

O CINEMA ENTRE A MEMÓRIA E O DOCUMENTAL

FRANÇA, Andréa

Doutora, Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO).
afranca@visualnet.com.br

RESUMO

Este artigo investiga as relações entre cinema documentário, memória histórica e o lugar do espectador diante das imagens do mundo contemporâneo. Utiliza o filme de Andrea Tonacci, *Serras da Desordem* (2004), para pensar essas relações assim como a prática múltipla do “documentário”, entre arquivo, testemunha, demonstração sociológica, registro ou puro voyeurismo.

Palavras-chave: Cinema. Documentário. Memória histórica. Espectador.

1 INTRODUÇÃO

Na esteira de tantos autores que têm identificado uma espécie de “musealização” global do mundo contemporâneo (Andreas Huyssen (2000), Beatriz Sarlo (2007), Giorgio Agamben (2007)) e um crescimento dos discursos nacionais e transnacionais da memória histórica, podemos ver no Brasil um conjunto de filmes documentários que têm explorado esta dimensão da memória por caminhos bem distintos. O tempo e o lugar (Eduardo Scorel, 2008), Serras da Desordem (Andrea Tonacci, 2004), Operação Condor (Roberto Mader, 2007), Peões (Eduardo Coutinho, 2004), Hércules 56 (Silvio Da-Rin, 2007), 500 Almas (Joel Pizzini, 2004), Utopia e Barbárie (Silvio Tendler, 2005), para citar apenas alguns, são documentários que trabalham a memória do Brasil na sua dimensão pública e que fazem parte de um processo econômico-cultural mais amplo, onde o privilégio contemporâneo dado ao passado remete, entre outras coisas, a um desejo de remexer as codificações da história nacional.

Neste artigo, discuto o modo como Serras da Desordem coloca em questão a relação da imagem do cinema com a memória, a história e o lugar do espectador diante das imagens do mundo. O documentário de Andrea Tonacci enseja um diálogo com um outro filme de trinta anos atrás, Iracema - uma transa amazônica (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, nos obrigando a pensar o papel e a função da imagem no cinema documentário e ainda quais são os vínculos, entre o tempo histórico e as imagens, consolidados por este cinema. Além disso, constrói um outro lugar para o espectador da produção audiovisual contemporânea — o desloca da posição, confortável e habitual, daquele que julga, sabe e decide, tão cara às imagens-espetáculo no seu afã de colocar em circulação tipos de comportamento e relação com o outro —, um lugar que o obriga a uma elaboração mais potente do que a simples satisfação de seus prazeres *voyeuristas*.

Se os discursos da memória histórica aparecem como um fenômeno global — e no caso dos países latino-americanos aparecem especificamente ligados ao tema da violação dos direitos humanos, presos políticos desaparecidos e seus filhos, justiça e

responsabilidade coletiva –, a dificuldade de traçar uma diferença entre passado mítico e passado real ainda persiste e é, sem dúvida, um dos nós de qualquer política midiática de memória em qualquer lugar (HUYSSSEN, 2000). *Serras da Desordem* é, neste sentido, um filme que, entre outras características, adverte o espectador ao lhe mostrar que o real pode ser mitologizado assim como o mítico pode engendrar fortes efeitos de realidade.

2 O CINEMA DOCUMENTÁRIO E AS IMAGENS MIDIÁTICAS

Andrea Tonacci reencena, refaz, reconstitui a trajetória errante de um índio de etnia guajá, chamado Carapiru, sobrevivente de um massacre de fazendeiros que aniquilou toda sua aldeia em 1978, no interior do estado do Maranhão. O índio escapa e passa a perambular pelo Brasil adentro até ser acolhido, dez anos depois, por uma família de camponeses no interior da Bahia, a uma distância de mais de dois mil quilômetros da aldeia incendiada. Tempos depois, o sertanista Sydnei Possuelo fica a par da situação e faz as primeiras tentativas de aproximação com o índio. Levado finalmente a Brasília, é identificado como um remanescente da tribo Guajá, sendo que a confirmação é feita por um jovem índio intérprete, da mesma etnia, resgatado também há mais de dez anos pela Funai. No encontro dos dois, a surpresa: eles se reconhecem como o pai e o filho que ambos julgavam assassinados durante o massacre da aldeia.

Se essa história fosse inventada por um roteirista, seja de cinema ou de televisão, diríamos certamente que é muito melodramática, sensacionalista e nada provável. De fato, na época em que se promoveu o encontro de Carapiru com o jovem índio intérprete, o programa Globo Repórter da Rede Globo de Televisão registrou a cena, relatando em cadeia nacional o ocorrido e destacando especialmente sua dimensão fantástica e inusitada: a longa e solitária errância do índio, o reencontro inesperado com o filho dez anos depois, a “volta” para a aldeia como o final de um périplo, etc. *Serras da Desordem*, porém, se interessa menos pelo reencontro em si – embora o mesmo esteja lá, presente através das imagens de arquivo da Globo, de 1988 – e mais pelo que ocorreu longe das câmeras televisivas, discreta e silenciosamente, antes e depois do encontro. Como se o filme buscasse, ao contrário das grandes sínteses, dos casos inéditos ou das análises conjunturais (procedimentos tão caros à produção televisiva dominante), as singularidades e a experiência do homem ordinário que, neste caso, é um indígena.

Ao término do filme, muitas das nossas perguntas continuam sem respostas: por quê o índio não aprendeu a falar português? Como foi possível viver durante dez anos errando pelo interior do País? O que ele sentiu? E depois, como foi ser acolhido por uma

família de camponeses? O que significou emocionalmente o reencontro com o filho? E a volta para a aldeia, depois de tanto tempo vivendo com o homem branco? Para nenhuma destas perguntas há respostas. O que existe é a experiência radical do silêncio, da voz que não comunica e da opacidade do corpo indígena. Trata-se de um filme que chacoalha o espectador do lugar habitual diante das imagens midiáticas correntes, à medida que cada imagem ativa simultaneamente o desejo de saber mais e a impossibilidade de satisfazê-lo, colocando em questão a lógica corrente na qual o espectador, da televisão e do cinema nas suas formas dominantes, considera que tudo lhe deva ser dado sem o menor esforço.

Da simples satisfação dos prazeres *voyeuristas* e do desejo de ver e saber sempre mais, o espectador de Tonacci é forçosamente alçado a uma outra instância, misto de desconfiança e crença diante da imagem, que lhe confronta com questões tais como: do que se trata, quem é quem, qual é a história, segundo quais relações de força? Questões estas que, quando são ativadas, sobretudo pelas estratégias de linguagem do documentário, exibem de forma cruel o mundo em que vivemos, a fronteira tênue e tensa entre a cena e o mundo, as relações de assujeitamento, de força e de poder entre quem filma e quem é filmado. No caso do cinema brasileiro recente, os documentários Santiago, de João Moreira Salles (2007), Jogo de Cena (Eduardo Coutinho, 2008), Juízo (Maria Augusta Ramos, 2008) também exploram esse aspecto de duplicidade do real, o limite fino entre o teatro e o mundo, deixando no ar perguntas como: no quê acreditar, em quem devemos acreditar? É necessário ainda acreditar? ¹

De fato, a história do cinema documentário mostra que este campo sempre se defrontou com o espectro da objetividade, da verdade da representação, da transparência, de modo que o lugar do espectador destas imagens pudesse ser o lugar estável daquele que aceita e acredita no mundo do filme como sendo real. Desde suas origens, com Robert Flaherty, mas também com Dziga Vertov, o pensamento e a reflexão sobre este cinema não parou mais de se debater entre as noções de verdade e mentira, autenticidade e ficção, realidade e *mise-en-scène*. Basta atentarmos para as inúmeras expressões que pretenderam dar conta de suas diferentes modalidades, metodologias e procedimentos, tais como “cinema-olho”, “cinema do vivido”, “cinema-verdade”, “cinema-direto”, etc. O que se depreende destas denominações é o modo como se forjou histórica e socialmente o lugar do espectador deste cinema, a forma requerida de se colocar diante destes filmes, a crença encorajada como um critério diferenciador em meio às imagens do cinema de ficção, de animação, das telenovelas, enfim, das imagens-espetáculo.

Teóricos, críticos e cineastas vão afirmar que o espectador que vê um documentário não é o mesmo quando vê um filme de ficção. Trata-se de um outro olhar. Existem exigências, expectativas de adequação da imagem ao mundo, um juízo a respeito do diretor e da sua obra que marcam essa diferença radicalmente. É dentro desta tradição retórica que Bill Nichols irá afirmar que este cinema constrói discursos de sobriedade sobre a realidade social, discursos diretamente relacionados com saberes que nos parecem imbuídos de um sentido de “unidade” organizadora do mundo, em uma análise que se debruça sobre os fundamentos ideológicos clássicos do cinema documentário, cujas práticas e validações remetem a John Grierson (NICHOLS, 1997).

É claro que os cinemas modernos dos anos 60, sobretudo os filmes de Jean Rouch, inauguram toda uma problematização a respeito das imagens do mundo, da possibilidade de falar do outro, da dinâmica das subjetividades em jogo, questionando a posição privilegiada do diretor como produtor exclusivo de sentido e o lugar estável do espectador de documentários que por hábito histórico, ideológico, cultural, acostumou-se a acreditar sem duvidar daquilo que vê. Mas não há, na década de 60, os problemas ligados a um mundo massivamente midiático, um mundo do qual a produção audiovisual cotidiana pretende dar conta, comunicando, formando, informando, controlando, dentro de uma lógica onde as formas de relação com o outro são marcadas pelo poder de ver e julgar *sem contrapartida*, como enfatiza o crítico e documentarista Jean-Louis Comolli.

Se Serras da Desordem, assim como os outros filmes já citados acima, trava um embate com a produção audiovisual contemporânea e com o campo do cinema documental é porque suas imagens ativam simultaneamente no espectador a dúvida e a crença, o distanciamento e a identificação, a impressão de realidade e o artifício. Distante da lógica onde as imagens nos parecem freqüentemente dadas por graça divina, desprovidas de ambigüidades, nestes documentários elas se mostram como fruto de escolhas, articulações, elipses, reticências. Há mais dúvidas do que certezas porque trata-se de um cinema que efetivamente sugere a existência de uma prática múltipla do campo documental, entre o arquivo, a testemunha, a captura em tempo real, a demonstração sociológica e o puro *voyeurismo*.

Assim é que o humanismo de Serras da Desordem não pretende nos tornar próximos do distante, restituir o natural (a natureza idílica e primitiva) eliminando o artificial (a civilização), tampouco nos aproximar da família tribal, das tradições. O que existe é a negação absoluta de um estado de natureza bruto, intocado, puro, pois este estado é também um mito criado pelo homem branco civilizado para uso próprio. “Nesse filme, faço a minha leitura: a visão de que nem mesmo a história dele

[Carapiru] lhe pertence mais, já faz parte de uma narrativa mais ampla, historicista, subjetiva, pessoal, nossa”, afirma Tonacci (CAETANO, 2008). E o filme é elucidativo desta idéia quando, no final, aparece a mesma cena do início, em que Carapiru prepara demoradamente o fogo, só que agora Andrea Tonacci está em cena também, orientando e dirigindo o índio.

O filme é uma história que é revivida pelo próprio Carapiru com a ajuda dos sertanistas e camponeses que também reencenam várias situações, além de darem depoimentos e interagirem com a câmera. Há ainda, em diversos momentos, uma montagem que trabalha no sentido de refazer e reorganizar o sentido de fotografias, imagens de arquivo de natureza diversa e material oriundo do jornalismo impresso da época; todo esse material, de fontes e suportes diversos,² é explorado de modo a mostrar não só a empreitada do índio, mas sobretudo que não existe um estado de natureza do “documento”, que o mesmo concerne sempre a alguma coisa da ordem do já construído.

Um dos aspectos interessantes deste filme é que Tonacci dá às imagens de arquivo um tratamento auto-reflexivo, experimental, de modo a mostrar as contradições e os deslocamentos que caracterizam o campo da imagem nas suas relações com o documento – como também o fazem cineastas como Arthur Omar (Tesouro da juventude, 1977, Ressurreição, 1987), Sergio Bianchi (Quanto vale ou é por quilo?, 2005), Jorge Furtado (A matadeira, 1994), Marcelo Masagão (Nós que Aqui Estamos, por Vós Esperamos, 1998).

3 O CINEMA DOCUMENTÁRIO E A MEMÓRIA HISTÓRICA

O cinema muitas vezes reencena a memória histórica com o intuito de oferecer a ilusão do “passado perfeito”, um passado que já teria terminado e, por isso, estaria realizado e completo; no entanto, quando atentamos para as lacunas e os vazios entre estas representações “somos convidados a conjugar a memória histórica de uma outra maneira, no ‘futuro do pretérito’” (LISSOVSKY, 2008, p.26). Porque a história que esta dimensão lacunar nos abre não nos remete a um passado repleto de fatos consumados, mas evoca a memória de um pretérito ainda por se fazer, incompleto, fragmentado. Estas lacunas entre os filmes não falam do que foi nem mesmo do que deve ser: essas lacunas falam, ou melhor, murmuram o que poderia ter sido.

Existem autores que, ao focalizar o processo de constituição da memória, falam de construção, transformação e rearranjos constantes interiores a este processo; ao contrário de concebê-la como algo da ordem do instituído e, portanto, a ser preservado, tais estudiosos valorizam menos as idéias de uma origem fixa e

determinada e mais as idéias de criação, deslocamentos, derivas. Henri Bérghson (1990), Friedrich Nietzsche (1998), Gilles Deleuze (1990) enfatizam, de formas distintas, a dimensão processual da memória, afirmando que a mesma é tecida por nossos afetos e expectativas diante do futuro, concebendo-a, portanto, como um ponto de rugosidade, um modo de resistência no seio das relações cotidianas de poder, tal como argumentou Foucault (DELEUZE, s/d).

Essa concepção nos interessa porque o cinema é fruto do século onde triunfa o espetacular, ao mesmo tempo agente e objeto deste triunfo, o empreendedor e a memória. Muito distante de “espelhar” ou “refletir” tal evento, situação ou realidade, o cinema os fabrica e até mesmo os provoca, ou seja, cria eventos enquanto fatos filmados. Como afirma Jean-Louis Comolli, não haveria memória e não existiria o “banco de dados” que é hoje o cinema, sem criação, enfrentamentos, jogos de força, transformação (2004, p.214). Dentro desta perspectiva, como ainda acreditar que o cinema se reduziria a “mostrar” uma história que se passou em outro tempo e lugar? Ao contrário, trata-se de uma imagem que põe a história em cena, fabrica novos circuitos de sentido, atribui formas não pensadas de modo a tornar a história definitivamente visível.

Em um certo momento de *Serras da Desordem*, há uma longa seqüência de imagens de arquivo que reproduzem uma espécie de “narrativa clichê” da história do Brasil. Vemos a construção da transamazônica, o desmatamento na região, militares em Brasília durante o governo militar, o Carnaval, trabalhadores em Serra Pelada, a Copa do Mundo, manifestações políticas, como se Tonacci pretendesse fazer uma espécie de montagem paralela entre o tempo em que o índio ficou errando solitário pelo País e os vários acontecimentos públicos e políticos que se passaram sem que Carapiru provavelmente tomasse conhecimento deles. Estas imagens são extraídas de documentários os mais diversos como *Jango* (1984), de Silvío Tendler, *Linha de montagem* (1982), de Renato Tapajós, *Fé* (1999), de Ricardo Dias, *Jornal do Sertão* (1970), de Geraldo Sarno, entre outros.

É, porém, no interior desta seqüência, feita de episódios cumulativos e de reconhecimento geral, que brota uma outra série discursiva, um outro movimento, onde o filme instila a desconfiança no que até então se apresentava como uma narrativa possível – ainda que estereotipada, caótica e caricata – da nação brasileira. Este movimento – de solapar a crença do espectador – é iniciado com a inserção de um trecho de *Iracema*: uma transa amazônica, onde o personagem Tião Brasil Grande, vivido pelo ator Paulo César Pereio, está com a índia Iracema, personagem vivida por Edna de Cássia, uma indígena encontrada pela equipe do filme durante as pesquisas

para sua realização. As imagens do ator confundem e lançam a dúvida no que até então parecia uma narrativa da ordem da verdade, do reconhecimento de todos, da memória histórica do País. Ver a cena de Pereio com a índia desmonta as imagens e os sons precedentes, como se o filme quisesse advertir o espectador das armadilhas que constituem o próprio campo do cinema documentário e, mais amplamente, das imagens do mundo.

Da representação documental que mistura imagens de poder, sobre o poder, com cenas do cotidiano vivido por trabalhadores em fábricas, migrantes, camponeses, caboclos, passamos para uma representação mais mágica, projetiva, ficcional, onde o afeto, a surpresa e a dúvida propõem uma outra experiência estética; de um discurso genérico da nação, cuja carga simbólica impregna a história do País e impõe uma concepção de identidade unificadora (o carnaval, o futebol, o governo militar), nos deparamos com uma imagem de outra natureza, uma imagem que tira o arquivo de um uso petrificado e museificado para fazer dele uma ferramenta, dando-lhe um novo uso. Como se, com esta inserção, o filme reencontrasse um “uso profanador” da imagem documental no sentido de reintroduzir um deslocamento, uma dimensão lúdica na relação com o arquivo, o documento, a história (AGAMBEN, 2007).

Ao inserir as imagens do ator – reconhecido historicamente por interpretar no cinema brasileiro personagens cujos traços agregam a irreverência, o deboche, a ironia corrosiva –, somos convidados a interagir de uma outra maneira com a dimensão da memória, aceitando também sua dimensão teatral e fabulatória. Serras da Desordem sugere que há uma dimensão falsificante que sustenta toda e qualquer narrativa da nação e adverte que todo documento é um campo de conflitos e de agendas, onde se defrontam diferentes hipóteses sobre o mundo e diferentes modalidades da experiência humana. Dentro da seqüência documental, a inserção repentina das imagens de Pereio em *Iracema* nos lembram que identidades, personagens, papéis, lugares, tudo que costumeiramente serve de reparo e de índice para a crença nas imagens do mundo, pode se desdobrar, remetendo ao próprio cinema, à construção da cena, à *mise-en-scène*, ao falso. Segundo Tonacci,

“o Pereio é uma interferência ao vivo como ator dentro da história - mas, mesmo se você não souber quem é o Pereio, o filme cumpre a sua função. E não é só uma citação cinematográfica que eu quis pôr não. Por uma sintonia de imagem e de situação, que é esse percurso na realidade brasileira, tem uma cena do filme deles [Bodanzky e Senna] no meio da seqüência de madeiras sendo derrubadas - tanto que é a única imagem de um filme de ficção que entra no meio de imagens de documentário, todo o resto é composto por imagens de documentação de arquivo. E ela passa como parte da narrativa - é ela que dá, para quem vê cinema e conhece, aquela sensação de

tudo é então uma ficção, em meio a um monte de imagens jornalísticas.” (CAETANO, 2008, p.135).

Mais do que mostrar que as narrativas históricas têm falhas e que podem ser esculachadas ou ridicularizadas, o filme de Tonacci reintroduz uma outra prática para a exibição do arquivo, distante da “exposição como impossibilidade de uso, de habitat e de fazer experiência”, de modo a permitir um novo uso das imagens históricas (AGAMBEN, 2007:73). Ao reencenar, reconstituir, teatralizar o extermínio da aldeia guajá, a itinerância de Carapiru, o encontro com a família de camponeses e com o sertanista, o filme cria uma imagem liberada do passado e do tempo cronológico, uma imagem que permite a realização de uma memória dinâmica e aberta para o novo, apontando para um *pode ser* no interior de um *isso foi* e, ao mesmo tempo, reiterando um *isso foi* que permanece. Repetir os crimes e os traumas da História como um modo de os reapresentar para que o inominável saia dos trilhos da história e possa permanecer, sempre, não como fato consumado e petrificado na história, mas como ‘um pode ser’, incompleto e fragmentado. Trata-se de rememoração, catarse, restituição.

Em Iracema - uma transa amazônica, presenciamos um cinema de observação que não só documenta a vida nas estradas de Brasília, Belém, Marabá, Altamira, como registra o embate entre o próprio filme e o mundo, através do ator Pereio que interage anarquicamente com o discurso ufanista de progresso em meio a tantas paisagens devastadas pelo homem. São inúmeras as cenas de queimadas, de estradas pela metade, da extração ilegal da madeira e, ainda, de placas em biroscas e pará-choques de caminhão com os dizeres “Brasil: ame-o ou deixe-o”. Destruição e Degradação como símbolo cruel de um projeto monumental de nação. Uma ficção vivida como realidade.

De fato, quando Iracema é feito, ainda nos anos 70, o governo brasileiro incentivava o gênero histórico, prometendo prioridade no planejamento orçamentário da Embrafilme e até sugerindo temas e abordagens pertinentes ao contexto. Uma pressão política que estimulava o cineasta brasileiro a produzir uma imagem oficial da história do País. Versão que deveria ser produzida segundo um ponto de vista inequívoco: a história épica, repleta de heroísmo e cujo ritmo dos acontecimentos é desprovido de tensões. No entanto, o que Iracema exhibe é um registro que pode ser tudo menos harmônico. No encontro do cinema brasileiro com a região amazônica, território na época considerado Área de Segurança Nacional pelo governo militar, o que se vê é a ocupação ilegal da terra, o trabalho escravo, a prostituição infantil, o desmatamento, a polícia comprada por grileiros, o sonho mirabolante e impossível da transamazônica.

Iracema surpreende porque é um filme distante, sobretudo em termos de linguagem e de proposta estética, do que era realizado naquele período no Brasil. Mais comum eram documentários sobre o operário, o trabalho na fábrica, como aqueles realizados por Renato Tapajós, Wladimir Carvalho, João Batista de Andrade, Sergio Santeiro, entre outros diretores. Mas o filme de Senna e Bodanzky, ao contrário de refletir sobre uma realidade “representativa” das desigualdades sociais e do contexto opressivo do momento através de uma teoria social do Brasil (prática comum do período, que implicava totalizar e interpretar situações sociais complexas), provoca cenas imprevistas, diálogos improváveis, que só acontecem porque existe uma *situação-cinema* que não se oculta, mas, ao contrário, se exhibe através da presença do famoso ator, de modo a colocar pelo avesso o que já está dado e suposto.

As imagens de Pereio em Serras da Desordem trazem ainda um outro sentido, um novo valor para o filme de Tonacci, à medida que representam o que sobra do imaginário de uma época, os anos 70, na passagem do tempo. Vendo essas imagens hoje, sentimos irradiar um valor de utopia que resiste, como se despertassem a essência mesma do filme, esse confronto desbravador com o entorno, um certo pioneirismo – nos procedimentos de linguagem e na peregrinação do cinema pela região norte do Brasil. Além disso, ambos os filmes põem em jogo o presente, reconfigurando e reencenando situações, de modo a enfatizar a dimensão processual inventiva e criadora da realidade diante da câmera. A índia Iracema, num determinado momento, assume para si o papel do ator Pereio de provocar no outro falas e reflexões a respeito da vida, e responde, para a moça que passa roupa num casebre aparentemente despreocupada com a presença da câmera, que não consegue ficar muito tempo no mesmo lugar porque tem “a sina de correr mundo”. Tal frase remete não apenas ao caminhoneiro Tião Brasil Grande, mas, sobretudo, ao índio Carapiru, cuja sina também é de correr mundo, deixando neste percurso os traços do que está em vias de desaparecer – o gesto, o rosto, a voz. Como se o cinema, através destes filmes, resgatasse sua nobre tarefa que seria, segundo Siegfried Kracauer, alcançar a redenção da realidade física (HANSEN, 1995).

Distantes do cinema que se debruça sobre as questões da memória de uma forma monumental, totalizante, estes filmes falam da experiência do deslocamento, da desterritorialização, de vestígios do que está em vias de desaparecer, do limite tênue entre o teatro e o mundo. Para além das chaves alegóricas de ambos – a relação entre Iracema e a Amazônia e a relação entre o título do filme de Tonacci, “serras da desordem”, e o Brasil –, há um jogo reiterado com as interpretações totalizantes que imprime um outro modo de apreender as imagens documentais. Ao buscar resíduos da

história e da memória não oficial, daquilo que não foi consumado, da relação do ator (Pereio, Edna de Cássia, o índio Carapiru) com seu papel e de seu modo de se apresentar dentro da cena, estes filmes não estão procurando apenas um outro tipo de relação com o real, mas explorando os modos de relação postos em cena para estabelecer liames com a memória histórica.

Porque finalmente os riscos estão aí desde sempre: riscos de confusão entre lembrança e história, entre passado e imagens do passado, entre as narrativas da nação e a experiência singular de exclusão, desigualdade, discriminação. O documentarista David MacDougall, num artigo de 1992, intitulado *Os filmes de memória*, afirma o seguinte:

“Vários filmes assimilam, fazem uma equivalência, entre as lembranças e os objetos, incluindo aqui as fotografias do passado. Como é impossível capturar as fontes da memória, os originais da memória, os cineastas são tentados a utilizar as fotografias como se elas fossem a própria lembrança. Assim vemos freqüentemente documentários e programas televisivos que associam fotografias e atualidades filmadas às falas dos entrevistados. Associação ilegítima porque faz parecer que tais imagens são lembranças daqueles que falam.” (NINEY, 200, p.250).

E o cinema – por ser uma mídia que se desenrola não só na tela da sala mas sobre a tela mental do espectador, por supor que o espectador não está somente diante do filme, mas dentro dele, tomado e desdobrado pela sua duração – tem a potência de produzir novos sentidos de mundo, novas terras imaginadas tanto daquilo que poderia ter sido, no passado, como daquilo que deve ser, no presente.

É como se o cinema pudesse combinar elementos de diferentes camadas – do teatro, do tempo, da memória, do espaço –, de modo a confrontar-se com a ordem discursiva que atualiza símbolos de fundação, de finalidade e os reúne reforçando uma comunidade de iguais na convivência com o outro. O cinema documentário, tal como visto aqui, quer espreitar os acontecimentos onde menos se espera, no que passa por não ter história alguma: seja o imprevisível choro de Iracema, o trabalho escravo dos caboclos, duplamente submetidos pelo latifúndio e pela situação-cinema, a apatia de Carapiru no seu retorno à aldeia, o antes e o depois do inédito encontro entre o índio e seu filho.

Nestes trajetos de errância – Roça Grande, no interior de Maranhão, Santa Luzia, no interior da Bahia, Angical, no norte de Goiás, ou ainda, as estradas de Belém-Brasília, a Transamazônica –, o que o cinema nos mostra é uma forma de marcação da diferença não pela diversidade, mas pela exclusão. Em *Iracema*, é o sonho de assepsia e higienização do Brasil profundo, feito pelo discurso desenvolvimentista. Em *Serras da*

Desordem, é o extermínio da aldeia, os modos infantilizados de tratar o índio, a espetacularização midiática da ‘descoberta’ de Carapiru, exibida no Globo Repórter da Rede Globo de televisão. Filmes que falam de acontecimentos que têm nomes concretos (extermínio, destruição, devastação), nos quais se enunciam histórias de espera e onde a memória é apenas o tempo impreciso de se degradar ou morrer. Ao mesmo tempo, estas imagens se exibem enquanto artifício, mostrando que sua presença não é neutra ou inocente; ao contrário, é ela que trama um complô discreto para que não desapareça da memória justamente aquilo que é da ordem do insignificante, do ínfimo.

Ao contrário do cinema documentário moderno brasileiro, interessado em buscar o que é “representativo”, criando mecanismos de produção de significação geral, desprovido de ambigüidade, o documentário brasileiro contemporâneo tem privilegiado a afirmação de sujeitos singulares. Num contexto marcado pela fragmentação cada vez mais acelerada do espaço e do tempo vividos, pela circulação cada vez mais veloz de narrativas, discursos, informações, por imagens que estão ‘coladas’ ao mundo, que são instantâneas e coextensivas aos acontecimentos, não seria mais efetivo e utilitário representar a memória histórica através de uma narrativa com pretensão totalizadora, com encadeamentos lógicos e sem (ou com poucas) ambigüidades? Uma narrativa que possa garantir uma aura de durabilidade e estabilidade em meio à volatibilidade da agenda midiática, sendo o ‘reconhecimento’ da imagem uma forma de ‘política da memória’ a energizar retoricamente os discursos massivos e globais da história?

Não, se concordamos com o sentido de memória histórica que é explorado aqui. Uma história que é feita de imagens e de lacunas, sendo estes hiatos que nos permitem reinventar a história, torná-la novamente possível. É justamente no bojo dessas elipses que entram em jogo as políticas de linguagem, de narrativa, pois como enfatiza Huysen, “a permanência prometida pela pedra do monumento está sempre erguida sobre a areia movediça” (HUYSEN, 2000, p.68). Isto é, apostar num sentido crítico das imagens que compõem o presente implica uma remontagem das imagens documentais, de arquivo, de modo a produzir uma ressignificação da memória, da história e sobretudo do lugar do espectador, porque finalmente a investigação do passado não precisa ser um exercício nostálgico, humanista, libertador apenas em aparência.

The cinema between memory and documentary

ABSTRACT

This essay investigates the relationship between documentary movies, historical memory and the place of the contemporary spectator. It takes Andrea Tonacci's *Serra da Desordem* (2004) in order to think such issues as well the multiple faces of the documentary: record, witness, sociological essay and voyeurism.

Keywords: Documentary. Historical memory. Spectator.

El cine entre la memoria y lo documental

RESUMEN

El ensayo investiga las relaciones entre el cine documental, la memoria histórica y el lugar del espectador em face de las imágenes contemporáneas. Se toma el film *Serra da Desordem* (2004), de Andrea Tonacci, con el intento de pensar tales realaciones, bien como los múltiples aspectos del documentario actual: archivo, testigo, tesis sociológica, recuerdo o simple acto de voyeurismo.

Palabras claves: Documentario. Memoria histórica. Espectador.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CAETANO, Daniel (org.) *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et Pouvoir*. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire. Paris: ed. Verdier, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Lisboa: Vega, s/d.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DURAND, Régis. *Images-mondes: de l'événement au documentaire*. Paris: Editions Monografik, 2007.

FRANÇA, Andréa. O cinema, seu duplo e o tribunal. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia* n. 36, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação Social da PUCRS. Disponível em: <http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/famecos/article/viewFile/5476/4974>.

HANSEN, Miriam Bratu. America, Paris, the Alps: Kracauer on Cinema and Modernity. In: CHARNEY, L. SCHWARTZ, V. (Orgs.) *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 1995.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LINS, C., MESQUITA, C. *Filmar o real*. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de

Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LISSOVSKY, Mauricio. O que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas? In: BARRENECHEA, M. A. (Org) *As dobras da memória*. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2008.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genalogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NINEY, François. *L'Épreuve du Réel à L'Écran*. Bruxelles: Éditions de Boeck Université, 2002.

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

¹ Para uma discussão a respeito da expectativa de que, por trás da noção de documento, existe uma idéia de testemunho, de veracidade — uma *concepção judiciária* que operaria através de seu caráter bruto, dando a ver diretamente e de forma irrefutável uma certa verdade das coisas, ver “O cinema, seu duplo e o tribunal”, na *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia* n. 36, agosto de 2008 e, ainda dentro dessa discussão, o livro *Filmar o Real*, de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, Ed. Jorge Zahar, 2008.

² Como o filme é resultado de uma longa pesquisa — que começa em 1993, durante uma conversa com Sydnei Possuelo, e vai até as primeiras gravações em 2000 —, os suportes de captura variam muito.