

ASPECTOS ÉTICOS E ESTÉTICOS SOBRE O USO DE ARQUIVOS EM DOCUMENTÁRIOS

Resumo da mesa: No campo de estudos de cinema, o documentário é a produção que pressupõe uma relação direta com o real. Pessoas reais, histórias reais. Ao representar o real, o documentário também envolve uma rede complexa de relações entre quem filma, quem é filmado e quem assiste. Por isso, ao analisar tais produções é preciso avaliar de forma conjunta as escolhas estéticas que são empreendidas na construção da narrativa e suas possíveis implicações éticas. Enquanto em filmes ficcionais existem acordos contratuais que protegem os sujeitos envolvidos, no documentário o que é representado tende a apresentar um impacto direto sobre a vida das pessoas envolvidas no processo de realização, fato que torna a discussão em torno da ética ainda mais urgente, sobretudo, em face dos desafios contemporâneos de se abordar a alteridades no cinema. Infelizmente, a maioria das escolas de cinema e artes visuais não oferecem disciplinas específicas sobre ética no documentário, logo os trabalhos que compõem essa mesa coordenada propõem incentivar mais pesquisas sobre o assunto por entender que a discussão de problemas éticos é um pilar fundamental tanto para a formação, quanto na prática de pesquisa em audiovisual. Nesse contexto, algumas questões que surgem e que de algum modo norteiam e atravessam as comunicações da mesa são: há limites éticos para a liberdade artística dos cineastas? Quais princípios indicam o que pode ou não pode ser feito em um documentário? Será que obter o consentimento das pessoas participantes é suficiente para assegurar um tratamento ético com os sujeitos filmados? Como as escolhas estéticas de pós-produção podem impactar na representação? Perguntas que geralmente surgem durante o próprio processo de concepção e planejamento da obra documental, mas também há aquelas, muito práticas e referentes à produção: pode um(a) cineasta oferecer contrapartidas financeiras para o sujeito filmado ou isso compromete a relação com o ator/atriz social? É aceitável adicionar efeitos sonoros, fazer edições de imagem, sabendo que muitos espectadores podem presumir que tais aspectos são integrantes do evento real? E na pós-produção, os materiais de arquivo podem ser misturados a registros de captação direta, sem aviso prévio ao espectador? São muitas as perguntas, mas nem sempre as decisões que as solucionam são submetidas a uma reflexão crítica aprofundada e as implicações éticas de tais escolhas acabam ficando em segundo plano. Considerando que se trata de uma discussão assaz ampla, a mesa reúne três comunicações. A primeira, de

natureza mais ampla, apresenta uma revisão do estado da arte da discussão sobre ética no documentário compartilhando um breve histórico de artigos, livros e principais questões pautadas quando esse assunto surge no campo de estudos em documentário. Um trabalho em plena construção e que tende a se tornar ainda mais complexo com a utilização de recursos de IA (inteligência artificial). Em seguida, a mesa convida ao debate através da apresentação de dois exercícios de análise que iluminam tais discussões de ética partindo da utilização de materiais de arquivo em documentários dirigidos por cineastas brasileiros: *Filhos de João: o admirável mundo novo baiano* (2009), de Henrique Dantas, e *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles. Em comum, os trabalhos compartilham um mesmo dilema: como lidar com arquivos pessoais de personagens da esfera pública respeitando a sua privacidade? Qual princípio deve conduzir ou nortear o processo de escolha e abordagem desses arquivos? Sem a pretensão de oferecer respostas únicas, a apresentação desses dois filmes é apenas um convite para demonstrar que a discussão de ética vai além do estilo de cada cineasta, mas reside em escolhas estéticas muito práticas – como produção, montagem e o conjunto de decisões que envolve a utilização de arquivos – e sua apresentação é apenas um, dentre os muitos exemplos, de como é a ética interfere no processo de realização de uma narrativa documental.

Palavras-chave: documentário; ética; arquivo.

Artigo 1:

Ética no documentário: apontamentos para uma revisão teórico-prática

Autores: José Francisco Serafim e Francisco Alves Junior

Artigo 2:

O Mal de Arquivo no cinema documental: dilemas éticos e escolhas estéticas no filme *Filhos de João: o admirável mundo novo baiano*

Autora: Liliane Mutti Reis Souza

Artigo 3:

No intenso agora: uma cartografia da memória-pessoal entre tragédias da história

Autor: Felipe Almeida Pedreira Alencar

Coordenação da mesa coordenada: José Francisco Serafim

ÉTICA NO DOCUMENTÁRIO: APONTAMENTOS PARA UMA REVISÃO TEÓRICO-PRÁTICA

José Francisco Serafim
Francisco Alves Junior

Resumo: Considerando que o documentário traz como base de sua produção relações com o “Outro”, as escolhas estéticas feitas em função da narrativa também podem impactar de forma ética nas relações entre quem filma (cineasta), quem é filmado (ator/atriz social) e quem assiste (espectador). Ainda que não exista uma ética universal aplicável a todas às produções documentais, ignorar debates relacionados a formas de conduta no processo de realização é assumir o constante risco de infringir os seus limites. Diante desse contexto, a presente comunicação busca apresentar um breve panorama da produção acadêmica que discute ética no documentário procurando observar as principais tendências ao longo dos anos e possíveis princípios e diretrizes voltadas para a prática de condutas éticas.

Palavras-chave: documentário; ética; revisão teórica.

1. INTRODUÇÃO

As discussões em torno da ética no documentário geralmente surgem quando os espectadores põem em dúvida a relação consensual entre as pessoas filmadas e os cineastas. Um exemplo da produção brasileira mais recente que ilustra essa tensão é o documentário *Eros* (2024) dirigido pela britânica-brasileira Rachel Daisy Ellis. Ao expor em público a intimidade de pessoas frequentadoras de motel no Brasil, ainda que sejam elas próprias responsáveis pelas filmagens, a obra levanta questionamentos sobre os limites da relação entre o que se filma e o que se leva às telas dos cinemas. Para além da autorização formal das personagens, surgem perguntas importantes: quais princípios indicam o que pode ou não pode ser feito em um documentário? Obter o consentimento das pessoas participantes, por si só, seria o suficiente para assegurar um tratamento ético com os sujeitos filmados? E de que maneira as escolhas estéticas de pós-produção, a exemplo da montagem, podem influenciar a representação das personagens?

A ética pode ser compreendida como um conjunto de princípios ou normas que ajudam a orientar o comportamento humano no convívio em sociedade. Há profissões em que a ética é apresentada de forma muito explícita por meio de um código de conduta, mas no campo do documentário, diferentemente de outras áreas, não há um conjunto de padrões éticos a serem adotados. O que existem são regras resultantes de estruturas institucionais, mercadológicas e profissionais que concentram a responsabilidade sobre decisões éticas apenas na figura do cineasta (Nichols, 2016, p. 151-2). Fato que, por

vezes, torna a escolha ética demasiadamente subjetiva e circunstancial. Bill Nichols, no clássico *Introdução ao documentário*, dedica um capítulo do livro sobre a importância da ética nas produções de não ficção, destacando como essas escolhas envolvem responsabilidades por parte dos diretores (Nichols, 2005, p. 36).

A ética torna-se uma medida importante de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e o seu tema têm consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores. Os cineastas que têm a intenção de representar pessoas que não conhecem, mas que tipificam ou detêm um conhecimento especial de um problema ou assunto interessante, correm riscos de explorá-las. Os cineastas que escolhem observar os outros, sem intervir abertamente em suas atividades, correm o risco de alterar comportamentos e acontecimentos e de serem questionados sobre a sua própria sensibilidade. Os cineastas que escolhem trabalhar com pessoas já conhecidas enfrentam o desafio de representar de maneira responsável os pontos comuns, mesmo que isso signifique sacrificar a própria opinião em favor dos outros.

Embora se admita a impossibilidade de uma ética universal e aplicável a todos os contextos – visto que a ética é resultante dos valores morais de cada sociedade e pode variar conforme as circunstâncias de um dado tempo histórico – ignorar a sua existência e o seu impacto nas produções documentais é assumir o constante risco de infringir os seus limites – quase sempre e, infelizmente, com prejuízo para personagens ou para os espectadores. Nichols (2016), já citado acima, em texto intitulado *Documentary ethics: doing the right thing* propõe alguns princípios básicos sobre como os cineastas podem interagir com seus sujeitos e com o público. O autor destaca, entre outros, dois princípios: o dever do(a) cineasta em relação ao sujeito representado (a pessoa com quem se estabelece uma relação no processo criativo); e o dever do(a) cineasta em relação ao espectador (pessoa que assiste aos filmes e se relaciona com os sujeitos filmados de forma remota e intermediada).

Para Nichols, um dos motivos pelo qual a ética deve ser observada no processo de uma obra documental, é o reconhecimento de que o documentário é uma arte retórica, ou seja, uma forma narrativa em que o documentarista busca convencer o público acerca de uma determinada questão ou interpretação dos fatos. Essa característica faz com que as escolhas sejam pensadas de acordo com aquilo que funciona, ou não, para se atingir o resultado desejado. Entretanto, de acordo com Nichols (2016, p. 156), nem todas as táticas escolhidas serão esteticamente adequadas ou eticamente aceitáveis num contexto de crenças compartilhadas. Mesmo na retórica, uma escolha que é contrária àquilo que se

entende como adequado, pode ser eficaz até certo ponto, mas pode ameaçar a relação de confiança e resultar na perda do poder de persuasão.

Considerando que a ética envolve questões de confiança e crença, a alternativa proposta por Nichols (2016, p. 158) é a de que um código ético de prática de produção de documentários deve abordar o desequilíbrio de poder – entre cineastas e sujeitos, entre cineastas e seus públicos – e partir de um princípio de consentimento informado que os responsáveis pela obra respeitem a dignidade dos sujeitos e a dos espectadores, uma vez que a produção de documentários é mais uma prática artística do que um experimento científico. Essa relação de confiança, esse “pacto”, é destacada pelo documentarista João Moreira Salles no ensaio *A dificuldade do documentário*, do seguinte modo:

[...] realizador e espectador estabelecem um contrato pelo qual concordam que tais pessoas existiram, e que disseram tais e tais coisas, que fizeram isso e aquilo. São declarações sobre o mundo histórico, e não sobre o mundo da imaginação. Para que o documentário exista é fundamental que o espectador não perca a fé nesse contrato (Salles, 2005, p. 58).

A relação entre quem filma e entre quem é filmado no documentário começou a se modificar, especialmente a partir do trabalho de Jean Rouch, cineasta francês que propôs a “antropologia compartilhada” como metodologia de realização fílmica em que os sujeitos filmados – muitos deles residentes em países africanos – passaram a contribuir no processo de construção da narrativa fílmica. Outras questões também se desdobram a partir dessa problemática central de “relações” à medida em que recordamos de questões específicas que surgem de subgêneros do documentário. Por exemplo, no processo de realização criativa de documentários autobiográficos, ou documentários que envolvem pessoas próximas, algumas perguntas são possíveis de serem realizadas: como estabelecer limites entre a vida íntima e a vida pública das personagens? Pode a intimidade comprometer o respeito à privacidade dos sujeitos filmados? Outro exemplo bastante comum são os documentários feitos com pessoas em situação de vulnerabilidade, seja por problemas de saúde mental, condições socioeconômicas desfavoráveis, vítimas de violência ou que lidam com preconceitos sociais em seu cotidiano (racismo, xenofobia, lgbtfobia e outros): como representar pessoas que já se encontram expostas ao sofrimento decorrente de uma situação de vulnerabilidade? O que se pode ou não se pode mostrar?

Nem mesmo os documentários sobre pessoas em situação adversativa (Comolli, 2008; Teixeira, 2018; Jesus, 2019; Silva, 2020), escapam de dilemas éticos: filmar para melhor combater ou filmar para melhor conhecer o inimigo? É preciso ponderar de forma

crítica as controversas estratégias de aproximação (os dispositivos de infiltração, o engano, a falsa identidade) e os seus distintos resultados éticos. Há, por exemplo, documentários que se utilizam de reconstituições e arquivos sonoros e imagéticos advindos de diversos contextos, mas não permitem ao espectador distinguir a natureza e o grau de manipulação desses materiais. Um exemplo é o documentário *Democracia em vertigem* (2017), no qual a diretora Petra Costa, ao apresentar uma fotografia do período da ditadura civil-militar em que militantes são assassinados, não informa aos espectadores que a imagem foi modificada digitalmente para remover uma arma implantada na cena pelos agentes da repressão. Com a repercussão do caso, em que foi confirmada a intervenção da cineasta, o montador Eduardo Scorel, em entrevista à revista *Piauí* (30 de julho de 2019) declarou o seguinte: “O compromisso ético do documentarista é com o espectador. E iludir o espectador, ao meu ver, não é próprio do documentário”.

2. PRIMEIRAS REFLEXÕES

Entre os anos 1960 e 1970, com a mobilidade dos equipamentos de registros de som e imagem, também surgiram novas formas de abordagem no documentário, com destaque para o “cinema verdade” e o “cinema direto”, e com elas os dilemas inerentes à intervenção ou não do cineasta na realidade filmada. Entre os primeiros artigos acadêmicos a tratar sobre o tema de ética no documentário, destacamos *Ultimately we are all outsiders: the ethics of documentary filming* (1976), um texto de Calvin Pryluck, questionando a ética de algumas escolhas estéticas de filmes realizados por Albert e David Maysles, diretores que, àquela época, despontavam no cinema direto norte-americano e responsáveis por produções como *Salesman* (1969) e *Grey Gardens* (1975). No texto, Pryluck aponta a ambiguidade da questão:

Com o desenvolvimento de equipamentos leves e o crescimento de uma estética do cinema direto, o problema ético da relação dos cineastas com as pessoas em seus filmes tornou-se mais amorfo. Não é tão fácil condenar o trabalho de homens como [Richard] Leacock, os irmãos Maysles e [Frederick] Wiseman. Eles nos mostraram aspectos do nosso mundo que em outros tempos teriam sido obscurecidos; nisso há um ganho. No ganho, talvez haja uma perda. (1976, p. 21, tradução nossa)

Para o pesquisador, o principal problema ético levantado nessas abordagens é que elas não ofereciam ao sujeito nenhuma escolha real, pois o próprio contexto da situação de filmagem favoreciam o cineasta, seja pela presença coercitiva de uma equipe ou pela forma de perguntar. Em resposta às críticas apresentadas nesse primeiro texto, a edição seguinte da mesma revista (*Journal of the University Film Association*), publicou uma

conversa entre Pryluck e Albert Maysles, um dos diretores abordados no artigo anterior, indicando que um dos caminhos para se discutir estética e ética no documentário é buscar entender quais aspectos influenciam as escolhas de quem realiza e, em que medida, quem realiza tem dimensão das implicações éticas de suas escolhas. Como parte dessa conversa, Maysles aponta *Titicut Follies* (1967), documentário dirigido por Frederick Wiseman, como uma obra cuja abordagem teria problemas de exploração em relação aos personagens e, conseqüentemente, problemas éticos:

Pryluck: Você conhece algum filme em que ache que a exploração foi um problema?

Maysles: O que me vem à mente é *Titicut Follies*. Posso estar enganado, mas tive a impressão de que as pessoas que estavam fazendo o filme abusavam dos personagens porque os usavam para algum propósito que as pessoas no filme talvez desconheciam. Eles foram abusados porque o filme foi feito de forma a desumanizá-los. Você não aprende nada sobre essas pessoas como seres humanos, exceto que são peões do sistema. Eu sei que isso levanta um certo ponto, mas talvez em uma situação como essa, o ponto seja mais amplo. Acho que você descobriria mais sobre o sistema, prós e contras, se se permitisse descobrir mais sobre as pessoas. O filme faz a mesma coisa que o sistema, para fazer o sistema parecer ruim. Isso é ruim em todos os sentidos. Esse tipo de desumanização é a essência da pornografia. Para mim, *Titicut Follies* usa tanta carne humana quanto se usa em um filme pornográfico. Acho que não fizemos isso em *Grey Gardens* (Pryluck, Maysles, 1976b, p. 10, tradução nossa).

No ano de 1976, também é publicado o artigo *The moral dimension in Documentary*, em que James M. Linton enfatiza a dimensão moral como um fator que distingue o filme factual do filme ficcional, destacando o fato de o documentário lidar com pessoas “reais” envolvidas em eventos “reais”. O autor também chama a atenção para a responsabilidade que o cineasta tem em relação às personagens, pois estas são coparticipante do processo criativo e abrem mão do controle de sua própria imagem, Linton argumenta que, ao conceder aos participantes do filme a possibilidade de contribuir nas decisões que determinam a estrutura do filme a partir de “feedbacks”, criou-se o que ele chama de “reciprocidade audiovisual”. Na década de 1980, a pesquisadora norte-americana Vivian Sobchack retoma a discussão em torno da ética no documentário a partir do artigo *Inscribing ethical space: Ten propositions on death, representation, and documentary* (1984), texto que trata sobre problemas éticos em torno da representação do corpo morto em obras documentais, mas que só foi traduzido e republicado em português apenas em 2009 no livro “Teorias Contemporâneas do Cinema - Volume 2”, organizado por Fernão Ramos.

No artigo, Sobchack (1984; 2009), apresenta um ponto sensível para a discussão da ética no documentário que é a representação da morte e os diferentes “olhares” que podem ser lançados sobre ela. Isso porque, para a autora, a morte é um evento físico e social que, ao ser registrado em tela, também constitui e inscreve de forma visível um espaço ético que envolve tanto a pessoa que filma (cinegrafista), e a sua postura em relação à morte, quanto a pessoa que assiste (espectador). Nesse contexto, um “olhar ameaçado” pode configurar um espaço ético, à medida em que aponta para o potencial perigo de morte da pessoa que filma, como ocorre no documentário palestino-israelense *Cinco câmeras quebradas* (2005). Também nos anos 1980 é publicado *Image ethics: the moral rights of subjects in photographs, film and television* (1988), organizado por Larry Gross, John Stuart Katz e Jay Ruby. O livro amplia a discussão para a “ética da imagem” a partir de produções disseminadas pela fotografia e televisão e também apresenta a relação entre ética e moral. Esse mesmo grupo de autores, anos mais tarde, publicaram outro livro ambientando as discussões sobre a ética da imagem para o contexto de uso das tecnologias digitais (Gross; Katz; Ruby, 2003), pois segundo eles os conflitos entre os interesses dos criadores de imagens e seus personagens apresentam problemas éticos, tanto quanto em 1988, pois apesar da “nova roupagem”, as tensões relacionais podem ser familiares.

Ainda em 1988, é lançado o livro *New challenges for Documentary* (2005), obra organizada por Alan Rosenthal e John Corner, no qual os autores dedicam uma seção especial à discussão sobre ética e estética no documentário, com destaque para a republicação do texto de Calvin Pryluck (1976) e um texto de Brian Winston (*Ethics*, p. 181-193) em que o autor aponta:

A sensibilidade ética do documentarista foi bastante erodida devido a essa constante reivindicação implícita de licença artística. [...]. O que é comum e cada vez mais controverso são os subterfúgios cotidianos inevitavelmente usados porque, pela própria natureza do caso, a câmera não pode simplesmente entregar uma reprodução não mediada da verdade. Produção significa mediação. A questão central para a ética do documentário é: até que ponto a mediação é ética? (Winston, 1988, p. 181, tradução nossa)

Após essas publicações, percebe-se um enorme hiato nas discussões sobre ética e estética no documentário, com a retomada a partir dos anos 2000. Em 2006, o artigo *On ethics and documentary: a real and actual truth*, de Garnet C. Butchart recorre a teoria psicanalítica para fundamentar a opinião sobre a moral contemporânea e seu impacto na prática ética na realização de documentários. No ano seguinte, são publicados dois artigos

em português: *A ética do documentário: o Rosto e os outros* (2007), de César Guimarães e Cristiane da Silveira Lima e também *Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo* (2007), de Marcius Freire. Este último também foi o responsável pela organização do dossiê “Documentário e Ética” na revista DOC-Online (n.7, 12, 2009), juntamente com a pesquisadora Manuela Penafria, com artigos que se caracterizam como estudos de caso e análise de filmes. Em 2009, a pesquisadora Maria Dora G. Mourão publica o artigo *Ética e documentário: o autor frente a seu objeto e a representação das imagens*.

Em 2012, Freire também foi o primeiro a dedicar parte de um livro para tratar de forma mais teórica a questão da ética no documentário e também a buscar evidências sobre o vínculo entre ética e estética nos filmes. Trata-se do livro *Documentário: ética, estética e formas de representação*. Nele, o autor realiza uma ampla revisão sobre como a ética se manifesta no campo do documentário e afirma que no processo de realização, a “relação” é algo que precede o “encontro” entre o cineasta e os sujeitos participantes. Termos similares, mas que Freire toma de empréstimo do filósofo austríaco Martin Buber para compreender a complexidade da relação “entre mim e Outro”, aplicadas ao âmbito da realização do documentário de cunho antropológico:

Poderíamos, de imediato, partir do pressuposto de que a realização de um filme desse cariz deveria se traduzir na busca de um encontro dialógico, um encontro em que o cineasta fosse um Eu, e seus sujeitos, um Tu, nos termos traçados por Buber. No entanto, sabemos que muitos documentários resultam de uma simples *relação* que não se desdobra em *encontro*; enquanto outros têm como suporte basilar uma relação Eu-Isso. Tal é o caso de muitos filmes, documentários/reportagens cujos realizadores fazem um sobrevoo rápido pelas culturas ou pelos aspectos de uma determinada cultura que querem observar, registram tudo, voltam para a moviola ou ilha de edição e dão a forma final do filme. (Freire, 2011, p. 60-61, grifos do autor)

Partindo dessa premissa, o autor argumenta que a relação cineasta e sujeito filmado deveria se basear nos princípios de uma “conversação genuína”, um encontro dialógico em que se possa endereçar ao outro como Tu, e não como Isso (Freire, 2011, p. 58). O autor toma como exemplo o documentário *A pessoa é para o que nasce* (2003), de Roberto Berliner e Leonardo Domingues, que ao apresentar a trajetória das três irmãs cegas que viviam tocando música nas ruas de Campina Grande, inclui também sequências marcadas por uma exposição excessiva das personagens, como a cena em que elas caminham despidas na praia com “sua nudez e voyeurismo desconfortáveis ao espectador” (Freire, 2011, p. 69).

Voltando ao eixo de publicações estrangeiras, em 2010 é publicado o artigo *Looking back, looking onwards: selflessness, ethics, and French documentary* (2010), de Sarah Cooper. Nesse texto, Cooper considera questões de ética documental em relação a filmes de cineastas franceses como Chris Marker, Agnès Varda e Raymond Depardon, com o objetivo de mostrar como esses cineastas desenvolvem uma abordagem à alteridade que seria compatível com a noção de ética apresentada pelo filósofo Emmanuel Levinas, especialmente na sua obra *Dieu, la mort et le temps* (1993), em que a morte, ao configurar uma abertura para uma alteridade desconhecida, oferece uma relação capaz de humanizar o sujeito. Assim, para a autora, nos filmes *Chats perchés* (Chris Marker, 2004), *Les Plages d'Agnès* (Agnès Varda, 2008) e *Profils paysans* (1998–2008, Raymond Depardon) pelo fato de seus realizadores parecem mais preocupados com questões relacionadas à finitude da vida, deles de outras pessoas, bem como o futuro do planeta, estão mais sensíveis à interação com esse Outro desconhecido e também com as pessoas, oferecendo uma visão subjetiva que, ao mesmo tempo, também é ética.

3. UMA VIRADA EMPÍRICA

É também nesse período que surgem as primeiras publicações de Willemien Sanders e Kate Nash, duas pesquisadoras que trarão pesquisas continuadas sobre o assunto. Em sua tese, Sanders defende a ideia de que, embora os participantes e cineastas sejam cocriadores comprometidos com um mesmo projeto, o conflito funciona para salvaguardar seus respectivos interesses, discussão que estará presente desde seu artigo *Documentary filmmaking and ethics: concepts, responsibilities, and the need for empirical research* (2011). Nele, a autora lembra que na abordagem de ética na produção de documentários, as pesquisas enfatizam na relação cineasta-sujeito filmado, e em conceitos de moralidade e circunstâncias associadas, no entanto, elas falham em refletir sobre teorias éticas e como elas poderiam servir de fundamento para propor ideias ou alternativas para que os cineastas saibam o que fazer. Nesse aspecto, o artigo propõe a consideração de dados empíricos, relacionados às experiências e opiniões de cineastas, como uma forma de ajudar na compreensão sobre como a ética realmente instrui e orienta a produção de documentários. Uma concepção que vai se consolidar no texto *The ethics of documentary filmmaking: an empirical turn* (2012) e que pôde ser observada como um caminho à pesquisa de ética no documentário desde a conversa entre Calvin Pryluck e o cineasta Albert Maysles (1976), como apresentada anteriormente.

Outro nome que vai contribuir na pesquisa e na reflexão teórica sobre o assunto é o da pesquisadora Kate Nash, autora do artigo *Documentary-for-the-Other: relationships, ethics and (observational) documentary* (2011) e que, à semelhança de Sarah Cooper, incorpora as contribuições de Levinas para considerar as relações éticas no documentário observacional, produção que tem sido fonte de desafios éticos, mas quando vista na perspectiva do filósofo é possível identificar formas em que a observação pode preservar a alteridade do sujeito. Em artigo posterior intitulado *Telling stories: the narrative study of documentary ethics* (2012), Nash concentra sua abordagem na narração de histórias, argumentando que os julgamentos morais são centrais para a narrativa. Para a autora, as histórias são fundamentais para o engajamento ético da produção documental, uma vez que é a partir das narrativas apresentadas pelas pessoas participantes que torna-se possível criar um ponto de equilíbrio num contexto em que a perspectiva do documentarista tende a ser priorizada no processo de construção narrativa.

Entre as pesquisas mais recentes relacionadas à ética no documentário, observa-se um crescente para a utilização de arquivos e, associada a ela, a incorporação de recursos de inteligência artificial generativa (IAG). De acordo com Santaella e Kaufman (2024, p. 39), a inteligência artificial generativa, “distinta dos modelos preditivos de aprendizado de máquina (IA preditiva) – centrados em extrair padrões de dados e fazer previsões em tarefas específicas”, permite a criação de conteúdos “originais”, como textos, imagens, vídeos e sons, mas não necessariamente criativos. A aplicação dessas tecnologias tem gerado experimentações significativas, mas também debates sobre os limites éticos do uso dessas ferramentas. Um exemplo é a série documental *Bastidores do Pop: o esquema das Boy Bands* (2023), dirigida por David Terry Fine. A série narra a vida e os crimes de Lou Pearlman, famoso por fundar boy bands como os Backstreet Boys e NSYNC, mas que também foi responsável por um esquema de fraude financeira. Para recontar sua trajetória, o documentário utiliza a IA para recriar cenas em que Pearlman aparenta falar diretamente ao público. Essas imagens, no entanto, são digitalmente alteradas para simular falas que nunca pronunciadas por ele, mas que foram extraídas do seu livro *Bands, brands and billions*. Embora esse recurso enriqueça a narrativa, ele levanta sérias questões éticas relacionadas à manipulação da imagem, a autenticidade dos registros e à autoria das falas.

Outra série documental que utiliza a IA é *Rio-Paris: a tragédia do voo 447*. Organizada em quatro episódios, a produção se dedica a investigação do acidente aéreo

que ocorreu em 2009, quando um Airbus da Air France, partindo do Rio de Janeiro com destino a Paris, caiu no Oceano Atlântico, causando a morte dos 228 ocupantes, 59 brasileiros. As vozes de algumas pessoas entrevistadas que não falam português foram dubladas por vozes geradas por IA. Em ambos os casos, a informação do uso de inteligência artificial é de conhecimento dos espectadores, mas, ainda assim, as produções não deixaram de causar polêmica entre os críticos e os profissionais da área, visto que o uso da ferramenta pode interferir na relação de confiança, já discutida acima, entre cineasta e espectador. Com a IAG, a possibilidade de manipulação e distorção histórica se mostra cada vez mais preocupante, uma vez que se pode produzir imagens, vídeos e até mesmo narrações inteiramente fictícias, mas altamente realistas, desafiando a capacidade do espectador de discernir entre o que é real e o que foi fabricado digitalmente.

A inteligência artificial também tem contribuído para o avanço de técnicas cada vez mais sofisticadas de manipulação de som e imagem, como atestam Daniel Melo Ribeiro e Geane Alzamora no texto *Porque a inteligência artificial interessa à comunicação* (Santaella; Ribeiro; Alzamora, 2023, p. 9-18). Um exemplo recente e controverso do uso de IAG é o documentário *O que Jennifer fez?* (2023). A produção mostra a história real de uma mulher norte-americana responsável por arquitetar o assassinato dos próprios pais. A produção utiliza imagens que apresentam indícios de serem geradas por inteligência artificial. O documentário exibe duas fotos de Jennifer, contudo, uma análise mais detida das imagens revela objetos malformados, mãos com anatomia incorreta e um dente frontal desproporcionalmente longo – elementos que indicam possíveis limitações e falhas das imagens geradas por IA

A *Archival Producers Alliance* (APA) em um documento lançado em setembro de 2024, intitulado *Best practices for use of Generative AI in Documentaries* (APA, 2024), recomenda um cuidado extra ao utilizar IAG para alterar ou manipular a imagem, voz ou corpo de uma pessoa, buscando consentimento quando necessário e avaliando o impacto dessas simulações sobre o registro histórico, que são comuns nas produções documentais. O documento ressalta ainda a importância de preservar a integridade das fontes primárias, evitando o uso de IAG para criar materiais que possam confundir os espectadores sobre o que é real e o que é gerado artificialmente. Além disso, o documento enfatiza a necessidade de comunicar de maneira evidente o uso de IAG em documentários, utilizando marcações como legendas e avisos nos créditos. Rachel Antell, codiretora da APA, em entrevista para o jornal *The Guardian*, revela que “num mundo

onde está se tornando difícil distinguir entre uma fotografia real e uma gerada, acreditamos ser absolutamente crucial entender como a inteligência artificial generativa pode impactar a narrativa não-ficcional” (Antell; Horton, 2024, tradução nossa).

Por fim, acredita-se que a criação de “arquivos históricos” digitais que nunca existiram, como a simulação de fotografias ou filmagens de eventos passados, podem confundir o público e comprometer a legitimidade do trabalho de historiadores e pesquisadores. Além disso, como os modelos de IA são treinados em grandes volumes de dados, eles podem reproduzir e até amplificar preconceitos e estereótipos presentes nesses materiais, o que pode resultar em representações distorcidas e desiguais de gênero, raça e classe. A adoção dessas tecnologias evidencia a urgência e necessidade de regulamentação e de diretrizes objetivas e práticas que evitem a desinformação, a manipulação de memórias e a distorção de eventos históricos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que aqui foi exposto, não parece exagero afirmar que o debate sobre as relações éticas e estéticas nos documentários se impõe com urgência. Embora este artigo tenha se dedicado a um mapeamento teórico dos estudos sobre a ética no documentário, conforme indica o título, defendemos a necessidade de refletir os limites éticos e as transformações estéticas das produções documentais a partir da prática analítica. Essa abordagem deve considerar as estruturas internas e os contextos de produção dos documentários como ponto de partida para a compreensão não apenas das relações de poderes, mas também das relações dissensuais, dos conflitos e das estratégias persuasivas que atravessam essas obras. Infelizmente, a maioria das escolas de cinema e artes visuais não oferecem disciplinas com foco em ética no documentário ou não dão a devida relevância a esse assunto, no entanto, é evidente que as escolhas estéticas feitas durante o processo de realização têm implicações éticas. Da mesma forma, a disparidade de poder na relação entre quem filma e quem é filmado precisa ser tensionado e problematizado. No entanto, o que ocorre, por vezes, é que as produções priorizam a retórica, o discurso inicialmente previsto pelo cineasta, deixando em segundo plano a preocupação (que deveria ser a primeira) com os sujeitos filmados e também com os espectadores.

Como parte do breve levantamento aqui apresentado, percebe-se que à medida em que o sujeito filmado passou a ser mais integrado ao processo de construção da narrativa - como na mencionada antropologia compartilhada e, de modo semelhante, nas produções do cinema verdade e do cinema direto - a discussão em torno de questões éticas no

documentário também foram ganhando destaque. Mais contato, mais problemas éticos. Seria essa uma demonstração da dificuldade dos realizadores em priorizar a *relação* antes do *encontro* com os seus personagens? Como equilibrar uma balança em que uma das medidas, a do cineasta, tende a pesar mais?

Longe de chegar a uma resposta única ou consensual, sem dúvida, esse é um debate que não pode ficar restrito à pesquisa acadêmica ou teorias, mas depende (e precisa) da participação de profissionais envolvidos nas diferentes etapas de produção de obras documentais. Trata-se de uma discussão que não pode ser atribuída ou transferida apenas para as audiências, por meio da crítica, ou para a curadoria dos circuitos de exibição. O filme mencionado no início do nosso artigo (*Eros*, 2024, de Rachel Daisy Ellis) foi marcado por uma ampla repercussão em festivais, mas ainda restam dúvidas sobre os impactos éticos das escolhas estéticas feitas no filme.

REFERÊNCIAS

ANTELL, Rachel; HORTON, Adrian. Em entrevista cedida a Adrian Horton. Documentary producers release new ethical AI guidelines for film-makers, **The Guardian**, 13 de set. 2024. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2024/sep/13/documentary-ai-guidelines>. Acesso em: 24 abr. 2025.

APA. Archival Producers Alliance. **Best practices for use of Generative AI in Documentaries**, setembro de 2024. Disponível em: <https://www.archivalproducersalliance.com/apa-genai-initiative>. Acesso em: 24 abr. 2025.

A PESSOA é para o que nasce. Direção: Roberto Berliner e Leonardo Domingues. Brasil: TV Zero, 2003. 84 min. Color.

COMOLLI, Jean-Louis. Como filmar o inimigo?. In: **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

COOPER, Sarah. Looking back, looking onwards: selflessness, ethics, and French documentary. **Studies in French Cinema**, v. 10, n. 1, p. 57-68, 2010.

DEMOCRACIA em vertigem. Direção: Petra Costa. Brasil: Empresas de produção. Violet Films; Busca Vida Filmes; Simmering Films, 2017. 121 min. Color.

EROS. Direção: Rachel Daisy Ellis. Brasil: Desvia Productions, 2024. 108 min. Color.

FERRAZ, Ana Lúcia Marques Camargo. A experiência da duração no cinema de Jean Rouch. **Doc On-line**, v. 8, 08 de agosto de 2010. pp. 190-211.

FREIRE, Marcius. Capítulo I - Ética e Documentário. *In: Documentário – Ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2011. pp. 27-85.

GREY Gardens. Direção: Ellen Hovde, Albert Maysles e David Maysles. Estados Unidos: Portrait Films e Maysles Films, 1975. 95 min. Color.

GROSS, Lary; KATZ, John Stuart; RUBY, Jay. **Image ethics**: the moral right of subjects in photographs, film and television. Nova York: Oxford University Press, 1988.

GROSS, Lary; KATZ, John Stuart; RUBY, Jay. **Image ethics in the digital age**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

GUIMARÃES, César; LIMA, Cristiane. A ética do documentário: o Rosto e os outros. **Contracampo**, Niterói, UFF (2007/2), 2007.

JESUS, Marcelo Pedroso Holanda de. **Antagonismos na imagem documental**: os modos securitário e agonístico. Tese (Doutorado), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

LINTON, James M. The moral dimension in Documentary. **Journal of the University Film Association**, v. 28, n. 2, p. 17-22, 1976.

MOURÃO, Mara. Dora. G. Ética e documentário: o autor frente a seu objeto e a representação das imagens. *In: Beatriz Furtado. (org.). Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games*. São Paulo: Hedra, 2009. pp. 215-226.

SANTAELLA, Lucia; RIBEIRO, Daniel Melo; ALZAMORA, Geane (orgs). **Pensar a inteligência artificial**: cultura de plataforma e desafios à criatividade. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2023.

SILVA, Vilma Carla Martins. **Dos antagonismos no documentário biográfico**: uma análise da poética das entrevistas na Trilogia do mal de Barbet Schroeder. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

MAYSLES, Albert; PRYLUCK, Calvin. Seeking to take the longest journey: a conversation with Albert Maysles, **Journal of the University Film Association**, v. 28, n. 2, p. 9-16, 1976.

NICHOLS, Bill. Documentary ethics: doing the right thing. *In: Speaking truths with film: evidence, ethics, politics in documentary*. Oakland: University of California Press, 2016. pp. 154-163.

PRYLUCK, Calvin. Ultimately we are all outsiders: The ethics of documentary filming. **Journal of the University Film Association**, v. 28, n. 1, p. 21-29, 1976.

RAMOS, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. Vol. 2. São Paulo: Senac, 2005.

ROSENTHAL, Alan; CORNER, John (eds.). **New challenges for Documentary**. Manchester University Press, 2005.

SALESMAN. Direção: Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwerin. Estados Unidos: Maysles Films, 1969. 91 min.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. *In*: MARTINS, José Souza; ECKERT, Cornelia; CAIUBY NOVAES, Sylvia (org.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 2005.

SANDERS, Willemien. Documentary filmmaking and ethics: Concepts, responsibilities, and the need for empirical research. **Mass Communication and Society**, v. 13, n. 5, p. 528-553, 2010.

SANTAELLA, Lucia; KAUFMAN, Dora. A Inteligência artificial generativa como quarta ferida narcísica do humano. **MATRIZES**, v. 18, n. 1, p. 37-53, 2024.

SANTOS JUNIOR, Francisco Alves dos. Inteligência artificial generativa, criatividade e ética na criação de documentários. *In*: **Digitalia**, 4., 2024, Salvador.

SOBCHACK, Vivian. Inscribing ethical space: ten propositions on death, representation, and documentary. **Quarterly Review of Film & Video**, v. 9, n. 4, p. 283-300, 1984.

TEIXEIRA, Ana Rosa Marques Araújo. **Entre o escudo e o espelho**: montagem e processo criativo no documentário adversativo de Marcelo Pedroso. Tese (Doutorado), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

TITICUT Follies. Direção: Frederick Wiseman. Estados Unidos: Zipporah Films, 1967. 84 min. Preto e Branco.

**MAL DE ARQUIVO NO CINEMA DOCUMENTAL:
DILEMAS ÉTICOS E ESCOLHAS ESTÉTICAS NO FILME
*FILHOS DE JOÃO: O ADMIRÁVEL MUNDO NOVO BAIANO***

Liliane Mutti Reis Souza¹

Resumo: Este artigo propõe uma leitura do filme documentário *Filhos de João: O Admirável Mundo Novo Baiano*, lançado em 2009 pelo cineasta baiano Henrique Dantas, que pode ser enquadrado entre os precursores das cinebiografias documentais de artistas da música no Brasil. Com base nos conceitos de Jacques Derrida, fundamentalmente presentes no livro *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana* (2001), articulados a uma perspectiva pós-estruturalista e feminista, o filme é visto e revisto nas suas escolhas e soluções estética para os desafios do “mal de arquivo”. O objetivo é buscar compreender como o filme constrói um arquivo cinematográfico que lida com a ausência – de João Gilberto e de Baby do Brasil, com depoimento concedido e autorização negada após o primeiro corte. Aqui também é feita uma análise da exposição de sujeitos vulneráveis, as crianças, que aparecem através dos arquivos domésticos filmados e cedidos pelos próprios músicos do grupo biografado, os Novos Baianos. O desafio é refletir sobre os limites entre a ética e a estética na memória visual a partir de uma análise da experiência arquivística do documentário musical.

Palavras-chave: Jacques Derrida; Mal de Arquivo; Ética; Novos Baianos; João Gilberto.

1. UMA SINGELA INTRODUÇÃO: POR QUAIS OLHOS VEJO O FILME

*Arquivar corpos é sempre um gesto político.
Quem olha? Quem é olhado?
(Haraway, 1991, p. 204)*

Proponho assistir o filme *Filhos de João: Admirável Mundo Novo Baiano* (2009) na companhia do filósofo Jacques Derrida, usando o pós-estruturalismo como método de análise fílmica. O pós-estruturalismo se desenvolveu como uma crítica às certezas do estruturalismo clássico, deslocando o foco da verdade fixa para o campo das diferenças, das interpretações de linguagem, das lacunas e subjetividades. No campo do cinema, essa perspectiva permite compreender a montagem, a narrativa e a relação com o tempo como processos instáveis, abertos e eticamente tensionados.

Essa leitura se dá, aceitando o convite de Derrida na sua obra *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana* de pensar o arquivo não como um acervo estável, mas como uma pulsão, entre o desejo e o espectro, assim, uma alternativa para pensar a presença na

¹ Cineasta e Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas e Contemporâneas (PósCom), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), com bolsa CAPES (Proex). E-mail: lilianereiss@gmail.com.

ausência. Essa abordagem me parece uma boa lente para interpretar um documentário que lida com memórias afetivas, perdas e recusas, como é o caso de *Filhos de João*. Filme que tem a sua primeira fala em *on* dita pelo músico Tom Zé: “Isso é a manifestação do absoluto feito em música”, uma metáfora do porvir nas cenas.

2. O MAL DE ARQUIVO: ENTRE O DESEJO E O ESQUECIMENTO

*Esse mal de arquivo é antes de tudo uma maldição,
uma angústia, uma paixão*
(Derrida, 1995, p. 41)

Em *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana* (2001), Derrida afirma: “Nada se arquiva sem o desejo de arquivar. O desejo está no coração do arquivo” (Derrida, 2001, p. 12). Porém esse desejo é contraditório: ao arquivar, perde-se o instante, congela-se o vivido. O arquivo, então, é também um lugar de morte.

Trago essa problemática para abordar duas ausências: a da cantora Baby do Brasil, que concedeu entrevista ao filme, mas depois se negou a autorizar, e a de João Gilberto, artista que dar nome ao título, mas está nele fantasmagoricamente, sendo citado, lembrado, referenciado, sem nunca ter sequer seu rosto ou sua voz nas imagens do filme. Esse arquivo, assim, é de natureza espectral. Ele deixa ver apenas ao desaparecer. (Derrida, 2001, p. 39).

Ao longo da obra, João Gilberto é uma como ausência estruturante. O documentário se organiza em torno de João Gilberto, mas ele nunca aparece. A fala do cantor Moraes Moreira resume: “João nos inspirava, mas era um fantasma que preferia o silêncio”. Essa presença espectral, é uma forma de dar matéria a quem não está, mas pode se fazer sentir. Não é pura ausência, nem presença, é um entre-lugar João gilbertiano.

Essa descrição, talvez apenas escrita, pareça vaga, mas ganha matéria nas escolhas de montagem, que dão contornos a esse espectro: sons distantes, imagens borradas, passagens que buscam captar o movimento dos pés enquanto as crianças jogam bola e vozes em off misturadas, que criam um prólogo misterioso. É o que Derrida chama de “presença por desaparecimento”. A ausência de João não é lacuna, mas organiza o sentido - como mito fundador do grupo e a negativa performada.

No filme, esse mal de arquivo é assumido: João Gilberto é a ausência presente. João Gilberto é uma figura central da linhagem afetiva e musical do grupo Novos Baianos, que opera como uma forma de esquecimento ativo, um silêncio que se impõe como

linguagem. O filme não busca completar uma memória, mas sim dar forma ao que resta dela. Nesse sentido, a estética de fragmentos de imagens, mas também de sons se aproxima da noção de “reassemblage” proposta por Donna Haraway (1991), recompondo corpos e lacunas sem necessariamente restituí-los a uma totalidade.

Figura 1: Soluções de montagem revelando autoria e preenchendo lacunas com imagens não literais.



Fonte: Capturas do filme *Filhos de João: o admirável mundo novo baiano* (2009).

3. FRAGMENTOS, RUÍDO E *DIFFÉRANCE*

Diferente de João, a ausência de Baby do Brasil se dá por outro caminho, com soluções de montagem para um desafio de produção. Sem autorização da cantora, mesmo com a entrevista filmada, o cineasta optou por não usá-la. Mas não ter Baby do Brasil nas imagens do filme, seria apagá-la de uma história da qual é tão protagonista como os demais, de um tempo em que assinava Baby Consuelo. A solução encontrada pelo realizador foi trazê-la para obra pelos arquivos. Ela está ali em corpo e movimento e passado: Baby se faz presente pelas imagens da juventude, compondo com os demais membros do grupo Novos Baianos, que participam em close e depoimentos frontais.

A partir dessas duas linguagens, depoimentos e arquivos em *off*, o filme é construído como um quebra-cabeça organizado pela escolha nem sempre cronológica, mas por deveras afetiva dos acontecimentos. A ação se dá em atos fragmentados: os músicos se conhecem, decidem morar juntos em um sítio, aumentam a família, criam os filhos coletivamente, fazem sucesso coletivamente, sentem falta de privacidade, vão se separando e se reinventam, cada um à sua maneira.

Essa narrativa se traduz na escolha de montagem, que também é co-assinada pelo diretor, promovendo um entrelaçamento pela *différance*, compreendendo esse conceito como o movimento pelo qual o sentido se adia, se desloca e se escreve nas bordas (Derrida, 2005, p.51). A ação se dá na construção por essas beiradas, no desafio de ter que lidar com uma ausência central e não prevista.

Figura 2: Baby do Brasil, quando ainda se chamava Baby Consuelo, aparece nos arquivos, em um equilíbrio entre os atores realizado na montagem.



Fonte: Capturas do filme *Filhos de João: o admirável mundo novo baiano* (2009).

A não autorização de Baby do Brasil se tornou para produção um dos dilemas éticos centrais do filme, descrito pelo diretor Henrique Dantas, na sua fala durante o *I Encontro de Ética e Estética do Documentário*, realizado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (PósCom/UFBA), como “algo que não podíamos prever nem controlar”. A solução de

recorrer com uma marcante presença da cantora através dos arquivos, remete a ideia de que “lembrar é um ato de re-membrar, de re-colectar e reconectar partes do corpo, fragmentos e vestígios. A memória é uma forma de remontagem” (Haraway, 1991, p.199)

A entrevista de Baby foi filmada, montada e incluída no primeiro corte, mas posteriormente excluída do corte final. A forma de não apagá-la da história, foi recorrer aos arquivos com ela presente. Dessa forma, não só a única cantora do grupo estaria em cena, como o grupo aparece completo no filme. Porém, se não tivermos essa informação dos bastidores, dificilmente o público identificaria a sua ausência, já que Baby do Brasil se materializa através dos arquivos, da sua voz nas canções e ao ser citada pelos outros músicos.

4. CRIANÇAS, VULNERABILIDADE E TEMPO

*O espectro é o outro do tempo; ele desfaz a linearidade,
surge onde não é esperado, assombra.*
(Derrida, 1993, p.45-46)

Temos aqui um terceiro personagem nesse espectro entre a presença e a ausência. As crianças do filme, as filhas e filhos dos membros do grupo Novos Baianos, estão no filme como arquivo: “O arquivo é essa promessa espectral em direção ao futuro, uma fidelidade sem garantia” (Derrida, 1995, p. 36). As crianças não são personagens centrais narrativamente, mas sua presença recorrente quebra a lógica biográfica tradicional, introduzem o imprevisível, o cotidiano, o afeto arquivado pelas imagens.

Na ausência de João Gilberto como corpo e voz, às crianças aparecem como contraponto sensível, como se o próprio filme dissesse: João não está, mas o mundo que ele afetou continua se formando e existindo. Derrida contribui para pensarmos essas presenças infantis não apenas como registros documentais, mas como formas de assombração: figuras que dão corpo ao que está ausente.

As crianças aparecem em filmagens domésticas em situações espontâneas, brincando ou observando o mundo ao redor, funcionando como presenças espectrais: elas evocam o que ainda será, mas também estão ligadas a uma memória coletiva e familiar que insiste em se perpetuar — especialmente quando estão associadas ao legado de João Gilberto, cuja presença é ausente, mas estrutural e segue como influência nos Novos Baianos.

As crianças marcam do início ao fim do filme por uma linguagem de tipografia manuscrita, desenhos que se colorem na técnica da roscopia, dando a sensação de serem feitos a mão, e com sons ao fundo. A cena inicial nos faz um convite para olhar pelo buraco da fechadura. E o que vemos? Crianças brincando e crescendo, enquanto seus pais faziam música. As imagens das crianças revelam a fragilidade do tempo capturado.

Figura 3: A criatividade e pureza das crianças reunidas à estética do documentário musical.



Fonte: Capturas do filme *Filhos de João: o admirável mundo novo baiano* (2009).

Derrida nos mostra que o arquivo não é neutro: ele é carregado de desejo, de luto e de apostas no porvir. O espectro aparece como as imagens das crianças que podem ser lidas como essa promessa sem garantia, como sujeitos que herdam uma história musical e cultural - o legado dos Novos Baianos e João Gilberto - sem saber exatamente como

vão lidar com ela. Estão lá como figuras do porvir, herdeiros espectrais de uma história maior.

As crianças podem ser lidas ainda como símbolos, o espectro da memória inconsciente, rompendo a cronologia, misturando o que foi com o que é. No filme as crianças interrompem a narrativa, desafiando o documentário clássico de depoimentos, introduzindo momentos de vida e dando corporeidade. Elas são como fantasmas do futuro que assombram um presente melancólico, que caminha para o desfecho do filme na transformação do sonho coletivo e da filosofia de vida dos Novos Baianos.

5. CONCLUSÃO: O ARQUIVO COMO POTÊNCIA DO SENSÍVEL

*O arquivo é o lugar do começo e do fim,
o espaço de uma pulsão de morte
e um desejo de futuro,
(Derrida, 1995, p.10)*

O “Filhos de João” propõe e entrega uma estética documental em uma esfera da memória do sensível, nesse encontro do autor-realizador Henrique Dantas e personagens de um fio de novelo de Ariadne², que o filme revela e costura na montagem. O labirinto aqui são os fantasmas e o caminho de volta sem enfrentar o Minotauro, pode ser lido nas escolhas para lidar com as ausências sem que elas se tornem substâncias ou prejudicial a história a ser contada.

A forma como o filme constrói um arquivo cinematográfico que lida com a ausência de João Gilberto, o consentimento negado de Baby do Brasil e a exposição de sujeitos vulneráveis, as crianças, apresentam uma estética onde as imagens granuladas, à primeira vista erro até pela baixa qualidade técnica, se tornam linguagem. O arquivo não entra na montagem literal, mas como evocação, não prova. A estética do ruído se impõe como delicadeza.

Essa estética é atravessada por escolhas éticas. A ausência de João, a negativa de Baby, a infância registrada - tudo aponta para a delicadeza inerente ao cinema de arquivo. Assumir o mal de arquivo como linguagem é potência nesse filme, tirando proveito do cinema documental como um campo de disputa: entre dizer e calar, entre preservar e respeitar, entre lembrar e esquecer.

² Na mitologia grega, Ariadne entregou a Teseu um fio de novelo para que ele pudesse reencontrar o caminho de volta do labirinto após encontrar o Minotauro.

REFERÊNCIAS

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos?** São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana.** Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale.** Paris: Galilée, 1993.

FILHOS de João: o admirável mundo novo baiano. Direção: Henrique Dantas. Brasil: Hamaka Filmes, 2009. 75 min. Color.

HARAWAY, Donna. **Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature.** New York, Routledge, 1991.

NO INTENSO AGORA: UMA CARTOGRAFIA DA MEMÓRIA-PESSOAL ENTRE TRAGÉDIAS DA HISTÓRIA

Felipe Almeida Pedreira Alencar³

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar como o filme *No intenso agora*, de João Moreira Salles, propõe novos significados às imagens de arquivo reempregadas em sua montagem; valendo-se dos ensinamentos acerca da natureza da montagem propostos por Jean-Luc Godard, bem como as lições acerca do uso das imagens de arquivo de Chris Marker, busca-se entender como a própria natureza de cada imagem pode também ser posta à prova; assim como as características intrínsecas a cada um desses registros nos comunica as condições com as quais foram produzidas bem como contribuem para compreender sua importância histórica, estética e política frente a dimensão e a tragédia humana.

Palavras-chave: Documentário; ressignificação; arquivo; natureza imagética.

INTRODUÇÃO

“A gente nunca sabe o que está filmando”. A frase, dita por João Moreira Salles durante o filme *No intenso agora*, foi pega emprestada de Chris Marker, que a cunhou em seu filme *Le fond de l'air est rouge*, de 1977. A ocasião: Marker recorda estar filmando os Jogos Olímpicos de 1952, em Helsinque. O cineasta filma um jovem atleta chileno. Ou foi isso o que pensou ter filmado. Pensou que estava filmando um membro da equipe de hipismo chilena, quando, na verdade, estava filmando o homem que viria a se tornar um dos quatro torturadores a fazer parte da Junta Militar de Pinochet durante a ditadura chilena.

No intenso agora (2017) é um documentário/filme ensaio de João Moreira Salles, realizador de *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Entreatos* (2004), *Santiago* (2007). Foi durante a edição de *Santiago* que João Moreira se deparou com o que seria a gênese deste projeto: dois rolos de filme 15mm, filmados por sua mãe durante uma viagem à China em 1966, durante a Revolução Cultural. Diferente dos filmes anteriores do realizador, documentários marcados por entrevistas e imagens autorais, *No intenso agora* é constituído integralmente por imagens de arquivo, não apenas as imagens feitas por sua mãe, mas também imagens de mais de trinta arquivos diferentes pertencentes a mais de dez países (reunidas por Antonio Venancio), bem como trechos de filmes de outros realizadores.

³ Estudante de graduação na Faculdade de Comunicação, da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/UFBA). E-mail: felipealencar@hotmail.com.

O filme é dividido em duas partes: “A volta à fábrica” e “A saída da fábrica”. Partindo de um fluxo de consciência, João Moreira busca interligar os registros da viagem da sua mãe à China com os eventos do Maio de 1968, em Paris, que, subsequentemente, o levam aos eventos em Praga, no mesmo ano, além de perpassar por outros eventos significativos ocorridos em outros países, como a ditadura brasileira. A partir do cruzamento das tragédias que atravessam os sujeitos representados por essas imagens, o realizador parte de uma reflexão política privada para transformar o arquivo pessoal e intransferível um ponto de vista para compreender os eventos aqui mostrados.

Narrado pelo próprio João Moreira, o filme reflete sobre a natureza da imagem de arquivo, bem como cria um panorama político centrado no ano de 1968 que, de alguma forma, sintetiza a ascensão e queda da “Nova Esquerda” das décadas de 1960 e 1970. Assim como *Santiago* e o aqui já citado *Le fond de l'air est rouge* (lançado originalmente em 1977, mas então remontado em 1993 após o fim da Guerra Fria e o colapso da União Soviética), o filme nasce da ressignificação das imagens já existentes, tendo o realizador dito que não houve roteiro para o filme, e que o mesmo se formou durante a edição.

2. “A VOLTA À FÁBRICA”: UM FILME SOBRE MAIO, UM SOBRE PRAGA, UM SOBRE ALEGRIA, UM SOBRE A MORTE.

2.1 A RESSIGNIFICAÇÃO DE IMAGENS COMO LINGUAGEM POLÍTICA

Material de arquivo pode ser definido como um registro que não foi feito por um realizador enquanto ele o usa em sua produção; ou, um material feito pelo realizador, e reutilizado visando um contexto diferente após ser apropriado na estrutura de uma nova produção. Na maior parte dos casos, a imagem ressignificada é originalmente feita por outra pessoa. De maneira muito significativa, *Santiago*, considerado como um exemplo maior do gênero ensaio fílmico (Lins; Mesquita, 2008, p. 29), cria um tipo de ressignificação de arquivo bastante particular, onde a imagem original é jogada contra ela própria. Em *No intenso agora*, João Moreira continua com a linguagem de filme ensaio, e assim como em *Santiago*, escolhe o elemento da narração para apresentar a ressignificação feita frente às imagens que foram selecionadas.

O que se sucedeu durante o "Longo 1968" não foi uma erupção momentânea e localizada, mas sim o ponto de convergência de várias flutuações políticas, dispersas no espaço e que evoluíram ao longo do tempo. Como Gilles Deleuze afirma, Maio de 68 é

da ordem do evento puro, livre de todas as causalidades normais ou normativas. Sua história é uma “série de instabilidades e flutuações amplificadas” (Deleuze, 2007, p. 233).

Em todo o globo espalhava-se lutas contra o colonialismo e o neocolonialismo ocidental no Terceiro Mundo. Ao mesmo tempo, a guerra do Vietnã polarizava ainda mais o cenário mundial; Grupos guerrilheiros como os Tupamaros do Uruguai e o Movimento da Esquerda Revolucionária do Chile surgiram na América Latina; movimentos de independência dos países africanos e o surgimento da Causa Palestina. O apelo de Che Guevara, em 1967, de "criar dois, três, muitos Vietnãs" foi levado a sério por movimentos de resistência em todo o mundo. Enquanto Cuba e China pareciam oferecer novos modelos possíveis de organização da sociedade.

É nesse contexto que Jean-Luc Godard propõe a produção (e ressignificação) política de sua obra. Após formar o grupo Dziga Vertov (nomeado em homenagem ao cineasta soviético), Godard se dispôs a produzir filmes estritamente políticos. Um desses filmes, feito junto a Jean-Pierre Gorin, tinha como título original *Jusqu'à la victoire* (Até a vitória). Filmado na Palestina, o tema do filme inicialmente era entender o pensamento e os métodos da revolução palestina. Porém, algumas semanas após as filmagens, que ocorreram entre Março e Agosto de 1970, aconteceu o Setembro Negro: O Rei Hussein, da Jordânia, entra em guerra contra o Movimento da Causa Palestina, o que resultou no massacre de milhares de palestinos. Confrontado com a morte de muitos dos colaboradores do filme e o crescente antagonismo da população árabe, Godard foi forçado a ressignificar o material que tinha.

Há uma cena em *Notre Musique* (2004), filme de Godard, em que o realizador apresenta seu conceito de montagem. Ele argumenta e oferece uma demonstração visual de como a montagem pode produzir poesia, mesmo que seu uso não se limite à ação de plano e contracampo do cinema clássico. Para Godard, o plano pode ser o plano imagético; o contraplano, para além disso, pode ser também um texto. André Bazin, editor da *Cahiers du Cinéma*, creditou Chris Marker como o criador de uma nova forma de montagem, a “montagem horizontal” (Bazin, 1985, p. 179-181), na qual a criação de sentido procede da associação entre texto e imagem. O mesmo poderia aplicar-se à narração.

Em 1976, junto a Anne-Marie Miéville, Godard apresenta a reconfiguração das imagens que havia captado. Godard havia conseguido dar sentido às lacunas entre a intenção e a realidade, o compromisso e o fracasso, o antes e o agora. O filme (agora

chamado *Ici et ailleurs*), de registro político, se transformou em uma reflexão sobre a impossibilidade de um cineasta intervir em lutas revolucionárias e a dificuldade de escapar das intermináveis cadeias de eventos às quais estamos todos presos. O filme é permeado pelo fim de uma certa crença no poder do cinema, acompanhando o fim de uma crença em uma mudança real da realidade. Após a ressignificação, o lamento pelo fracasso da revolução palestina torna-se uma alegoria ao fracasso de todas as revoluções. Assim como o Maio de 68.

"O sonho acabou", diz a narração ao fim de *Le fond de l'air est rouge*. De alguma forma, o fim cínico que teve o Maio de 68, pareceu sepultar todas as aspirações revolucionárias que aconteciam ao redor do mundo. Para além da França - Portugal, Itália e Alemanha tiveram seus movimentos revolucionários fracassados e rompidos; Ditaduras proliferaram na América Latina; Na China, a Revolução Cultural acabou se tornando uma outra coisa aquém às expectativas dos maoístas mundo afora. E assim começou o luto político, o luto pelas esperanças fracassadas, o luto pelas possibilidades que se voltaram contra si mesmas, o luto por um senso de união que acabou num simples acordo entre patrões. É nesse luto que *No intenso agora* busca achar algum sentido.

2.2 OS LIMITES DA VISÃO: RESSIGNIFICAÇÃO DA INTENSA MEMÓRIA

Em um dos primeiros registros apresentados em *No intenso agora*, João Moreira estabelece o exercício de ressignificação que praticou durante a montagem de seu filme. É mostrado um registro amador de uma família passeando pela rua. Em entrevistas, o realizador informa que a cena foi gravada por uma família carioca em 1968. A cena mostra os primeiros passos de uma criança. Inicialmente, a criança está de mão dada com uma babá, uma mulher negra, que a encoraja a dar os primeiros passos. No momento em que a criança se move sozinha, a babá se afasta e sai de quadro, se confundindo com os transeuntes. João Moreira diz: “a câmera pensa que está apenas registrando os primeiros passos de uma criança, sem querer, mostra também as relações de classe no país. Quando a menina avança, a babá recua.”

João Moreira, então, mostra os primeiros registros que sua mãe filmou na China, em Outubro de 1966. “As imagens são amadoras. Não foram feitas por história. São apenas as sobras de um momento na vida”. Esse é o primeiro momento em que o realizador opta por explicitar e nos atentar acerca da natureza das imagens que são tratadas no filme. Na mesma época em que sua mãe estava na China, jovens maoístas franceses

peregrinavam pelo país, como ativistas, muitos dos quais dois anos depois desempenharam papéis nos eventos de Maio. A família de João Moreira morava em Paris na época em que os primeiros protestos e greves eclodiram, e retornaram ao Brasil para escapar de toda a “baderna”.

Então, nos é mostrado as primeiras imagens do Maio de 68: um filme realizado por um coletivo de professores e estudantes. João Moreira atenta para o fato do filme não ter créditos iniciais e começar “a seco”. Os autores tinham pressa. No registro seguinte, o realizador lança seu olhar sobre as imagens de um jovem que discute com um homem mais velho, que está em um balcão, acima dos demais em cena:

Reverendo a cena em Nanterre, percebo como ela é reveladora. A autoridade no alto, os estudantes embaixo. À esquerda de quando, um jovem com o dedo em riste. É Maio, e agora quem se cala é o mestre. Também é sintomático que o filme evite nomear o jovem. Àquela altura todos o conheciam. Daniel Cohn-Bendit. A ideia de um movimento sem líderes era bonita (Salles, 2017).

Os protestos que iniciaram como resposta dos estudantes frente às universidades retrógradas e moralistas, ganharam um alcance maior. Embora o movimento tivesse a identidade de não possuir líderes, Cohn-Bendit se tornou um dos seus maiores porta-vozes. João Moreira faz questão de mostrar a performance do jovem estudante num jornal televisivo. “Nenhum jovem tinha falado assim com figuras de autoridade. Isso era novo. E as câmeras logo perceberam”, diz o realizador. Em uma transmissão para toda a França, Cohn-Bendit demandava a renúncia do presidente da França, General De Gaulle, e o fim do seu regime policial. “Foi o grande momento da minha vida”, diria o estudante anos mais tarde.

João Moreira diz que, no processo de criação do filme, lhe interessou a capacidade das pessoas de serem profundamente felizes e perderem essa capacidade após presenciarem momentos de extrema intensidade. As semanas de Maio de 68 foram o epítome desse tipo de intensidade. O realizador afirma que ao assistir os registros daquelas semanas, em vários momentos é quase como se fosse possível dizer: “esse é o ponto alto da vida desses jovens. Dificilmente voltarão a ser tão felizes”.

Talvez essa seja a ressignificação mais significativa que João Moreira escolhe nos mostrar. Não uma ressignificação de imagens, mas de um estado das coisas. Tanto no encontro de sua mãe com a China da Revolução Cultural, como nas imagens do Maio em Paris. Em todos os registros do Maio de 68, são os estudantes, operários, trabalhadores, a falar. O realizador faz questão de destacar essa nova ordem das coisas ao usar duas

fotografias de Jean-Paul Sartre no período: na primeira, o filósofo está com o rosto levemente virado para o lado, e a mão ao redor da orelha, no óbvio gesto de ouvir; Na segunda imagem, um estudante, sentado ao lado de Sartre, dorme:

Sartre no anfiteatro da Sorbonne. A foto é expressiva. O maior intelectual francês do período agora escuta. Diante de milhares de estudantes, ele abriu a conversa assim: ‘parece que vocês não aguentam mais as aulas magnas. Eu não poderia estar mais de acordo’. Vale reparar no estudante à esquerda de quadro. Dizem que era tão bom estar vivo e alerta naqueles dias que ninguém quis dormir. Que alguém tenha aproveitado para recuperar o sono atrasado enquanto o velho filósofo falava diz muito sobre o valor dos mestres consagrados durante as grandes semanas de Maio em Paris (Salles, 2017).

Na segunda semana de Maio, 6 milhões de trabalhadores estavam em greve, em oposição ao governo e em solidariedade aos estudantes. Neste ponto, a revolução parecia estar ao alcance dos dedos. Mas não estava. João Moreira parte das memórias de Cohn-Bendit ao revisitar as imagens do Maio de 68, anos mais tarde, para fazer algumas asserções: Cohn-Bendit chama atenção aos cabelos, o aspecto conservador anos 50 que os jovens revolucionários possuíam. A estética, diz ele, era diferente da rebelde adotada pela juventude estadunidense, que segundo ele, foi mais radical e libertária que a francesa.

João Moreira continua, chamando a atenção para como na maioria dos registros do Maio de 68, os líderes são todos homens, e são os únicos que aparecem discursando, enquanto as mulheres são reservadas a escutar. O realizador, então, cita os negros. Os que aparecem, nas dezenas de horas de material de arquivo pesquisado, estão sempre nas extremidades do quadro. Sempre calados.

Na metade de Maio, Cohn-Bendit sai de Paris rumo à Alemanha, financiado por uma revista da alta sociedade, num gesto que já indicava o fim que a revolução tomaria. Na matéria produzida para a revista, dizia-se que Cohn-Bendit “partia pela Europa pregando a anarquia”. Era falso, atesta João Moreira, “a história não registra revoluções espalhadas por anarquistas financiados por revistas de classe média”. “Nunca se esqueça da luta de classes”, diziam os escritos no Palácio de Verão, em Pequim, filmado pela mãe de João Moreira. Um trecho que faz-se interessante mencionar acerca do valor atribuído às imagens, diz respeito à Grande Muralha da China:

“A Grande Muralha, em cuja forma longilínea se alonga horizonte afora, o escritor italiano Alberto Moravia identificou uma vitalidade de serpente e réptil. Foi para minha mãe, ‘de todas as viagens que tenho feito pelo mundo a memória inesquecível de minha vida’. Escreveu sobre ‘sua silhueta deslizando como um rio preguiçoso, numa gama extraordinária de pedra cinza e marrom’. É uma descrição mais plácida e menos perigosa que a de Moravia, um rio ao

invés de um animal, um elogio mais da permanência e lentidão do que da mudança e do bote. Em Moravia existe política, em minha mãe, não.” (Salles, 2017)

João Moreira encerra a primeira parte do seu filme com o registro que melhor expressa o final de Maio de 68 e o início do luto político: *La Reprise du travail aux usines Wonder* (O retorno ao trabalho na Fábrica Wonder, do Coletivo de Estudantes do Institut des Hautes Études Cinématographiques), registro em que Jocelyn, uma jovem trabalhadora que não quer voltar ao trabalho, está sendo pressionada a fazê-lo pelos seus colegas. Um dos poucos registros do Maio em que uma mulher fala, mas, não necessariamente é ouvida. Há uma resistência pura em sua imagem. "Não vou voltar para a fábrica", ela insiste, com desespero e convicção. Mesmo cercada por colegas de trabalho, ela está sozinha. Jocelyn chora, talvez por ter acreditado nas promessas que o Maio de 68 fez aos trabalhadores e estudantes, e agora, confrontada com a realidade, não tem mais no que acreditar.

3. “A SAÍDA DA FÁBRICA”: QUATRO PEDAÇOS DE PELÍCULA LANÇADOS PELA PARTE FRACA

3.1 CRÍTICA DA NATUREZA IMAGÉTICA

A segunda parte do filme, “A saída da fábrica”, marca o início da ressaca após aquelas semanas de Maio de 68. João Moreira, com uma placidez quase cruel, define o tom ao citar um jornalista que escreveu: “se a primavera de 68 na França foi da utopia, o verão será da ordem e da Direita”.

O cineasta então nos mostra registros do retorno de Cohn-Bendit à França. O brilho no rosto, presente nas imagens anteriores do jovem líder militante, está ausente nesse registro. Retornando da Alemanha, Cohn-Bendit havia entrado ilegalmente na França após o Ministro do Interior ter impedido seu retorno. Ao ser questionado se havia fugido da Alemanha, responde que seus pais sim fugiram, escapando do nazismo. Ele, por outro lado, havia voltado por livre e espontânea vontade.

João Moreira mais uma vez segue a fórmula de Marker. Assim como em *Le fond de l'air est rouge*, também dividido em duas partes, o momento de transição entre as metades de ambos os filmes é cortado pela cidade de Praga. Neste momento, a primavera de 68 em Paris cede espaço ao verão da Tchecoslováquia, Agosto do mesmo ano. A invasão soviética no país havia começado. Aqui, João Moreira, de maneira excepcional,

faz o uso de quatro rolos de filme (cujas origens e natureza imagética se diferem) para contar a história da invasão. O primeiro, o realizador chama de “Rolo 25”:

“Esse é um filme amador. A ficha técnica que o acompanha diz apenas ‘rolo 25’, sem identificar o autor. Na manchete se lê: ‘não estamos de acordo com a ocupação de nosso país. Protestamos’. Do autor do rolo 25, sabe-se apenas que estava em Praga e que no dia 21 de Agosto, pegou uma câmera, marcou a data filmando um jornal, que suponho, saiu naquele dia, e registrou o que viu. Filmou com urgência, pois o que se passava diante da sacada, lhe dizia respeito. À sua frente, a força invasora liderada pela União Soviética, iniciava a ocupação da cidade. 750 mil soldados da União Soviética, Bulgária, Polônia e Hungria, punham fim à primavera de Praga, o processo da abertura política iniciado sete meses antes. Com cuidado, e sem se expor, rolo 25 documenta.” (Salles, 2017)

Faz-se interessante chamar a atenção para o final desse trecho da narração: “rolo 25 documenta”. João Moreira atribui às imagens a natureza de documento. Como logo será apresentado pelo realizador, embora registrem o mesmo acontecimento, e de pontos de vista extremamente próximos, rolo 25 se difere do seu sucessor, Rolo 127:

“Rolo 127, outro anônimo. Enquanto rolo 25 se limita a registrar, rolo 127 conta uma história, que é a da ocupação. Começa com a imagem dos líderes soviéticos, em seguida mostra aquele que será deposto, Alexander Dubcek, o líder da primavera de Praga. Depois, o ano. E por fim o país, primeiro no mapa, e depois pela tv [...] Aos poucos, ao contrário de rolo 25, rolo 127 se aproxima da ação. Primeiro deixa a tv de lado e vai para a sacada. Depois desce para a rua, para ver de perto. Mais adiante, a câmera volta para o apartamento. As imagens de rolo 127 não são impessoais. Refletem a perspectiva de alguém, uma testemunha, que filma o relógio de pulso para registrar a hora dos acontecimentos. Rolo 127 sublinha o que para ele precisa ser visto. Exemplo: os dizeres na estátua de São Venceslau: ‘soldado soviético, ouça, queremos o socialismo, não a ocupação nem a prisão dos nossos legítimos representantes.’” (Salles, 2017)

Rolo 127 não se limita a mostrar um registro espontâneo e momentâneo tal qual o Rolo 25. Para além das filmagens por trás da cortina, do momento inicial da invasão, o filme se estende no tempo para mostrar parte dos protestos contra a invasão e a sua resolução: filmando uma transmissão na tv, mostra os soviéticos chegando no aeroporto de Praga, vindo sagrar o novo líder. A rigor, Rolo 127 contém uma linguagem, decorrente da montagem que o estrutura, que o difere do Rolo 25⁴. A montagem é, no cinema, o conceito na Filosofia. O terceiro rolo também é um filme amador, tal qual seus antecessores. Porém, é o primeiro a ter nome e identificação de quem o gravou:

⁴ Rolo 25 também possui uma montagem, porém, no sentido amplo da palavra, como a concepção de cortes e uma justaposição entre a intemporalidade das imagens registradas.

Estranho Outono'. O diretor assina o seu nome: V. Rula. Dos amadores, é o primeiro a fazer isso. É um detalhe tocante, cujo sentido não é claro. Pode ser que aponte para a estabilização do quadro político, que já não é mais tão perigoso. Pode ser um ato da consciência de quem quer se expressar sem se esconder; ou o contrário disso, um gesto privado de quem só assinou o nome por saber que este é um filme caseiro, destinado à gaveta, como um diário íntimo. A ficha técnica que acompanha Estranho Outono diz: 'tentativa de capturar o clima de desalento do Outono de 68'. Não há mais tanques ou soldados, apenas a consequência da passagem deles pela cidade. O diretor se detém no memorial da última pessoa a morrer durante a ocupação: a trabalhadora Marie Charouskova, em 28 de Agosto, aos 25 anos. Sem alarde, 'Estranho Outono' mostra como a vida se acomoda. (Salles, 2017)

João Moreira apresenta um último registro a contar a história do fim da Primavera de Praga: filmagens de cunho jornalístico do enterro de Jan Palach, um estudante. Sabemos que imagens desta natureza não dispõem de um tempo de maturação, algo que o jornalismo não dá conta de oferecer. Tal característica é estritamente endereçada por João Moreira logo no início de sua narração sobre essas filmagens ao citar o escritor e futuro presidente tcheco Václav Havel que diz, já no final da década de 1980, sua percepção acerca daquele registro⁵. Com suas próprias palavras, João Moreira continua:

Jan Palach era um estudante de Letras. Cinco meses depois da ocupação dos tanques, no dia 19 de Janeiro de 1969, no centro de Praga, ele se encharcou de gasolina e riscou um fósforo. Tinha 20 anos e sobreviveu alguns dias antes de morrer. A médica que o atendeu, disse que seu gesto era mais que um protesto contra a ocupação. Era um repúdio contra a acomodação que estava tomando conta do país. Mais tarde essa médica diria: 'a multidão de pessoas na rua, silenciosa, de olhos tristes e expressão séria - quando você olha para elas você se dá conta do que todo mundo já compreendeu, que mesmo as pessoas decentes já estão se conformando e não demorarão muito para se acomodar à nova ordem. (Salles, 2017)

“Acho que a maioria desses amadores filmou por impulso, porque era a história acontecendo e eles eram a parte fraca. Só o que podiam fazer era prestar testemunho”, diz João Moreira. Três filmes amadores - dois deles, de autoria desconhecida - e um registro jornalístico. Ao contrário da imagem cinematográfica (partindo da noção compartilhada por Godard de Cinema como uma atividade auto-reflexiva, uma crítica contínua que parte de uma dialética⁶), esses registros não tinham um significado atribuído no momento de sua origem, eles eram apenas o que mostravam ser. Porém, suas montagens “simplórias”,

⁵ A morte de Jan Palach, que teria sido inexplicável em outro momento, foi perfeitamente compreendida por toda a sociedade, porque essa morte foi uma expressão limite, quase simbólica, do nosso estado de alma. Diante da falta absoluta de respostas, todo mundo compreendeu que Palach necessitava com desespero de um ato extremo. Cada um de nós sentia essa mesma necessidade.” (Salles, 2017)

⁶ “(a montagem) é o que transforma o tempo do visível, parcialmente recordado numa construção reminiscente, em forma visual da obsessão. [...] Primeiro, a montagem faz de toda a imagem a terceira de duas imagens já montadas uma com a outra. [...] É então que a imagem adquire uma legibilidade que decorre diretamente das escolhas de montagem.” (Huberman, 2012, p. 176-177)

mais do que documentar, tinham a responsabilidade de confrontar a inefabilidade dos fatos registrados, servindo a este propósito específico de proporcionar um inegável registro do acontecimento testemunhado.

3.2 A IMAGEM COMO DIMENSÃO DA TRAGÉDIA HUMANA

À essa altura do filme, já se percebe que a morte se torna cada vez mais um elemento presente, já que são colocadas em primeiro plano as mortes de vários protagonistas (e coadjuvantes) em vários países, sua maioria estudantes e operários (João Moreira cita brevemente um oficial da polícia francesa a morrer durante o Maio de 68). À medida que o momento da possível revolução passa, somos confrontados com o fato de que em apenas algumas semanas, no máximo meses, toda aquela alegria e intensidade já havia se dissipado.

Ao redor do mundo, foram muitos os mortos decorrentes dos acontecimentos de 1968. Poucos tiveram enterros públicos. As imagens desses funerais refletem os diversos usos políticos dos cadáveres e dos mártires, como coloca João Moreira. Partindo do enterro público de Jan Palach, o realizador apresenta de maneira intuitiva as imagens do enterro do estudante Edson Luís, assassinado pela ditadura brasileira, em Março de 1968:

Março de 1968. O estudante Edson Luís é morto pela polícia militar do Rio de Janeiro. Era um rapaz pobre de Belém do Pará e tinha 18 anos. Às 4 da tarde o féretro inicia o percurso de 6 quilômetros que separa o centro da zona sul da cidade. Os cineastas Eduardo Scorel e José Carlos Avellar saem para registrar o cortejo. Além deles, há também câmeras de agências de notícias. [...] Scorel entra num prédio, toca a campainha de um dos apartamentos e pede permissão para filmar. Registra então a longa cauda dos que tomam parte no cortejo. Assim como em Praga, não se vê o aparato da repressão, um acordo com o exército tirou os soldados da rua. (Salles, 2017)

Ainda fazendo um estudo acerca da natureza das imagens trabalhadas até aqui, João Moreira afirma que lhe interessava perceber o que se poderia concluir da conjuntura política onde cada uma daquelas imagens foram feitas, baseando-se apenas em sua estética. Permitindo utilizar um termo do Cinema, baseando-se apenas na sua mise-en-scène. Em regimes democráticos, os eventos políticos são assuntos públicos, e de tal forma precisam ter ampla divulgação e acessibilidade. A situação é diferente em lugares onde a esfera pública está sendo demolida. João Moreira então lança seu olhar sobre a relação entre as imagens e os regimes onde elas foram geradas.

Em sua narração acerca do enterro de Edson Luís, chama-se a atenção para o trecho que diz sobre a ausência das forças militares nas ruas, por parte de um acordo.

Leva-se a entender que, na ausência deste acordo, muito provavelmente os cineastas autores das imagens não as teriam filmado como o fizeram. Ou talvez nem pudessem ter tido a oportunidade de o fazê-lo. Implicitamente, João Moreira questiona: como se faz um filme em uma democracia, em um regime autoritário ou em um Estado totalitário?

As imagens de arquivo de Paris e Praga, quando olhadas com atenção, nos dizem essas informações, como o realizador sutilmente nos comunica em diversos momentos do filme. O Maio em Paris é filmado de perto, com a câmera próxima às pessoas filmadas, geralmente fazendo parte do próprio cenário da agitação, geralmente com uma lente grande que não treme. As imagens de Praga, tendo como exemplos maiores Rolo 25 e Rolo 127, são o completo oposto. Os eventos são filmados à distância por uma câmera de qualidade inferior e instável - que provavelmente era usada apenas para filmes familiares - montadas com uma lente teleobjetiva que se esconde por detrás de janelas e cortinas. O motivo é simples: risco e não risco; perigo em um caso, segurança relativa em outro.

A própria falta de autoria, ou sua presença, nesses registros nos informa acerca dessas circunstâncias. Na França, muitas das pessoas que estavam nas ruas podem ser nomeadas, bem como as que estavam por trás das câmeras. Ou seja, na França os eventos são públicos. Em Praga, uma cidade que está sendo invadida por exércitos de quatro países diferentes, é justamente a esfera pública que está sendo destruída. O que ocorre então é uma retirada para o domínio privado - uma pessoa solitária e anônima com uma câmera nas mãos, escondida atrás de uma cortina no seu apartamento. Muito pode ser dito sobre o contexto político apenas examinando os elementos de uma determinada imagem: enquadramento, lente, estabilidade, duração da tomada.

Filmes amadores; registros jornalísticos; imagem de Cinema. Embora cada um desses gêneros de produção tenha sua natureza diferente ante a outra (como no presente artigo tentou-se colocar à prova), nessa amálgama de existência, todos desempenham o exato mesmo papel de servir como testemunho, pertencentes a um campo de existência onde suas qualidades e defeitos possuem o mesmo valor frente a seu objetivo final, e se tornando um elemento intrínseco da realidade a qual registraram. Faz-se interessante citar Georges Didi-Huberman, em sua constatação acerca da quarta foto tirada pelo *sonderkommando* em Auschwitz-Birkenau, da qual nada pode-se identificar além de uma grande “massa negra”:

“A massa negra que envolve a visão dos cadáveres e das fossas, essa massa onde nada é visível, dá, na realidade, uma marca visual tão preciosa quanto o resto da superfície impressionada. Esta massa onde nada é visível é o espaço

da câmara de gás: a câmara obscura onde alguém teve de se retirar para trazer à luz o trabalho do Sonderkommando, lá fora, nas fossas de incineração. Esta massa negra dá-nos a ver a própria situação, o espaço de possibilidade, a condição de existência destas fotografias.” (Huberman, 2012, p. 56-57)

Como Didi-Huberman afirma em outra passagem: por vezes exigimos demais das imagens. As imagens de Paris; bem como as de Praga, em um nível muito maior; assim como as quatro fotografias dos *sonderkommando* (no mais extremo dos exemplos imagináveis); possuem uma relação fragmentada e lacunar com a realidade de que são testemunhas, mas são efetivamente tudo aquilo que dispomos para conhecer e imaginar aqueles momentos⁷.

Ao se aproximar do fechamento do filme, João Moreira mostra uma cena do filme *Mourir à 30 ans* (Morrer aos 30 anos, 1982), de Romain Goupil. O realizador faz questão de dizer que, para ele, esse é o filme mais bonito sobre o período de Maio de 68. Goupil filma sua relação com seus amigos que fizeram parte da liderança do Maio de 68. Todos têm cerca de 20 anos, e já escrevem suas memórias. Lidar com uma nostalgia assim tão precoce será o problema de toda uma geração, diz João Moreira. Talvez também falando de sua própria mãe. “Ela foi feliz na China, por isso gosto de pensar nela lá. Quando tudo parecia possível.” As imagens da mãe de João Moreira desempenham o íntimo papel de espelhar a história mais ampla. O filme termina com uma imagem congelada de um momento em que jovens estudantes em Paris estão simplesmente trabalhando, colaborando, falando ao telefone, se divertindo. Seus olhos estão iluminados pela alegria, e essa é a última imagem do Longo 68.

Após os créditos, curiosamente, João Moreira nos mostra um trecho do filme *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (Trabalhadores saindo da fábrica, 1895), de Louis Lumière. Essa decisão de montagem abre caminho para um interessante cruzamento de ideias, ainda acerca da natureza de tais imagens. Em 1965, Glauber Rocha lembra que o cinema-verdade é “uma espécie de documentário que procura refletir uma verdade”⁸. E enfatiza que de um ponto de vista cronológico, existe desde que Lumière filmou a saída dos operários ou a chegada do trem. Porém, o verdadeiro pioneiro deste gênero seria Chris Marker, que “filmou em cinema-verdade todas as revoluções modernas” e que, de “repórter político”, se tornou “um intérprete e quase um transfigurador em termos poéticos de uma realidade”.

⁷ Ora, nós devemos às quatro fotografias de Agosto de 1944 um reconhecimento equivalente, ainda que o historiador tenha por vezes alguma dificuldade em o admitir.” (Huberman, 2012, p. 52)

João Moreira diz que o filme de Lumière serve como um contraponto à sequência que está no meio do filme, o registro em que Jocelyn se recusa a voltar para a fábrica. O filme de Lumière mostra o oposto. Os trabalhadores estão deixando a fábrica. Quando as portas da fábrica se abrem, eles vão para suas famílias, para seus amigos. Eles vão em direção à vida, não ao trabalho repetitivo e maçante para o qual Jocelyn foi empurrada de volta. Porém, João Moreira diz que em uma das exibições do filme lhe foi apontado o óbvio: os irmãos Lumière eram os donos da fábrica. São eles que determinam quando as portas se abrem. A imagem que para ele representava liberdade e vida, de repente se tornou muito mais complexa. Ele, então, leva sua ressignificação até às últimas consequências ao sugerir que, de alguma forma, esse registro pode ser considerado a primeira sequência de um circuito de vigilância por vídeo na história. Nem sempre a gente sabe o que está filmando.

CONCLUSÃO

Há quem ache que, num museu, devemos passar o mais rápido possível de um quadro para o outro, nunca permitindo que uma honesta e poderosa primeira impressão dê lugar a uma análise fria e tardia. De fato, tanto Marker quanto João Moreira Salles discordariam fundamentalmente de tal declaração. Em conclusão, portanto, usando da estética de filme ensaio, e colocando o elemento da narração como veículo da ressignificação das imagens, João Moreira Salles constrói um filme político, na medida em que toda obra atenta ao seu tempo, e ao passado, se torna política. Partindo das memórias de sua mãe, o realizador cria uma cuidadosa jornada que entrelaça os rumos políticos de diversos países na década de 1960 e os efeitos que esses eventos tiveram na vida de quem os presenciou.

O filme define um caminho para interrogar as imagens utilizadas. Num processo de investigação acerca do que está na superfície, ao redor e por detrás das imagens. Como João Moreira diz, citando o saudoso Eduardo Coutinho, é preciso duvidar das imagens. Somente depois de duvidar delas é que um filme como esse se torna possível. O realizador nos mostra como existem revelações de significado a serem obtidas, num procedimento em que qualquer material pode ser ressignificado, seja uma filmagem de um evento político ou uma cena banal em um filme caseiro.

Foi visto ainda que, a ressignificação pode atribuir às imagens trabalhadas uma nova natureza, depois de explicitar as características intrínsecas a cada tipo de imagem e

como elas podem ser relativizadas em razão da importância do registro. As imagens amadoras da mãe de João Moreira; dos anônimos tchecos e franceses; eram cinema-verdade desde o começo? Ou vieram a se tornar somente depois de serem ressignificadas por um filho que sente saudades da mãe? Independente da resposta, elas cumprem seu papel na tela da realidade.

REFERÊNCIAS

BAZIN, André. Chris Marker, Lettre de Sibirie. In: Le Cinéma français de la Liberation à la Nouvelle Vague. **Cahiers du cinéma**. Paris, 1985, p. 179-181. (Tradução nossa)

DELEUZE, Gilles. May'68 Did Not Take Place. In: **Two Regimes of Madness: texts and interviews, 1925-1995**. New York: Semiotexte; Cambridge, Mass, 2007, p. 233. (Tradução nossa). Disponível em: <Deleuze-May-68-Did-Not-Take-Place-1984.pdf (19688691.me)>

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. Tradução: Julia da Rosa Simões. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 135-136.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

ICI ET AILLEURS. Vanguarda, média-metragem, 35mm, cor, França, 1976. 55 minutos. Direção: Anne-Marie Miéville, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Groupe Dziga Vertov.

LE FOND de l'air est rouge. Documentário/filme ensaio, longa-metragem, 35mm, cor/p&b, França, 1977. 240 minutos. Direção: Chris Marker. Produção: Dovidis.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 29.

NO INTENSO agora. Documentário/filme ensaio, longa-metragem, digital, cor/p&b, Brasil, 2017. 127 minutos. Direção: João Moreira Salles. Produção: Maria Carlota Bruno (produção executiva).

NOTRE Musique. Ficção, longa-metragem, 35mm, cor, França/Suíça, 2004. 80 minutos. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Avventura Films, Périphéria, France 3 Cinéma, Canal+, TSR, DFI, Vega Film.