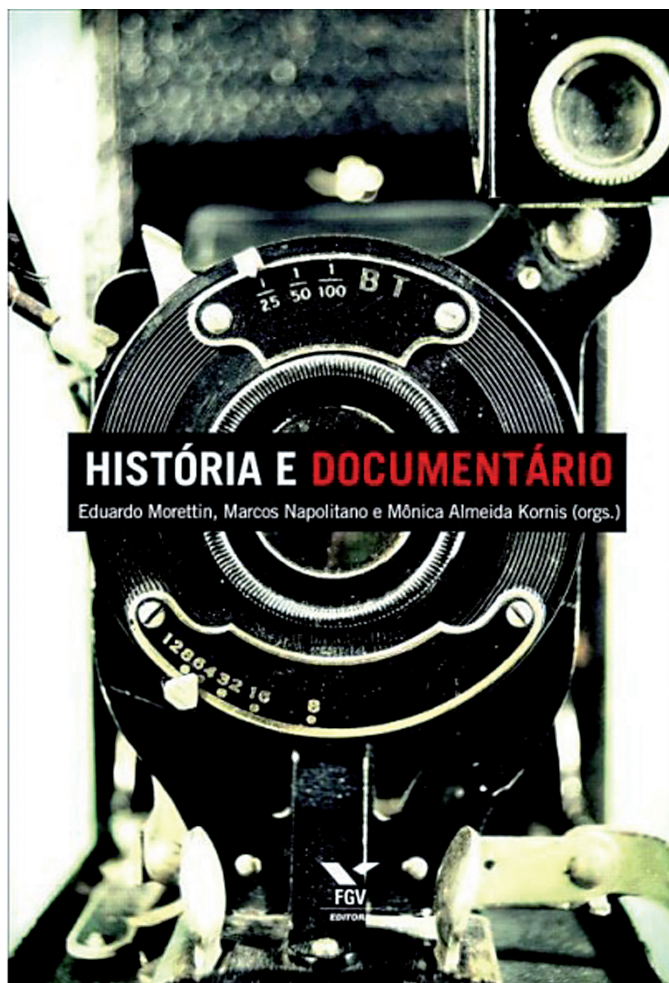


# *Entre documentos fílmicos: os documentários e a História*



*Mônica Brincalepe Campo*

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). monicampo10@gmail.com

## Entre documentos fílmicos: os documentários e a História

Among film documents: documentaries and History

*Mônica Brincalpe Campo*

KORNIS, Mônica Almeida, MORETTIN, Eduardo e NAPOLITANO, Marcos (orgs.). *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2012, 324 p.



Em *História e documentário*, encontramos textos que se situam na interface entre cinema e história. O livro foi organizado por historiadores e pesquisadores de áreas afins que objetivam problematizar o cinema e as produções audiovisuais a partir de questões ligadas à historiografia recente, destacando o cuidado com a análise fílmica. Assim, ele não se enquadra como história do documentário nem constitui uma reflexão sobre temas históricos abordados em produções do gênero, mas indaga de que modo é possível analisar, discutir e articular compreensões e interpretações relativas aos filmes, considerando os aspectos formais das obras estudadas.

Tendo como organizadores Mônica Almeida Kornis, Eduardo Morettin e Marcos Napolitano, *História e documentário* está diretamente associado ao grupo de pesquisas “História e audiovisual: circularidades e formas de comunicação”, registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e coordenado por Morettin e por Napolitano, professores da Universidade de São Paulo (USP), respectivamente nos cursos de Cinema, da Escola de Comunicação e Artes (ECA), e História, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH). Os trabalhos elencados para a coletânea foram, em sua maioria, anteriormente publicados em revistas acadêmicas, como a própria *ArtCultura* (2. sem. 2009).

A primeira produção do grupo consistiu na reunião de textos que compuseram o livro *História e cinema*, também organizado por Morettin e Napolitano, bem como por Maria Helena Capelato e Elias Tomé Saliba (igualmente professores de História na USP), que foi lançado em 2007 e reeditado em 2011 pela editora Alameda. Esse coletivo tem se firmado ao aglutinar estudiosos e promover encontros regulares à procura de um espaço de diálogo calcado em pesquisas em cuja temática central figure o cinema como documento a ser analisado, fonte a ser utilizada, sempre tomando o cuidado de considerá-lo como um objeto de análise em que as questões estéticas e de linguagem sejam trabalhadas a fim de que se alcance uma melhor compreensão das representações em tela. A preocupação central, no caso, implica a valorização da especificidade desses documentos, com a cautela de quem não se vale deles para confirmar uma história previamente elaborada e neles buscar a ilustração do já escrito e concebido, e sim para percebê-los como parte constituinte da cultura social que os forjou.

A participação desse coletivo como Grupo de Trabalho (GT) em variadas associações de pesquisa, como a Associação Nacional de História (Anpuh), ampliou o escopo de seus frequentadores e diversificou os diálogos em muitas frentes, o que permitiu o encontro e o enriquecimento do tratamento dos seus temas, ao possibilitar diferentes abordagens teóricas.

Entretanto, isso não significa que não exista uma linha mestra que articula as escolhas de pertencimento em *História e documentário: é perceptível* o predomínio de uma dada linha teórica que perpassa a maioria dos textos, qual seja, a da história política e de suas relações com distintas dimensões do poder.

Composto por onze trabalhos que seguem o percurso cronológico do século XX, do cinema silencioso aos anos 1990, o livro propõe análises de distintas faces da produção documentária em seus diversos modelos de composição. Os dois primeiros investigam filmes silenciosos produzidos no primeiro cinema – aqueles filmetes originários de um momento em que a articulação hegemônica de certa linguagem não havia se consolidado tal qual nós a conhecemos hoje. No segundo conjunto de textos nos deparamos com os cinejornais, quando já estava claro o poder comunicacional desses produtos fílmicos, e sua presença nas campanhas políticas passou a ser mais efetiva e sistemática. Um terceiro eixo foi formado com os documentários que apelam para imagens de arquivo com a finalidade de criar novos produtos. Há, nesse bloco temático, trabalhos realizados com documentos fílmicos de arquivos do exterior, abrindo a perspectiva analítica para outras praças de produção. E, por último, problematiza-se a definição de documentário, com a inclusão polêmica de um filme de ficção, que serve de base para a análise sobre o recurso das “instruções documentarizantes” utilizadas para comporem a obra fílmica e lhe emprestar um caráter de realidade.

Os dois textos iniciais partem de um projeto levado adiante na Cinemateca Brasileira, no qual foram examinadas produções do primeiro cinema. O que abre a coletânea é de Eduardo Morettin, que enfoca *Caça à raposa* (1913), de Antonio Campos. O autor procede a uma análise estética dessa obra, tendo como referencial teórico os estudos de Jeannene Przyblyski, nos quais a historiadora localizou, na bagagem visual desenvolvida desde o século XIX, as raízes das representações estéticas de documentos fílmicos. Morettin segue esse percurso ao se debruçar sobre um “filme de família”, relacionando-o à construção da cidade moderna e à busca do espaço público domesticado. A intenção percebida no documentário é orientar o olhar do potencial espectador para que ele reconheça sua elite em suas práticas de poder. Nesse sentido, a proposta principal do trabalho é atestar que as transposições estabelecidas em diálogos imagéticos forjaram uma filmografia monumentalizante, na qual as comemorações cívicas e o espaço de circulação das elites são edificados como representação a reafirmar seu lugar como de direito reconhecido.

Na sequência Ismail Xavier trata do mundo técnico-industrial e da retórica das imagens sobre as quais se assenta *A Sociedade Anonima Fabrica Votorantim* (1922). A surpresa do pesquisador foi identificar “um discurso pela imagem que se faz à revelia dos seus produtores e permite outra leitura por parte do historiador” (p. 57). Xavier questiona as eventuais interpretações que se podem depreender da obra ao observar a descontração dos trabalhadores em meio à fábrica, o mundo rural que subsiste na imagem e a desordem do espaço do trabalho marcado pela presença de crianças, afetos e brincadeiras entre as máquinas. Ele compara sua análise ao discurso do dono da fábrica, como também à historiografia produzida em décadas mais recentes sobre o período da obra em questão e, no final, ainda se dispõe a cotejar o deslocamento e a reapropriação de cenas contidas em *O libertários* (1976), de Lauro Escorel.

Com o texto de Mônica Almeida Kornis se explora um novo eixo de análises: agora surgem em cena os cinejornais e a propaganda política de documentários institucionais, em especial *E ele voltou* e *Uma vida a serviço do Brasil*. Kornis envereda pela propaganda pró-Getúlio Vargas nas eleições presidenciais do Brasil em 1950 e discute a maneira como ela se apropriou de imagens geradas durante o Estado Novo pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), operando deslocamentos e ressignificações.

Em *Bandeirantes na tela*, cinejornal exibido entre 1947 e 1956, Rodrigo Archangelo focaliza o adhemarismo. Por essa via, Adhemar de Barros pretendia firmar sua liderança, sedimentando a imagem de empreendedor modernizador, como também a de político empenhado na manutenção da prática do assistencialismo aos “desfavorecidos”. Entretanto, ao voltar-se detidamente para as edições do cinejornal, o historiador se dá conta da contradição evidente entre o discurso adhemarista e aquilo a que se assiste na tela: Adhemar de Barros e sua esposa vão ao encontro de mães depauperadas e exaustas à espera de ajuda, porém, no desenrolar da narrativa, emergem outros sentidos que não os intentados por seus elaboradores. O conservadorismo de Adhemar de Barros e seus apoiadores, ao não conseguir conciliar tais diferenças sociais, evidencia o desprezo de classe expresso nos cinejornais e, na interpretação de Rodrigo Archangelo, acaba por solapar o projeto político nacional do então governador do Estado de São Paulo.

Os cinejornais são ainda o núcleo básico da documentação de Reynaldo Cardenuto, mas, nesse caso, os documentos estão focados principalmente na parceria entre o cineasta/publicitário Jean Manzon e o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (Ipes). Esta instituição era integrada por empresários brasileiros que almejavam se aliar ao capital internacional e contestavam energicamente as políticas nacional-desenvolvimentistas empreendidas no início dos anos 1960. Eles difundiam intensa propaganda contrária ao governo de João Goulart, construindo um discurso difamador a alimentar o projeto político que visava à interrupção do mandato presidencial. Nessa perspectiva, a parceria com o cineasta veio atender à demanda por um profissional que dominava o fazer cinematográfico e que se dispunha a executar tal trabalho. No entanto, Cardenuto conclui que, se esses cinejornais ganharam repercussão, foi porque havia público ávido por extravasar seus próprios receios/medos em relação às políticas sociais anunciadas pelo governo Goulart. Dessa maneira, o autor acredita que uma classe média conservadora se encontrou nesses produtos fílmicos.

Com Marcos Napolitano se descortina outra trajetória de análise de filmes; agora são destacados documentários montados a partir de fontes disponíveis em arquivos. Ele privilegia *Jango*, de Silvio Tendler, lançado em 1984, momento dos movimentos sociais e políticos a favor do fim da ditadura. Tal produção atingiu grande ressonância, o que, por sinal, como ressalta o historiador, correspondia à intenção de seu diretor de intervir ativamente no cenário político da época. Napolitano entende que Tendler procurou afirmar uma dada memória, além de tentar resgatar a política do nacional-popular que havia sido interrompida – daí o filme se converter em referência importante como um produto participante e engajado nos debates que ocorreram desde aquela época.

Já o texto de Rosane Kaminski se ocupa do documentário *Índio do Brasil* (1995), de Sylvio Back, e discute a representação do índio no cinema brasileiro ao longo do século XX. Contudo, antes disso a autora fornece

elementos sobre a carreira do cineasta, relacionando a forma como Back concebeu tanto filmes ficcionais quanto documentários e salientando como as relações entre cinema e história do Brasil continuam sendo um de seus problemas centrais.

Henri Arraes Gervaiseau aparece na coletânea como um ponto um pouco fora da curva do tom geral dos textos. Apoiado numa análise descritiva e minuciosa, ele trabalha *Videogramas de uma revolução* (1992), de Harun Farocki e Andrei Ujica, respaldado pela contribuição teórica de Georges Didi-Huberman. Desse modo, apesar de ser um documentário que recolhe imagens de arquivos, como os demais elencados nesse bloco, ele se filia teoricamente a uma leitura filosófica da história, portanto, mais próximo à linha da história cultural da sociedade.

Por sua vez, Mariana Martins Villaça estuda a *Cinemateca del Tercer Mundo* (1969-1973), sediada no Uruguai, e que valorizava um cinema de combate político. A questão de fundo da autora é compreender os sentidos e usos do conceito de político segundo a ótica da esquerda latino-americana.

Vicente Sánches-Biosca, professor da Universidade de Valência, apresenta, a seguir, parte de sua obra de reflexão sobre os cruzamentos entre cinema e história, que dispensa particular atenção à propaganda política e aos documentários que envolvem personalidades destacadas do mundo do poder institucionalizado. O texto mapeia a construção das representações carismáticas de dois líderes espanhóis: Francisco Franco e José Antônio Primo de Rivera. Para tanto, o estudo das imagens cinematográficas e de suas apropriações por parte dos nacionalistas durante a guerra civil espanhola, e depois dela, constitui-se no seu principal objeto analítico.

Fechando a coletânea, Fernando Seliprandy foge do propósito geral de escolha do que seria um documentário. Ao discutir o filme de ficção *O que é isso companheiro?*, o pesquisador enfatiza o uso de “instruções documentarizantes” na composição da narrativa fílmica, o que teria resultado na recepção da trama como verdade histórica. Para o autor, residiria nisso a origem da polêmica e das disputas sobre as memórias cinematográficas e a história que se construiu desde então a respeito da luta armada no Brasil.

Talvez se possa sintetizar a premissa que rege a feitura do livro retomando o que diz Marcos Napolitano: “documentário histórico não é um ‘túnel do tempo’. É um gênero cinematográfico. Um documento histórico, sim, mas na medida em que for abordado como documento fílmico. A questão é descobrir como ele nos convence (ou não) da ‘verdade histórica’ por meio de uma narrativa lógica e ideológica, mas, acima de tudo, cinematográfica” (p. 176).

No final das contas, a leitura atenta de *História e documentário* acena com diversas possibilidades exploratórias de pesquisa e amplia a riqueza temática e teórica que o documento fílmico é capaz de agregar ao campo da história.



*Resenha recebida em março de 2014. Aprovada em junho de 2014.*