

Revista

FAMECOS

mídia, cultura e tecnologia

Resenha

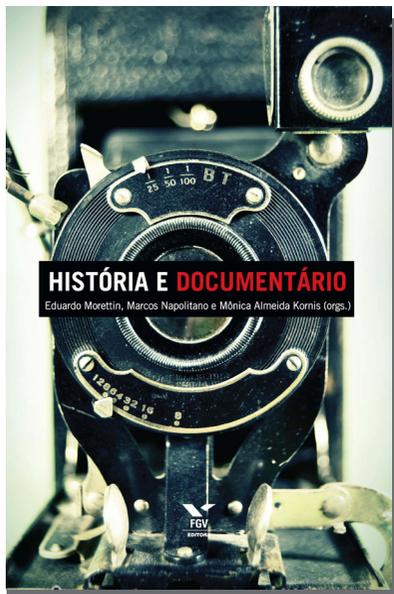
História e documentário

History and documentary

HELENA STIGGER

Doutora em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

<helena.stigger@acad.pucrs.br>



MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; ALMEIDA, Mônica. (org).

História e documentário.

Rio de Janeiro: FGV, 2012.

*H*istória e documentário (2012) é o resultado de um esforço conjunto do Grupo de Pesquisa *História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação*¹ da USP e pesquisadores convidados. O livro, organizado por Eduardo Morettin, Marcos Napolitano e Mônica Almeida Kornis, concentra artigos que estudam o documentário de diversas épocas e vertentes, partindo de um campo teórico que legitima a pesquisa histórica que utiliza o cinema como fonte. A integração dessa tarefa resultou num livro em que poderia se fazer uma resenha para cada artigo, devido à consistência de como cada tema é retratado.

No primeiro texto, por exemplo, Morettin retrata os primórdios do cinema documental brasileiro. Como observa o autor, o cinema nacional do início do século XX foi pouco analisado, criando uma lacuna na história da cinematografia brasileira. Embora haja textos pioneiros como de Paulo Emílio Salles, Vicente de Paula Araújo, entre outros, poucos são os trabalhos de análise estética desses filmes. Assim, buscando pensar nessas questões, Morettin estuda a temática dos primeiros documentários produzidos no eixo Rio de Janeiro-São Paulo e, tendo como base a história cultural, ele investiga as críticas de cinema contemporâneas às obras. Nas suas palavras: “Nosso foco é de caráter estético, naquilo que a estrutura das imagens tem de indicativo de uma postura social assumida pelos realizadores e seus patrocinadores” (Morettin, 2012, p. 14). Com efeito, Morettin chama a atenção para alguns aspectos culturais fundamentais para a compreensão desses documentários, tais como a presença de tipos populares nas películas e o incômodo que essa representação trazia para alguns críticos e governantes que desejavam mostrar um país em desenvolvimento e, sobretudo, rico, e urbano.

Ainda em conformidade com esse anseio pela imagem da modernidade que o cinema silencioso buscou retratar, Ismail Xavier mergulha no mundo do trabalho apresentado pelo longa-metragem *Sociedade Anonyma Fabrica Votorantim* (1922). Conforme o autor, o cinema brasileiro dessa época não estava interessado numa linguagem cinematográfica moderna a exemplo de Paul Strand ou Alberto Cavalcanti; seu formato era descritivo, assim nos mostra Xavier ao descrever minuciosamente planos do filme mencionado, pois o fundamental era mostrar “imagens que transmitiam ao espectador a clara noção do espaço das operações” (Xavier, 2012, p. 47), conclui o autor. Com isso se obtém um grande número de planos que utilizam o movimento panorâmico da câmera com o intuito de mostrar as linhas de montagem da fábrica. Mas seria ilegítimo reduzir *Sociedade Anonyma Fabrica Votorantim* a um filme

promocional, lembra Xavier do legado teórico de Marc Ferro ao referir-se ao conteúdo da película que não foi produzido intencionalmente pela produção, assim, “escapam” do cuidado da direção do filme os trabalhadores descalços, os sorrisos para a câmera e as roupas inapropriadas. Elementos que contradizem o ideal de modernidade que a imagem desejava mostrar. E, por fim, Xavier comenta sobre a apropriação que Lauro Escorel faz de certas imagens de *Sociedade Anonyma Fabrica Votorantim* no filme *Os libertários* (1976) e consequentemente, os novos significados que foram atribuídos às cenas de 1922.

Em *Imagens do autoritarismo em tempos de democracia: estratégias de propaganda na campanha presidencial de Vargas de 1950*, Kornis sublinha a importância de identificar a natureza e o contexto em que foram produzidas determinadas imagens. Por essa via, a autora evidencia a recorrência do uso das cenas realizadas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) durante o governo de Getúlio Vargas em 1939, cujo objetivo era a propaganda positiva do governo em produtos audiovisuais. Ou seja, assim como Xavier, Kornis analisa os novos significados que uma imagem pode adquirir conforme o contexto e nesse sentido busca investigar dois filmes: *Uma vida a serviço do Brasil* (Botelho) e *E ele voltou* (Aristeu Santana).

Em *O bandeirante da tela: cenas políticas do adhemarismo em São Paulo (1947-1956)*, Archagelo examina a propaganda política de Adhemar de Barros no cinejornal *Bandeirante da Tela*, produzido entre 1947 e 1956 pela empresa da família do próprio governador, Divulgação Cinematográfica Bandeirante. Desse modo, o autor faz um contraponto entre o sentido evidente que o *Bandeirante da Tela* procura transmitir e a contradição involuntária dentro da própria mensagem. Ou seja, Archagelo identifica um discurso produzido à revelia da vontade dos realizadores, por exemplo, as cenas da migração de nordestinos para São Paulo não correspondem ao clima amistoso que a locução tenta retratar.

Cardenuto, em *O golpe no cinema: Jean Manzon à sombra do Ipês*, segue a trilha da relação entre imagem e poder, mostrando a campanha empresarial do Ipês (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais) nos quinze filmes produzidos pela instituição. Assim, cabe dizer que o texto tem o mérito de situar, mesmo que de forma sumária, didaticamente a vida produtiva do Ipês durante os anos de 1961 a 1964, enfatizando cada fase com a produção dos filmes dirigidos por Jean Manzon e Carlos Niemeyer. Num segundo momento, Cardenuto nos mostra a estreita relação entre Manzon e o Instituto, pois dos quinze filmes, onze ficaram sob sua responsabilidade.

O que marca o artigo de Marcos Napolitano é o seu relato pessoal no princípio do texto sobre a primeira vez em que assistiu a *Jango*, de Sylvio Tendler, em 1984. São depoimentos como esse que fazem justiça à importância das primeiras obras sobre a ditadura militar como os documentários de Tendler e de Eduardo Coutinho, *Cabra marcado para morrer* (1985) e a ficção *Pra frente Brasil* (1982), de Roberto Farias. Assim, verificamos que *Jango* é um dos poucos filmes a criticar nominalmente os ex-presidentes militares, o que só por esse fato já o tornaria uma obra única, mas Napolitano ainda nos fala sobre os detalhes da produção, orçamento, tempo de preparo, financiamento e recepção da crítica para, finalmente, colocar sua intenção que é demonstrar como a linguagem cinematográfica de *Jango* se estruturou para “recuperar um personagem-tabu para o regime militar sob uma perspectiva positiva” (Napolitano, 2012, p. 159). Com esse objetivo, o texto faz uma análise minuciosa do filme que, sem dúvida, enriquece ainda mais a obra de Tendler.

Índios do Brasil, documentário de Sylvio Back, é construído a partir de fragmentos de outros filmes feitos no Brasil e nos Estados Unidos sobre o índio brasileiro. Nessa perspectiva, a obra de Back revela o imaginário que o cinema tem proposto para a representação do índio, desnudando, desse modo, os pré-conceitos e as mitificações sobre os indígenas. Para Rosane Kaminski, trata-se de um metafilme que reflete sobre o

lugar e o papel do cinema na construção de uma memória coletiva. Sublinha Kaminski que esse formato de fragmentos de imagens é uma prática estética recorrente na filmografia de Back como ele mesmo nominou de cinema “desideologizado”. Ou seja, “Para Back, não significa uma pretensão de neutralidade diante do assunto em foco, mas uma tentativa de apontar contradições nas personagens e nas situações retratadas” (Kaminski, 2012, p. 186). Daí a autora parte para o estudo de *Yndios do Brasil* e, nessa trajetória, ela disserta sobre o formato do documentário, descreve as seqüências do filme e termina por situar o *Yndios do Brasil* no contexto do cinema de retomada.

Henri Arraes Gervaiseau estuda as imagens de arquivo no filme *Videogramas de uma revolução* (1992), de Harun Farocki e Andrei Ujica, à luz das teorias de Didi-Huberman. Trata-se de uma revolução popular que derrubou Nicolau Ceausescu, pondo fim ao regime comunista que vigorara na Romênia por mais de quatro décadas.

Mariana Martins Villaça resgata a história da Cinemateca Del Tercer Mundo no Uruguai que é parte da história do cinema político latino-americano. A Cinemateca foi criada em 1969 e fechou suas portas em 1973 com o golpe militar. Seu principal objetivo era incentivar um cinema que não fosse o comercial americano, visto como alienador, e nem como o cinema de autor, que eles definiam como filmes burgueses, “no máximo reformistas” (Martins, 2012, p. 250). Portanto, ansiava por um cinema do Terceiro Mundo, um cinema de cunho político.

Por sua vez, Vicente Sánchez-Biosca estuda a representação distinta de dois líderes da Guerra Civil Espanhola no cinema: Franco e José Antonio Primo de Rivera, destacando a campanha de ambos entre 1938 e o pós-guerra com a criação do Departamento Nacional de Cinematografia (DNC).

E, por fim, Fernando Seliprandy encontra uma nova perspectiva de leitura do filme de Bruno Barreto, *O que é isso companheiro?* (1997), narrativa que já movimentou calorosos debates acadêmicos sobre a representação controversa da ditadura militar.

Como se torna evidente, encontrar um novo ponto de análise desse filme é realmente um desafio a que Seliprandy se aventurou. Usando um termo de Fernão Ramos, Seliprandy interpreta o filme de Barreto como um “docudrama”, filme ficcional, mas que procura documentar um fato histórico através de uma narrativa audiovisual convencional. Portanto, o espectador aceita o roteiro como realidade histórica, fato que, segundo o autor, seria uma das explicações mais plausíveis para justificar o sucesso de público. Ainda baseado em Fernão Ramos, Seliprandy retoma a diferenciação entre documentário e ficção defendida pelo primeiro autor. O documentário seria um filme elaborado a partir de uma asserção pressuposta, ao posto que na ficção, o espectador reconheceria uma intenção ficcional/imaginária do autor. Portanto, embora Barreto afirme que *O que é isso companheiro?* é ficção, a crítica continua a vê-lo e analisá-lo de outra forma, evidencia Seliprandy. Talvez a origem dessa confusão esteja na percepção dos filmes históricos que, segundo o autor: “o espectador espera que lhe seja contada a verdadeira história desses personagens, num processo de construção de um enunciador real documentarizante da história” (Seliprandy, 2012, p. 307).

As razões acima mencionadas evidenciam a importância da contribuição de *História e documentário*. Os textos são densos e, como o título anuncia, relacionam o documentário com a história desde os primórdios do cinema brasileiro até os filmes de retomada, o que o torna uma obra indispensável para as futuras pesquisas nessa área. ●

NOTA

¹ Coordenado por Eduardo Morettin e Marcos Napolitano.