELIMO com os outros movimentos, e que é um momento histórico importante, que fiz com depoimentos de gente e com os próprios sobreviventes do massacre, que contam essa história numa tradição oral. Todos os anos, nesse dia, fazem essa representação teatral. Para mim, era extremamente surpreendente porque, em vez de ser um massacre onde morreu muita gente das famílias dos presentes, é um ato lúdico de prazer que eles fazem, nessa comemoração que contrasta com a nossa visão que tinha que ser uma coisa solene, uma coisa triste. Mas não, é um momento extremamente alegre e festivo. Já *Monsanto*, que me foi proposta aqui



pelo Cunha Telles, quando estive de passagem e que me interessou pela temática. Além de ter vontade de filmar em Portugal, porque já tinha filmado em vários países, Cuba, Moçambique, França, México e nunca tinha conseguido filmar um filme em Portugal. E mesmo sendo um ex-português de segunda classe, eu sentia-me já português de primeira classe e sentia que um dia teria que fazer um filme em Portugal também. Sinto necessidade de registar a minha presença. Embora fique meio triste porque ontem, na livraria, peguei uma antologia do cinema português e eu não consto lá. E depois fizeram uma pequeninha com 30 páginas de “portugueses em Moçambique”, “portugueses no Brasil”. Venho lá, pelo menos, nessa estou, só como editor, e eu digo: “Oh... sabem muito sobre mim mas enfim...” Voltando ao filme *Monsanto*, era uma temática que me era próxima, as guerras coloniais, e achei a história bonita, no sentido de estar bem escrita embora fosse cruel e pareceu-me interessante. E fiquei muito feliz por tê-lo feito.

**RA; AC** - O mundo lusófono é avaliado hoje entre 190 e 230 milhões de pessoas. O português é a oitava língua mais falada do planeta, a Literatura e a Música conseguiram vencer barreiras. Hoje, no mundo lusófono, todos conhecem Jorge Amado, Mia Couto, José Saramago, Caetano Veloso, Chico Buarque, entre outros. Na televisão, as novelas da Globo foram um caso de sucesso no mundo. O que faz com que o cinema feito nos diversos países Lusófonos não consiga vencer estas barreiras?

**RG** - Vontade política. A noção de importância dessas relações. Não compreenderem que todos os grandes caminhos económicos passam pelos entendimentos culturais. Não compreenderem o sentido do que era o mercado de antigamente, em que o mercado não era só uma troca de produtos, era uma troca de informações, era uma troca de relações, uma

troca de experiencias e, no caso específico do cinema, não compreender que é um desses veículos que, mais facilmente transpõe as fronteiras, se houver o mínimo de amparo, o mínimo de apoio económico. O exemplo maior que está aí, visível, ratificado e compreendido, é o de que tudo o que é na América, hoje, foi através do cinema, com uma penetração do cinema americano no mundo, a partir dos anos quarenta. Depois da guerra, entraram em todos os países, vendendo o *american way of life*, vendendo coca-cola, o *blue jean* e todos os grandes produtos foram vinculados através do cinema, dos seus mitos e das suas histórias. Enquanto os governos acharem que a cultura merece apenas 0,5 % do PIB nacional, isto vai continuar assim. Enquanto não compreenderem que a cultura merece muito mais que isso, vamos continuar a ser países sufocados economicamente. Nem sequer quero dizer que a cultura vai dominar os outros países mas, se quisermos uma independência económica, numa relação de igualdade, tem que ser pelos caminhos da cultura, pelos caminhos do diálogo e pelos caminhos da troca de experiências, que não são simplesmente trocas em percentuais e em números de chifre da fé. É pela troca de valores culturais, que é o que há de fundamental no ser humano, que é o “olhos no olhos” e isso só se consegue através da cultura.

**RA; AC** - Filmou em Cuba, França, Brasil, Portugal, Alemanha e em muitos outros lugares. A linguagem cinematográfica é universal?

**RG** - Não, de jeito nenhum. Eu acho que ela está tentando ser uma linguagem universal na redução das suas potencialidades, não no alargamento das suas potencialidades. Como a própria linguagem do romance, ou da poesia, ou da pintura, não é uma linguagem universal pela redução das suas potencialidades, mas justamente pela identidade que essas linguagens vão tendo através dos seus artistas. O cinema só se pode

tornar universal, na medida em que cada cinematografia corresponder à cultura do seu próprio país ou da sua própria região ou às suas próprias preocupações momentâneas e históricas. Querer padronizar a linguagem, sob pretexto de a tornar universal, é a mesma coisa que quiseram fazer com o esperanto. Inventaram uma língua que, se toda a gente a aprendesse, podia saber todas e, no fim de contas, é uma língua sem sabor, sem sal, sem pimenta, sem nada que ninguém aprende e que vive na cabeça de uma meia dúzia de pessoas. Nunca encontrei na minha vida, até hoje, e vou fazer oitenta anos, alguém que falasse esperanto. A linguagem universal tem de partir de cada cultura. O cinema tem de ter a sua especificidade. Evidentemente, tem uma matriz básica, que são os elementos específicos da linguagem cinematográfica e esses vão ser os mesmos que, com o trânsito que existe hoje da globalidade e com trânsito dos meios visuais, da multimédia, da televisão, se tornam, numa certa forma, gerais. Mas não é tentando pasteurizar essa linguagem, nem procurando um modelo único de dramatologia e um modelo único de recursos cinematográficos, não é com um único veio de criação que se estabelece uma linguagem universal. O caminho é o contrário.

**RA; AC** - Nas suas aulas, costuma dizer aos seus alunos que, para fazerem filmes norte-americanos, os ensina em três horas. O que lhes quer transmitir?

**RG** - Isso quer dizer que, o cinema americano dos anos quarenta e cinquenta, era um cinema muito mais rico, mais vital em todos os sentidos que ele é hoje. Quero dizer que a linguagem da dramatologia aplicada ao cinema americano está, absolutamente, como uma receita de bolos, em que há a maneira de começar, a maneira de acabar, a primeira virada, a segunda virada, o final abrupto, uma série de regrinhas que vêm da

Antiga Grécia, mas que são reduzidas e são impostas com rigidez, o que não tem nada a ver com as experiências do teatro Grego. Pelo contrário, colocando um paradigma redutor, esquemático e, dentro dessa fórmula, estão a querer que toda a cultura, de todos os países e da própria cultura americana, caiba dentro disso. E não cabe dentro desse modelo. O modelo do herói, do antagonista, o protótipo do individualista, enfim, os valores da sociedade americana, está incrustado dentro desse modelo. Isto para dizer que é um sistema impositivo e que não retrata nenhuma cultura, nem a própria cultura americana. Esse cinema está a imbecilizar o público, autenticamente imbecilizando o público. É só trocar o advogado pelo cowboy, pelo pirata, pelo padeiro e os conflitos são os mesmos. Tanto que, hoje em dia, é assustador, há um *software* que escolhe a profissão, escolhe o conflito, escolhe o lugar, onde quer que se passe, num elevador ou num navio pirata ou numa praia, e depois o software faz a historinha sozinho. Quer dizer, estão a robotizar o cinema além de tentarem robotizar o ser humano, e querem que isso seja o cinema que é feito em toda a parte do mundo, quando ainda dão espaço. Os governos de cada país ainda dão espaço para exibição, porque esse cinema, em certos países, na maioria dos países, ocupa 80% da tela, outros 90 e outros quase 100, talvez a França seja o único caso que tem mais de 50% da tela ocupada com produções nacionais. Esse cinema, é um cinema que só está fabricando idiotas e, como o espetador já sabe o que é aquele caminho, vê aquele filme e entende aquele filme muito bem, é digerido muito facilmente e esquece-se que o cinema não é para ser só isso. É para ser um divertimento, sem a menor dúvida, mas também para ser muitas coisas mais, além de um divertimento.

**RA; AC** - Depois de um longo e riquíssimo percurso de vida, de ter vivido as guerras de libertação em África, de ter convivido com artistas franceses

precursores do Maio de 68, ter emigrado de África para o Brasil e ficar sujeito à nova ditadura e ainda à Guerra Fria, que balanço faz do mundo de hoje?

**RG** - Você não facilita a minha vida... Eu acho que há duas atitudes diante da vida. Que não devem partir da racionalidade, devem partir de um ato de sobrevivência ou de fé, não obrigatoriamente no sentido religioso, mas no sentido de uma convicção profunda ou de uma escolha, e que é uma atitude de acreditar, ou não, no futuro. Isso quase tem sido tomado como aporia, em que tanto vale isso como vale o contrário. Você escolhe em que lado é que se quer colocar. Eu coloco-me sempre do lado que me parece mais vital, prefiro acreditar sempre nas possibilidades. Então, eu acho que o mundo hoje enfrenta uma crise, mas o mundo enfrentou muitas outras crises e é evidente que, na contemporaneidade de cada crise, dentro do processo da história, a última que aparece é, sempre, a mais importante, a mais vital e a mais decisiva. Eu não sei se a crise que atravessa o mundo de hoje é isso, pode ser que ainda venham outras piores, pode ser que, depois desta crise, venha um período paradisíaco ou, pelo menos, não tão catastrófico quanto o que estamos a viver, e pode ser que estejamos a criar uma imagem demasiado severa do processo civilizacional como ele é hoje, se o compararmos com outros momentos da história e que foram momentos de grandes crueldades. Não faltam momentos de crueldade na História. O que talvez hoje seja mais assustador, é que essa crise é, a nível mundial, (desencadeada) pelo processo de comunicação que foi criado pela tecnologia moderna. Antigamente, se alguma coisa que acontecia na Europa, fugia para a China, se acontecia na China, ia para o mar do sul, aparentemente, havia refúgios dentro do próprio planeta. Hoje, esses refúgios já não existem e tudo é alcançável, tudo é catalogado. Os computadores encontram-no através de qualquer sistema, dos mais

simples sob o ponto de vista técnico, mas eficazes na capacidade de ir buscá-lo ao buraco onde você possa querer esconder-se, e isso, de certa forma, assusta. É um planeta sem guaridas. Se uma catástrofe acontece na China, vai acontecer no resto do mundo. E isso assusta-nos, porque não estamos habituados a essa globalidade. Mas quem sou eu para dizer que isto vai por um caminho de uma possível melhoria ou se vai agravar. Não tenho a menor ideia, nunca tive vocação de profeta e não vou arriscar nada. Mas, pessoalmente, prefiro que cada um faça o seu trabalho de formiga e que lute para que essas coisas não aconteçam. E eu, na medida das minhas ínfimas e minúsculas participações nesse processo mundial, estou sempre de um lado que vai contra aquilo que me parece errado, obstinada e violentamente contra, e não abro mão desse meu direito.

**RA; AC** - Conhece a realidade cinematográfica Portuguesa e Brasileira. Quais as grandes diferenças de produção?

**RG** - A grande diferença de produção é a potencialidade do mercado nacional. O Brasil tem um universo de espetadores potencial de quase 200 milhões, Portugal tem 10 milhões. As potencialidades do mercado são, evidentemente, desproporcionais e, tal como o cinema americano se conseguiu impor a partir da guerra de 1914-1918, pela criação de um mercado interno forte, e só depois do mercado mundial, o Brasil também tem capacidade de produzir para uma produção interna e ganhar força suficiente para ter essa produção noutros mercados como, por exemplo, a China, com quem se está a estabelecer relações de mercado noutro sentido. Se se compreender a importância do cinema, o cinema pode desenvolver-se e entrar dentro do mercado chinês com facilidade. Como já aconteceu há uns quinze, vinte anos atrás, com um filme de Nélson Pereira dos Santos, que fez a vida de dois cantores *country* do interior

e que foi um êxito popular na China. Portugal tem a limitação do seu mercado próprio, se não houver um grande apoio estatal e a criação de uma política de negociação e de penetração noutros mercados, estará sempre fechado numa espécie de gueto cultural. Havia um momento que o cinema português me parecia extremamente interessante, não sei se continua, é que, justamente, soube transformar esse gueto num cadinho experimental. Não sei se ainda continua. Por não necessitarem tanto de ir buscar ao público o ressarcimento dos meios envolvidos, que eram, praticamente, meios a fundo perdido, os realizadores tinham a capacidade e a possibilidade de experimentar coisas que, num cinema mais comercial e mais voltado para o mercado, lhes seria vedado. E então, criavam obras que pareciam extremamente importantes pelo seu lado experimental, coisa que um cinema que tenha vocação de mercado fica mais condicionado e que é sempre avalizado pelo número de bilhetes vendidos. Portugal estava de fora dessa lógica comercial mas não sei se ainda continua.

**RA; AC** - Como explica o sucesso internacional de filmes como *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*?

**RG** - São filmes de acabamento tecnológico que competem nos valores do mercado geral do cinema e são um espetáculo de violência. Tornar a violência num espetáculo sempre deu bons rendimentos. Além disso, são filmes, principalmente o *Tropa de Elite* que, de certa forma, exaltam a violência, embora talvez não haja intenção consciente por parte do realizador, pelo menos do que conheço, de fazer a apologia da violência. Os filmes em si, dão esse espetáculo da violência e isso satisfaz um público que procura esse tipo de catarse e os filmes têm um excelente resultado. Para o cinema brasileiro, eu não sei se isso é tão útil, porque o sistema de produção americano nunca deixa entrar os filmes estrangeiros no mercado

americano. O que eles fazem, é pegar nos autores e levarem-nos. São pessoas que já estão fazendo filmes americanos, quer dizer, preferem pegar no seu talento e porem-nos no seu mercado, fazendo filmes dentro do seu modelo, como fizeram com realizadores de outros países. Têm talento mas não vão para lá fazer isso. Então, acho que é uma ilusão a ideia de fazer filmes para poder entrar no mercado americano, que é um mercado riquíssimo e porque o mercado é extremamente fechado nesse sentido, e para o cinema brasileiro isso não se repercute de qualquer forma, a não ser que tenha êxito no seu próprio país. É o que está a acontecer, porque é mais fácil agradar com a violência do que agradar com algum tipo de reflexão ou outro tipo de preocupação dentro do que a sociedade brasileira possa ter de importante a ser debatido.

**RA; AC** - Muitos dos seus filmes têm um conteúdo político. Acha que o cinema tem um papel essencial na denúncia das injustiças sociais?

**RG** - Acho que toda a arte tem um conteúdo político. Umas debatem-no, usam como tema a própria política mas, mesmo aquelas que abordam problemáticas que, aparentemente, não são políticas, o olhar sobre essa problemática filtra sempre uma atitude política dos autores do filme. Uma história de amor pode ser uma história extremamente política. Para dar um exemplo, um pouco imediatista, mas muito evidente, se você faz uma história de amor entre um branco e uma negra, já tem um conteúdo político, com reações dos primeiros racistas, tão vigorosos aqui na Europa, felizmente no Brasil isso está bastante mais diluído, até pela própria mistura das raças e por uma política oficial muito atenta a essa questão do racismo. Quer dizer, toda a obra de arte é política. É evidente que, em certos filmes meus, talvez pela minha génese, pelo facto de ter nascido em Moçambique, pelas condições que já conversámos, o facto de



ter vivido a maior parte da minha vida em países ditatoriais, inclusive na França, quando fui para lá, estava lá de Gaulle, com as guerras da Argélia... Parece que tenho a especialidade de me colocar em países que estão em processos de ditadura, depois cheguei ao Brasil, passa meia dúzia de anos e já estou vinte anos debaixo de outra ditadura... Sou muito sensível às relações do poder, do poder político e do poder económico. Talvez as relações de poder sejam uma constante nos meus filmes e isso torna mais visível o lado político nos meus filmes. Mas acho que não conseguimos escapar de um olhar político em qualquer obra de arte.

**RA; AC** - Já ganhou vários prémios internacionais, entre os quais um Urso de Prata no festival de Berlim pelo *Os Fuzis*. Já fez todos os filmes que queria?

**RG** - Eu não. Eu fiz perto de 30 filmes, entre curtas e longa-metragem como realizador, depois fiz outros como editor, como guionista, como ator, mas isso foram momentos da minha trajetória, momentos de sobrevivência ou de prazer ou de aprendizagem. Por exemplo, acho que o facto de trabalhar como ator foi, para mim, uma aprendizagem para aplicar na direção de atores nos meus filmes. Mas eu queria ainda fazer, pelo menos, mais uns seis filmes, porque fiz quinze longas-metragens e gostava de fazer vinte e uma, acho que é um número razoável. Pode ser que, daqui a pouco, aumente um pouco, se chegar rapidamente a dezoito pode ser que aumente o número de vinte e um. Eu também tinha decidido, há uns quinze anos atrás, que ia morrer com 116 anos. Fiz um cálculo daquilo que queria fazer na vida, inclusive com a minha carreira, que ainda não começou, de escritor, e calculei que 116 anos talvez desse para fazer aquilo que quero. Mas há 4 ou 5 anos atrás, corriji esse número de 116 para 117. Mais um anozinho, que me pareceu ser mais realista no ponto de vista da

trajetória que quero executar. Isto parece ser uma nota de humor, mas é principalmente um ato de vontade. Acho que, se você começa a encarar a vida olhando para a morte, começa a enfraquecer a sua criatividade, o ímpeto, as suas vontades e as suas energias começam a consumir-se. Então, eu prefiro colocar metas, mesmo que pareçam inatingíveis mas que não são inatingíveis, coloco como possíveis e com a certeza de que as vou executar, a não ser que haja um acidente inesperado. Tenho vários filmes que ainda quero fazer e o meu único orgulho, na área cinematográfica, talvez seja o de nunca ter feito um filme que nunca quisesse fazer. Sempre fiz os filmes que queria fazer e os que não queria fazer, não fiz. Prefiro não fazer nada, ficar longos períodos sem filmar mas não faço aquilo que não quero fazer. Para mim, o ato de fazer filmes, a partir do momento que o escolhi, é um ato sagrado, como fosse um crente ou religioso. É um ato de sentido da minha vida e o sentido da minha vida não pode ser conspurcado com momentos de fraqueza pessoal, simplesmente pelo desejo de filmar, pela vontade de estar num set de filmagens, pelo prazer das luzes e do encantamento dos mistérios do cinema, não é por isso que eu me vá sujar com um trabalho no qual eu não acredite. Então, esse talvez seja o meu lado puritano, mas não abro mão de não filmar aquilo que eu não acho que merece ser filmado. Estou sempre na esperança de conseguir filmar aquilo que desejo filmar e que é ainda muita coisa.

# DISSERTAÇÕES E TESES

Disertaciones y Tesis | Theses | Thèses

└

|

└

—

—

└

|

└

**A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM  
NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO  
CONTEMPORÂNEO: AUTORREPRESENTAÇÃO,  
PERFORMANCE E ESTRATÉGIAS NARRATIVAS**

Clara Leonel Ramos

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais.

Instituição: Universidade de São Paulo – USP, Escola da Comunicação e Artes – ECA.

Resumo: A pesquisa tem por objetivo investigar o processo de construção de personagens na produção documentária brasileira contemporânea a partir da noção de autorrepresentação do sujeito filmado, tendo como hipótese inicial a ideia de que o estatuto da personagem no filme se define a partir da tensão entre a pessoa real, seu projeto de atuação e as estratégias enunciativas do autor.

Partindo da apresentação de uma proposta de definição da autorrepresentação – que rejeita a premissa de que a encenação deva ser analisada dentro do binômio de verdade e falsificação – a pesquisa se desenvolve tendo como recurso fundamental a análise fílmica imanente. Foram selecionados quatro filmes brasileiros contemporâneos como corpus central de análise: *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004), *Juízo* (Maria

Augusta Ramos, 2007), *Serras da Desordem* (Andréa Tonacci, 2008) e *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007).

As análises fílmicas se organizam a partir dos diferentes níveis de consciência dos sujeitos filmados em relação à própria performance e buscam investigar até que ponto essa consciência implica maior ou menor nível de autenticidade. Conectando os dois eixos centrais de reflexão – do desempenho e das estratégias enunciativas que o transcendem – se coloca a questão que sintetiza o desafio maior da pesquisa: como avaliar o quão bem representada é uma pessoa?

Palavras-chave: Cinema brasileiro, documentário, performance, autorrepresentação, ator social.

Ano: 2013.

Orientador: Henri Arraes Gervaiseau.

# POÉTICAS DO LAGO E SUA SUPERFÍCIE: O CINEMA DE CAO GUIMARÃES

Rafael de Almeida Tavares Borges

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto das Artes.

Resumo: Pesquisa sobre a obra do artista plástico e cineasta Cao Guimarães, considerando, em especial, os aspectos estéticos de seus trabalhos e as implicações políticas latentes provenientes da forma ensaística assumida por suas obras. O artista contemporâneo parte da escuridão de seu tempo e percebe as potências de linguagem camufladas nos detalhes mais ínfimos, materiais com os quais irá trabalhar para abri-los a um novo possível uso, a novos modos de perceber e sentir, a serem partilhados com aqueles que entram em contato com suas obras. A filmografia analisada se constituiu das seguintes obras em curta metragem: *Otto – eu sou um outro* (1998); *The eye land* (1999); *Between – inventário de pequenas mortes* (2000); *Sopro* (2000); *Hypnosis* (2001); *Word/World* (2001); *Coletivo* (2002); *Volta ao mundo em algumas páginas* (2002); *Aula de anatomia* (2003); *Nanofonia* (2003); *Concerto para clorofila* (2004); *Da janela do meu quarto* (2004); *Atrás dos olhos de Oaxaca* (2006); *Quarta-feira de cinzas* (2006); *Peiote* (2007); *Sin peso* (2007); *El pintor tira el cine a la basura*

*Doc On-line*, n. 15, dezembro 2013, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 497 - 498

(2008); *Mestres da gambiarra* (2008); *Memória* (2008); *O sonho da casa própria* (2008); *O inquilino* (2010). Já em longa-metragem temos: *O fim do sem fim* (2001); *Rua de mão dupla* (2002); *A alma do osso* (2004); *Acidente* (2006); *Andarilho* (2006) e *Ex isto* (2010). Uma espécie de cartografia de suas poéticas – aqui denominadas *poéticas do lago e sua superfície* – é o que buscamos realizar no âmbito desta pesquisa por meio da construção de um percurso analítico junto à obras de Cao Guimarães.

Palavras-chave: Documentário, vídeo-arte, artes plásticas, filme de arte.

Ano: 2013.

Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira.



**LOCATING A DOCUMENTARY CINEMA  
OF ACCOUNTABILITY: THE EMERGENCE  
OF ACTIVIST FILM PRACTICES AS  
A SOCIO-POLITICAL MOVEMENT IN  
CONTEMPORARY PAKISTAN**

Rahat Imran

PhD Thesis.

Program of Studies: PhD in Film Studies by Special Arrangement at the  
School of Communication.

Institution: Simon Fraser University, Faculty of Communication, Arts,  
and Technology, School of Communication, British Columbia, Canada.

Abstract: Maintaining trends of resistance movements, activist agendas, and advocacy campaigns initiated in opposition to the Islamization period and the dictatorship of General Zia-ul-Haq (1977-1988), contemporary expressions of resistance in Pakistan have also begun to include 'activist documentary' film practices. As issues of religious fundamentalism and extremism, gendered violence, violation of human rights, impact of Islamization and rigid *Sharia* laws, particularly on women and minorities, besides the violent socio-cultural and tribal practices such as stove-burning, acid-attacks, honour-killing, honour-rape, and *swara* continue to haunt the civil society, a new generation of creative activists are using documentary film as their activist vehicle of communication, resistance and consciousness-raising. This thesis will focus on independent documentary

*Doc On-line, n. 15, december 2013, www.doc.ubi.pt, pp. 499 - 500*

filmmakers, productions, Non-governmental Organizations (NGOs), as well as a government body, that have contributed to the emergence of an activist documentary film movement in contemporary Pakistan since the Islamization period. It will discuss their contribution and significance to the growth and progress of this emerging film category in the country, and argue for an investigative filmic body of work that can be identified as a critical documentary 'cinema of accountability' from within a Muslim society that seeks to provoke debate on crucial issues, stress legislative reforms, and promote social change.

Keywords: Documentary film, Pakistan, Islamization, human rights, activism, resistance and accountability, violence against women, Islam, *Sharia* laws, religious fundamentalism, terrorism, tribalism, honour.

Year: 2012.

Supervisor: Martin Laba.

# **A CONSTITUIÇÃO SEMIÓTICA DA IMAGEM-DOCUMENTO**

Rafael Wagner dos Santos Costa

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação.

Instituição: Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, Escola da Indústria Criativa.

Resumo: Esta tese tem como finalidade a caracterização do estatuto semiótico da imagem-documento à luz dos pensamentos de Gilles Deleuze e Charles Sanders Peirce. Ao se retomar a influência peirceana sobre o pensamento cinematográfico de Deleuze - em geral associado ao bergsonismo - empreendeu-se uma revisão crítica das imagens-movimento e das imagens-tempo sob o viés semiótico e se descobriu um novo tipo de imagem derivada da experiência cinematográfica contemporânea e que introduz problemáticas bem específicas para o estudo do cinema: a imagem-documento, foco desta tese. A imagem-documento é aqui concebida como imagem-tempo, mais precisamente como a face documental da imagem-cristal, cuja matéria expressiva é constituída pelas figuras da fabulação, da potência do falso, da alteridade do personagem, do agente provocador, do personagem intercessor, do jogo cênico, do transe, do deslocamento e da montagem nuclear. Nesse cinema de imagem-documento, ao invés de se identificarem os índices de uma realidade já vivida (como nos documentários clássicos), elas se comportam

*Doc On-line, n. 15, dezembro 2013, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 501 - 502*

como flechas do tempo (em séries) que apontam para o vir a ser do mundo, inseparáveis das ideias de ação, intervenção e invenção, possibilitadas pelas imagens de fabulação. Além da demonstração das relações teóricas entre Peirce e Deleuze - que evidenciam as potencialidades desse encontro -, a imagem-documento foi abordada ensaisticamente. Nos ensaios, procurou-se estabelecer de que forma tal imagem funciona em cenas dos filmes *Iracema*, uma transa amazônica (1974), *Jogo de cena* (2007) e *Di Glauber* (1977), propostos como experiências brasileiras da imagem-documento. Esta tese, assim, procura revelar os modos como os pensamentos de Peirce e Deleuze se agenciam para dar lugar a uma nova imagem de pensamento cuja matéria de expressão são as imagens cinematográficas. Por fim, esta pesquisa também contribui para demonstrar que a prática da escrita deleuzeana concebida pelo viés peirceano pode trazer relevantes contribuições para ambas as teorias.

Palavras-chave: Imagem-documento, imagem-tempo, Semiótica, Cinema, fabulação.

Ano: 2013.

Orientador: Alexandre Rocha da Silva.

# **A TEORIA DOS USOS E GRATIFICAÇÕES NO ESTUDO DA AUDIÊNCIA DOS WEBDOCUMENTÁRIOS**

Eliamara Fontoura Brun

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Mestrado em Ciências da Comunicação - variante Cultura, Património e Ciência.

Instituição: Universidade do Porto, Faculdade de Letras.

Resumo: O presente estudo tem como objetivo analisar a audiência dos Webdocumentários nas premissas da Teoria dos Usos e Gratificações. Em um primeiro momento, avaliou-se o consumo dos Webdocumentários e as gratificações recebidas pela audiência através do visionamento dos mesmos.

Em uma segunda etapa, fez-se um apanhado geral das revisões de literatura existentes sobre a temática, desde o surgimento do documentário até a sua convergência para a Internet. Abordando-se inclusive os principais elementos constituintes do Webdocumentário, a trajetória do estudo das audiências na Teoria da Comunicação e os princípios da Teoria dos Usos e Gratificações.

Em uma contextualização específica aos Webdocumentários, propôs-se uma categorização das gratificações da audiência exclusiva ao formato, baseada em estudos propostos por importantes autores. Logo após, verificou-se, através da aplicação de questionários, se os parâmetros propostos por esta pesquisa condiziam com a opinião dos inquiridos.

*Doc On-line, n. 15, dezembro 2013, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 503 - 504*

Eliamara Fontoura Brun

---

Inicialmente, foram visionados, para a amostra escolhida, dois Webdocumentários em língua portuguesa e, em seguida, foram aplicados 42 questionários, onde foi englobada a identificação básica dos participantes, o consumo de documentários, de Internet e de Webdocumentários, além das gratificações categorizadas.

Palavras-chave: Webdocumentário, audiência, usos, gratificações, Internet.

Ano: 2012.

Orientador: José Manuel Pereira Azevedo.

**ANÁLISE DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO  
DOCUMENTAL COM MATERIAIS DE ARQUIVO NOS  
FILMES SOBRE WELLES DE ROGÉRIO SGANZERLA**

Régis Orlando Rasia

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em  
Multimeios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto  
de Artes.

Resumo: A dissertação analisa o processo criativo dos filmes de Rogério Sganzerla que tratam da passagem de Orson Welles pelo Brasil em 1942: *Nem tudo é verdade*, *Linguagem de Orson Welles*, *Tudo é Brasil e O signo do caos*. Um gigantesco inventário de materiais viria a compor as narrativas que resgatam a passagem de Welles pelo Brasil. Sganzerla investiga os motivos da finitude e o esquecimento do projeto, cristalizando a sua pesquisa em imagens e sons no cinema, integrando gostos, gêneros e estilos passando pelo denso uso de materiais de arquivo.

Palavras-chave: Documentário, cinema experimental, cinema brasileiro.

Ano: 2013.

Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira.

*Doc On-line*, n. 15, dezembro 2013, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 505 - 506

└

|

└

—

—

└

|

└



**SONS DE SALLES E SANTIAGO: ANÁLISE  
DOS ELEMENTOS SONOROS DE *SANTIAGO* –  
*REFLEXÕES SOBRE O MATERIAL BRUTO***

Daniel Velasco Leão

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Instituição: Universidade Federal Fluminense – UFF, Instituto de Arte e Comunicação Social.

Resumo: A presente dissertação estuda o modo como os elementos sonoros são dispostos e utilizados em *Santiago – reflexões sobre o material bruto*, documentário dirigido por João Moreira Salles, para construir uma autorreflexão ensaística e uma narrativa melodramática. Ela perpassa questões fundamentais do estudo teórico dessa forma de fazer filmes (a partir de Jean-Louis Comolli, Guy Gauthier e Bill Nichols) e do estudo do som cinematográfico (notadamente a partir de Michel Chion), além de manter um diálogo crítico com as numerosas resenhas que o filme mereceu quando lançado.

Palavras-chave: Som, *Santiago – reflexões sobre o material bruto*, João Moreira Salles, documentário, auto-reflexividade, representação melodramática.

*Doc On-line*, n. 15, dezembro 2013, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 507 - 508

Daniel Velasco Leão

---

Ano: 2013.

Orientador: Fernando Moraes da Costa.

## **O CINEMA ENSAIO DE CHRIS MARKER: NARRATIVAS INTERTEXTUAIS**

José Eduardo Kahale Raimundo

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Instituição: Universidade Federal Fluminense – UFF, Instituto de Arte e Comunicação Social.

Resumo: Este trabalho investiga o modo como o artista e cineasta Chris Marker (1921- 2012) transpõe para o cinema a forma estilística dos ensaios filosóficos clássicos, para expressar suas ideias e sentimentos sobre os principais acontecimentos históricos e a memória da sociedade do século XX. Nossa abordagem está focada em suas elaborações cine-ensaísticas através de narrativas intertextuais. Utilizamos os preceitos da teoria sobre o dialogismo formulada por Mikhail Bakhtin e desenvolvida como intertextualidade por Julia Kristeva e posteriormente ampliada para transtextualidade por Gérard Genette. Dessa forma, apresentamos os principais procedimentos técnicos e conceituais utilizados por Marker no desenvolvimento de uma cinematografia diferenciada vinculada à busca do significado oculto ou aparente das representações da realidade e do pensamento da humanidade. Nesta pesquisa, também destacamos o trabalho pioneiro na construção de um diálogo intertextual entre o audiovisual e

José Eduardo Kahale Raimundo

---

a cibercultura. A partir desta fundamentação teórica realizamos a análise fílmica de *Level five* (1996) e *Elegia a Alexandre* (1993).

Palavras-chave: Cinema-ensaio, intertextualidade, transtextualidade, *Level five*, *Elegia a Alexandre*.

Ano: 2013.

Orientador: João Luiz Vieira.