

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 We discuss the concepts of event and historical document and how the documentary works with historical themes and its limits.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 interação, 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 Danton 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, Darin 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/re 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 Anaud

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