

## 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 trílice *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 pensamento 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 cósico 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). Concordo 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 SELIGMAN-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.