

O FILME DOCUMENTÁRIO E SUAS RELAÇÕES COM A HISTÓRIA

The Documentary Film And Its Relations With History

André Luiz de Vasconcelos*
andre_btu@ibest.com.br

Resumo: O objetivo deste artigo é refletir sobre o gênero documentário de caráter participativo além de seu uso e emprego na prática historiadora. Para além de conceitos como “verdade” e do estatuto de “objetividade” do documentário esse escrito pretende analisar as escolhas e supressões que se encontram neste modelo cinematográfico. Nos últimos anos o campo da pesquisa histórica vem ampliando sua perspectiva transdisciplinar por meio de novos problemas, objetos, abordagens e escrita da história. Conseqüentemente as fontes audiovisuais passaram a fazer parte do horizonte da pesquisa, exigindo para isso estratégias que possam dar conta da natureza própria dessa fonte: palavras, sons e imagens. Desse modo a história estreita seu relacionamento com os estudos fílmicos, em especial o campo dos documentários participativos. A nossa intenção é refletir sobre o filme testemunho, dentro de uma perspectiva historiográfica visto que ambos carregam consigo real/ficção, falso/ verdadeiro. Em um primeiro momento vamos buscar caracterizar o que vem a ser um filme documentário, para ai sim entrarmos em uma debate historiográfico. Vale ressaltar que buscamos fazer aproximações, entre o documentário e a História, a fim de refletir sobre diferentes temáticas no cinema e na história.

Palavras Chave: Documentário. Testemunho. Verdadeiro.

Abstract: The purpose of this article is to reflect on the participatory nature of the documentary genre beyond its use in practice and employment historian. In addition to concepts like “truth” and the status of “objectivity” of the documentary this writing is to reflect and thus analyze the choices and deletions found in this cinematic style. In recent years the field of historical research has expanded its transdisciplinary perspective through new problem, objects, approaches and writing of history. Consequently audiovisual sources became part of the horizon of research, requiring it to strategies that can cope with the very nature of this source: words, sounds and images. Thus the history of your close relationship with film studies, especially the field of participatory documentaries. Our intention is to reflect on the film testimony within historiographical perspective as both carry with them real / fiction, true / false. At first we seek to characterize what comes to be a documentary film, oh yes to enter into a historiographical debate. It is noteworthy that we seek to make approximations, between documentary and history in order to reflect on different themes in film and history.

Keywords: Documentary. Testimony. True.

* Mestrando em História Social na Universidade Estadual de Londrina/ Bolsista Capes. Rua: Palmiro Biazon n 139 cep 18602340 Botucatu-Sp Vila Padovan.Enviado em: 20/05/2013 e aceito em: 10/10/2013.

A heterogeneidade do filme documentário

A tarefa conceitual no ofício do historiador não é trabalho fácil. Como bem salientou Marc Bloch (BLOCH, 1987, p.283): Definir não é sempre limitar? Evidente que buscar uma definição para certo termo muitas vezes se torna uma tarefa árdua, a quem se propõe a tal função. A quem está ligado às humanidades, como é caso o da história e do historiador, o exercício conceitual é uma tarefa importante, uma vez que cabe ao historiador sempre dar uma definição clara dos conceitos utilizados em sua produção acadêmica e aos seus leitores.

Ao que diz respeito à esfera entre o cinema e a História, o termo documentário sempre foi difícil de classificação. Por décadas inúmeros autores se voltaram sobre o tema e tentaram dar a esse gênero uma definição clara e una, mas os intensos debates jamais resultaram em qualquer tipo de consenso.

A definição de documentário não é mais fácil do que a de amor ou de cultura. Seu significado não pode ser reduzido a um verbete de dicionário, como temperatura ou sal de cozinha, por exemplo, diga tratar-se do composto químico de um átomo de sódio e um de cloro. A definição de documentário é sempre relativa ou comparativa. Assim como amor adquire significado em comparação com indiferença ou ódio, e cultura adquire significado quando contrastada com barbárie ou caos, o documentário definiu-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda. (NICHOLS, 2010, p.47).

Portanto o documentário é o que podemos chamar de “conceito vago”. Nem todo filme que é classificado como documentário se assemelha. Há várias distinções entre um documentário e outro. Esse gênero não se vincula a um conjunto fixo de técnicas, não trata de apenas de um grupo de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos. A prática do documentário é um constante devir, tudo muda. Abordagens, alternativas são tentadas, para em seguida ser adotadas por outros diretores ou abandonadas. Existem exceções. Sobressaem-se obras originais que outras rivalizam sem jamais serem capazes de copiar ou imitar completamente.

Mais do que proclamar uma definição que crave uma conceitualização do que é documentário; opto por discuti-lo em quatro ângulos diferentes: o das instituições, dos profissionais, o dos textos (filmes e vídeos) e do público. Uma vez que a imprecisão da definição pode acarretar em definições que mudam com o tempo. Ao fato também que

em nenhum momento, uma definição pode abarcar todos os filmes que poderíamos ter como documentários. **O triunfo da vontade (1935)** de Leni Riefenstahl segue como exemplo; após 1945 com o mundo a fim de punir todos os carrascos nazistas, a idealizadora tentou classificar seu filme como um documentário e nada, além disso, sobre o congresso do Partido Nacional Socialista, em Nuremberg e não como uma produção propagandista do regime nazista, como é percebido. Mesmo a seu favor dois prêmios na década de trinta, como melhor documentário. Mas o estigma de uma produção vinculada a favor do nazismo e de Hitler permanecem até hoje, o resultado é que muitos a vêem como um filme propagandista.

Desse modo, voltamos agora a discutir os quatro pontos relacionados ao documentário que nos auxiliam a compreender, um pouco mais do que é o documentário. Iniciamos então pelas instituições, são elas que definem o que é um documentário. Os documentários são que fazem as organizações e instituições que os produzem, canais como Discovery Chanel, History entre outros chama uma produção de documentário, então, esses filmes já chegam rotulados como tal, antes de qualquer iniciativa do crítico ou do espectador. Apesar da circularidade, essa definição funciona como um primeiro sinal de que determinada obra pode ser considerada um documentário. Outro fator que as instituições impõem é o de ver e falar, que age como um conjunto de limites, ou convenções, tanto para o cineasta como para o público (RAMOS, 2008).

Ao que diz respeito aos profissionais, esses estão ligados diretamente as instituições que os financiam e nutrem certas suposições e expectativas sobre o que fazem. Mesmo que as instituições coloquem certos limites e convenções, não quer dizer necessariamente que os cineastas precisam acatá-las inteiramente. Portanto os documentaristas compartilham problemas diferentes, mas comuns entre eles, que começa em estabelecer relações etnicamente validas com seus temas até conquistar um público específico. Os traços mencionados em comum dão aos documentaristas a sensação de terem os mesmos propósitos, mesmo competindo por financiamentos e distribuidoras.

Mas para pertencer ao gênero documentário é necessário compartilhar características comuns aos filmes que levam essa denominação. Existem normas e convenções que entram em ação e, que auxiliam na sua caracterização tais como: o uso de comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para

introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada em uma cena e o uso de atores, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme. Todas estão entre as normas e convenções comuns a muitos documentários.

Além do predomínio de uma lógica informativa, que organiza o filme no âmbito das representações que faz do mundo histórico. A maneira típica de organização é a de solução de problemas.

Essa estrutura pode se parecer com uma história particularmente com uma história de detetive: o filme começa propondo uma problema ou tópico; em seguida transmite alguma informação sobre o histórico desse tópico em seguida transmite alguma informação sobre o histórico desse tópico e prossegue com um exame da gravidade ou complexidade atual do assunto. Essa apresentação, então, leva a uma recomendação ou solução conclusiva, que o espectador é estimulado a endossar ou adotar como sua (NICHOLS, 2010, p.54).

O estilo problema/solução ocorre no já citado *Triunfo da Vontade de Leni Riefenstahl*. O discurso de líderes do partido nazista aponta para a desordem da Alemanha após a Primeira Guerra, ao mesmo tempo em que direcionam para si mesmos, seu partido e, sobretudo Adolf Hitler como uma solução para os problemas da humilhação nacional e colapso econômico. O essencial para Leni Riefenstahl além das imagens de arquivo da derrota alemã na Primeira Guerra como também dos termos humilhantes impostos pelo tratado de Versalhes, foi de fato mostrar um retrato vivido e convincente do partido nazista, e de Hitler cuidadosamente coreografados no melhor de sua forma.

A lógica que organiza um documentário articula um argumento, uma afirmação ou alegação fundamental sobre o mundo histórico, que garante ao filme sua particularidade. Também há a montagem em continuidade, como exemplos, que opera com objetivo de tornar invisíveis os cortes entre as tomadas em cena típica de filme de ficção. Podemos supor que aquilo que a continuidade obtém na ficção, no documentário é conseguida por meio da história: uma vez que as situações estão condicionadas no tempo e no espaço em razão não da montagem, mas sim de suas ligações reais, históricas. Portanto a montagem no documentário com frequência procurar demonstrar essas ligações (RAMOS, 2008).

Outro fator que caracteriza e distingue o documentário de outros gêneros são os modos. Bill Nichols enumera seis tipos:¹³³ modo poético, expositivo, observativo, reflexivo, performático e participativo o qual a reflexão desse escrito gira em torno. O modo participativo foca na interação do cineasta e do tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda direto, como nos locais ao quais os entrevistados passaram por alguma situação traumática; *shoah* (1985) é um exemplo. Pode ocorrer também de serem em estúdios apenas com o entrevistado narrando o fato e imagens de época para ilustrar suas argumentações. Portanto o texto¹³⁴ a que chamamos o documentário compartilha certas ênfases que nos permite discuti-los como partes de um gênero, que divide-se em movimentos, períodos e modos diferentes.

Bem, a última forma de considerar o documentário é em relação ao público. A idéia de que um filme possa ser considerado como tal, está tanto na mente do espectador quanto no contexto e na estrutura do documentário. Mas que suposições e expectativas caracterizam a nossa idéia de certo filme seja um documentário? O que trazemos para a experiência de assistir a um filme que seja diferente quando deparáramos com o que consideramos se um documentário e não outro gênero de filme? Acredito que trazemos conosco a idéia de que sons e imagens do documentário têm origem no mundo histórico que compartilhamos.

Certo é que não foram feitos e produzidos exclusivamente para o filme. Mas mesmo que os sons e as imagens do documentário tenham a veracidade de uma prova, necessitamos desconfiar dessa suposição. Devemos sempre avaliar o argumento ou a perspectiva em bases que incluam, mas ultrapassem a exatidão fatural. Assim, os públicos vão ao encontro dos documentários com o desejo de conhecer mais sobre o mundo, e esperam que esse desejo seja satisfeito, ao decorrer do filme. Os documentários estabelecem esse desejo de saber, ao lidarem com um objeto histórico e acabam por se tornar uma “autentica aula de História” aos olhos do espectador.

Em suma, percebemos que não há como criar um conceito para o documentário que de a ele um significado único. Devemos identificar os elementos que caracterizam essa produção, como propusemos aqui. Salienta Marcos Napolitano (2010) todo historiador que se propõe a estudar, fontes audiovisuais (cinema, televisão, e registros

¹³³ Ver Bill Nichols, 2010, p. 135. Aqui o autor discute detalhadamente cada tipo de documentário com exemplos e detalhes de suas observações.

¹³⁴ Essa não é uma referencia minha é dada por autores como Bill Nichols, Noel Carrol e Manuela Penafria para discutir o documentário.

sonoros) deve entender a maneira que se dá essa produção sem que se torne um grande conhecedor, para que assim possa analisar sua fonte e suas linguagens.

Entre a Ficção e a realidade: O cinema documentário e a escrita da História

Sabemos que nem todo o fato passado¹³⁵ é histórico; é o próprio historiador que seleciona o que e o que não é fato histórico, e são eles que o legitimam como parte de uma conjuntura histórica. A relação é definida, portanto, por uma seleção que tem como mediador principal o historiador.

Somente a interpretação não explica a relação em que esta representa o presente e o fato passado. O historiador emergido no presente faz com que sua interpretação do fato histórico, interaja com este reinterpretando-o a partir do contínuo diálogo entre o passado e o presente (CARR, 1996).

Esta seleção de fatos e a interpretação imbuída no presente é quem leva à relação com o fato histórico, ou seja, é construída uma ponte de diálogo contínuo entre as partes. O conceito de “significância histórica” implica na seleção do que seria primordial para a História e que interfere na interpretação, compreensão, julgamento e avaliação dos fatos históricos, dos personagens e das narrativas históricas e, conseqüentemente, na compreensão da História.

Carlo Ginzburg (2007) em suas reflexões nos questiona em relação ao por que, de entendermos como “reais” fatos contados num livro de história. Brevemente coloco a indagação: por que percebemos como “reais” fatos contados em um documentário onde certo grupo narra suas histórias? Ao fato de que é exatamente no espaço entre o real e a ficção, que se torna possível o diálogo entre a historiografia e o documentário, o que a torna mais intrigante. De antemão o fazer historiográfico impõe vários desafios, aos

¹³⁵ Conforme nos expõe: KOSELLECK. 2007, p.97. De acordo com uma conhecida frase de Epíteto não são os fatos que abalam os homens, mas sim o que se escreve sobre eles. A despeito do ponto de vista estóico segundo o qual não devemos deixar irritar por palavras, a oposição entre *pragmática e dogmática* é sem dúvida mais complexa do que se faz supor sentença moral de Epíteto. Ela nos faz lembrar a força peculiar ás palavras, sem as quais o fazer e o sofrer humano não se experimentam nem tampouco se transmitem. A frase de Epíteto faz parte da antiga tradição que se ocupa há muito tempo da relação entre as palavras e as coisas, entre o espírito e vida, entre consciência e linguagem e mundo. Mesmo aquele que admite a relação entre história dos conceitos e história social não pode se esquivar do peso da influência dessa tradição. [...]

historiadores: Como lidar com a subjetividade que permeia a investigação histórica? É possível pensar em “provas documentais” que atestem a veracidade dos fatos sem levar em conta as sensibilidades dos atores e dos eventos que a produziram? Como se instaura a relação entre memória e história?

Michel de Certeau demonstra que o próprio significado da palavra historiografia carrega consigo um paradoxo, ou seja, o relacionamento de dois termos antinômicos: o real e o discurso. Podemos dizer grosso modo que a história nos direciona ao passado, e o passado nos remete a memória.

[...] Substituto do ser ausente, prisão do gênio mau da morte, o texto histórico tem um papel performativo. A linguagem permite a uma prática situar-se com relação ao seu outro, o passado. Com efeito, ele mesmo é uma prática. A historiografia se serve da morte para articular uma lei (do presente). Ela não descreve as práticas silenciosas que a constroem, mas efetua uma nova distribuição de práticas já semantizadas. Operação de outra ordem que a da pesquisa. Pela sua narratividade, ela fornece à morte uma representação que, instalando, a falta na linguagem, fora da existência, tem valor de exorcismo contra a angústia. Mas, por sua performatividade preenche a lacuna que ela representa, utiliza este lugar para impor um querer, um saber e uma lição ao destinatário. Em suma, a narratividade, metáfora de um performativo, encontra apoio, precisamente, naquilo que oculta: os mortos, dos quais fala se tomam o vocabulário de uma tarefa a empreender [...] (CERTEAU, 2008, p.11).

No instante em que se dá a separação da concepção positivista/cientificista da história, os historiadores passaram a analisar fontes outrora “renegadas” assumindo então escolhas e subjetividades, sem invalidar, contudo, o fazer historiográfico. Objetividade x subjetividade e história x ficção, que nos direcionam a questões voltadas às relações história e memória. Essas fronteiras vêm sendo diminuídas ao passar dos anos, o historiador Carlo Ginzburg é um paradigma nessa percepção da história, ao ponderar para o fato de uma fonte não ser “objetiva”, não significa dizer que não possa ser utilizada. Faz uso de uma metáfora para discorrer e refletir sobre a questão: “*A contigüidade entre ficção e história faz pensar naqueles quadros de Magritte em que estão representados, lado a lado, uma paisagem e seu reflexo num espelho quebrado*” (GINZBURG, 2007, p.11).

Mas antes de Carlo Ginzburg pensar a história como metáfora de uma imagem e seu reflexo, Siegfried Kracauer, décadas antes, entendia que assim como a câmara

fotográfica não poderia ser entendida como um espelho refletindo a realidade retratada o mesmo valia para a história, pois “*de fato não há, absolutamente, nenhum espelho*”. Ao que diz respeito da História, Kracauer postumamente salientou que o conhecimento histórico coloca muito mais em jogo a subjetividade do que um conhecimento estritamente científico, e isso se deve ao fato que “*em universos diferentes, as capacidades formadoras do pesquisador se encontram evocadas de maneiras muito diversas*” (KRACAUER, 2005, p.121).

Já o documentário como prática cinematográfica nos dá acesso a “um mundo” que, por mais que tenha referência direta ao “mundo histórico”, não deixa de ser uma visão do diretor a respeito deste mesmo “mundo”. Porém, assim como a ficção, o filme documentário não deve ser reduzido à mera falsidade, inverdade, mas posto no sentido de uma construção, de um fazer artístico que é, concomitantemente, um executar e um inventar, que equivale dizer que compreende uma objetividade e uma subjetividade intrínsecas ao processo. Portanto, se faz necessário o questionamento de qual a experiência estética que nos oferece o filme documentário, que elementos compõem o olho da história seu “fazer artístico” que nos possam oferecer uma melhor compreensão de quais proposições estão postas para a sociedade que o autorizou.

Assim como no campo da história o documentário participativo permite um forte apelo através da imagem como possibilidade narrativa, que faz com que esse gênero cinematográfico assim como na história crie um indicio de negociações, ao lidarem com depoimentos e documentos, se aproximam e estabelecem questões comuns, principalmente no que diz a temas: “ficção/real”.

No âmbito do documentário a questão do “real”, mesmo que a definição desse termo seja precária, o real está no âmbito do vivido, do acontecido como processo social e histórico verificável, por meio de “indícios” documentais, vestígios materiais e relatos de memória. Se for coerente afirmar que todo filme manipula os dados de sua história, no sentido narrativo do termo, o documentário e a ficção tangenciam o real a partir de uma lógica invertida. O documentário mesmo que queira minimizar as mediações com o real filmado não escapa as regras de exposição que constituem sua especificação fílmica como a entrevista, a locução, etc. O segundo não possibilita a separação dos eventos, e as estruturas da realidade no qual se insere (MORRETTIN, 2012).

Pois bem, os filmes documentários independente ao conteúdo ou a forma que possua baseiam-se em uma determinada “realidade”, assim como os filmes ficcionais.

Portanto devemos nos ater ao fato, de que a realidade do documentário pode ser tão manipulada ou construída, quanto pode ser real uma situação encenada em um filme de ficção. **Hitler a film from Germany (1997)** uma produção quilométrica com sete horas, de Hans Jurgen Sylberberg ilustra essa argumentação no que diz a um filme de ficção, que usa do real para tratar de um tema delicado na Alemanha pós Segunda Guerra: as atrocidades nazistas durante o governo de Hitler e a responsabilidade que os alemães carregam pelo aparecimento desse líder. Em linhas gerais o romantismo diz Syberberg em seu filme, criou Hitler. A imaginação criou Hitler. O orgulho e amor criaram Hitler. Nós clama o filme contra nós, sem de fato afirmar, que os alemães são responsáveis pelo aparecimento dele, mas cada alemão é responsável por todo o mau que ocorreu é a impressão que fica ao ver o filme.

Em síntese, com base na metáfora do espelho, o historiador tem como instrumento de reflexão imagens multifacetadas, a história não obedece a critérios estanques tampouco a comprovações. Ginzburg afirma que o ofício do historiador se liga a *“destrinchar entrelaçamento do verdadeiro falso e fictício que é a trama do nosso estar no mundo.”* Os apontamentos feitos até o momento valem-se de uma noção de imagem e de reflexos para problematizar a história e podem ser entendidas a uma compreensão sobre o gênero documentário participativo. Destacamos a importância e a contribuição do cinema documentário direcionada ao campo da História e Audiovisual¹³⁶, no instante em que nos posicionamos diante deste objeto de estudo, ele se apresenta a nós afastado da sua condição de cinema, que espelha ou reflete uma realidade, para assumir uma postura, que é a de ser uma construção do e sobre o mundo vivido. O que nos interessa em relação a este gênero cinematográfico, não é a forma como se analisa ou acessa a realidade, mas sim a maneira que o idealizador, intervém nesta realidade em si para, então, compartilhar com os espectadores. A preocupação principal ao se debruçar sobre está fonte voltasse menos à realidade de representação e mais a estética de representação (CARROL, 2005, p.69-104). Por isso entendo que o filme é, antes de tudo, a formação de uma sensibilidade, e que, por isso, somente se dirige ao espectador pela percepção, nos auxilia a ampliar os olhares sobre o documentário participativo, que deixa de se apresentar como o reservatório dos vestígios do real, para se caracterizar

¹³⁶ Ao denominar fontes audiovisuais incluo os documentários ver o texto de Marcos Napolinato “A história depois do papel”.

como uma interpretação de uma “realidade”, capaz de passar através na narrativa de um certo grupo uma experiência vivida, por isso:

Se o documentário fosse uma reprodução da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a replica ou a cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. [...] Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das idéias ou do conhecimento que oferece pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação que da produção (NICHOLS, 2010, p.48).

A noção de “documento” para o documentário

Assim como o exercício da História o fazer do documentário participativo acena há uma noção de “documento”, muito embora tragam consigo uma forte carga de subjetividade. Manuela Penafria nos chamou atenção ao fato de não se criar uma nova designação ao termo documentário (PENAFRIA, 1999, p. 18), como propôs Noel Carroll que recomendou modificar o nome para “filmes de asserção pressuposta” com o intuito de amenizar a ambigüidade que o termo traz em si (CARROLL, p. 173-202, 1997). Aludo que mais que uma mera modificação de nome, vale refletir sobre a maneira de “olhar” tais filmes.

Nas ultimas décadas as fontes audiovisuais ganharam espaço crescente na pesquisa histórica, no viés metodológico é tida pelos historiadores como fontes primárias. Porém novas e desafiadoras. Mas Marcos Napolitano (2010) nos auxilia a compreender essas fontes audiovisuais, em um conjunto de possibilidades metodológicas, que incluem o documentário. Dentre aquelas que esse autor assinala relativas ao documentário podemos apontar como principal a linguagem técnico estética dessa fonte.

Essa é uma tendência cada vez mais acentuada entre os historiadores que discutem a evidencia dos documentos. Para os documentários tidos como documentos essa abordagem deve ser mais cautelosa, pois os códigos de funcionamento de sua

linguagem não são tão acessíveis, ao quanto parecem.¹³⁷ “*Se linguagem, para os historiadores tradicionais, era um veículo neutro das idéias contidas num documento escrito, para os historiadores surgidos a partir dos anos 1950, cada vez mais a linguagem deve ser em si mesmo objeto de reflexão*” (NAPOLITANO, 2010, p.458).

Na perspectiva da moderna prática historiográfica nenhum documento responde por si mesmo, ainda que as fontes primárias sejam a essência do ofício do historiador. Logo os documentários são como qualquer outro tipo de documento histórico. Possuem consigo uma tensão entre a evidência e a representação elaboradas socialmente por um ator, por um grupo social ou instituição qualquer. Por isso a fonte a qual o historiador pesquisa, seja ela escrita ou não é uma evidência de um processo ou de um evento ocorrido, onde o estabelecimento do dado concreto nada mais é que o começo de um processo de interpretação com muitas variáveis. Para aqueles historiadores que mantém um laço de identificação mais estreito com a concepção positivista de documento como “testemunho objetivo e verdadeiro de um fato” cogitam que a possibilidade “falsificação documental” no cinema de ficção ou documentário é fruto da montagem de planos que podem realizar uma trucagem de documentos (NAPOLITANO, 2010).

[...] Além do mais, como confiar nos cinejornais, quando todo mundo sabe que essas imagens, pseudo-reapresentações da realidade, são escolhidas, transformáveis, já que são reunidas por uma montagem não controlável, por um truque, uma trucagem. O historiador não pode se apoiar em documentos dessa natureza. Todos sabem que ele trabalha numa redoma de vidro: “Aqui estão minhas referencias, aqui estão minhas provas” (aspas do autor). Mas ninguém diria que a escolha desses documentos, a forma de reuni-los e o enfoque de seus argumentos são também uma montagem, um truque, uma trucagem. Basta se perguntar; com a possibilidade de consultar as mesmas fontes, será que os historiadores escreveram, todos eles, a mesma história da Revolução? (FERRO, 2010, p. 29).

O filme independente a gênero seria como disse Marc Ferro (2010) um documento habituado a ser uma “contra análise da sociedade”, crítica da historia oficial. Exemplo de desconstrução fílmica de eventos e personagens monumentalizados pela história oficial observa-se em **Danton (1983)** de Andrei Wadja, aqui as características morais dos personagens não são tomadas como absolutas e determinantes para o sentido

¹³⁷ NAPOLINATO, 2010, p. 239: [...] mesmo que o historiador mantenha sua identidade disciplinar e não queira se converter em comunicólogo, musicólogo ou crítico de cinema, ele não pode desconsiderar a especificidade de linguagem, os suportes tecnológicos e os gêneros narrativos que se insinuam nos documentos áudios-visuais.

dos fatos históricos. Frente a essa argumentação tanto o documentário como o filme de ficção, podem nos mostrar aspectos sócio-históricos não previstos pelo realizador, no passo em que o historiador venha a entender a “realidade” bruta por trás da obra lapidada. Portanto a consideração de Le Goff ao que diz respeito ao documento, pode ser considerada também ao documentário:

[...]. O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio (LE GOFF, 1996, p.574).

Na mesma problematização levantada por Le Goff em relação ao documento, Edgar Morettin questionou o estatuto de verdade atribuído ao *cinema vérité*¹³⁸, alertando para “ousadia” de falar de uma “verdade” já que a mesma foi “escolhida, editada, provocada, orientada, deformada” (MORRETTIN, 2012, p.8).

Temos que, as fontes históricas são representações do mundo elaboradas pelos seus autores dentro de suas condições de produção, do contexto histórico no qual estão inseridos, das ideologias que possuem e das posições institucionais que assumem como salienta Michel de Certeau em sua “operação historiográfica”.

[...]. Encarar a história como uma operação será tentar de maneira necessariamente limitada, compreende-la como uma relação entre um lugar (um recrutamento um meio, uma profissão etc.), procedimentos de análise (uma disciplina) e a construção de um texto (uma literatura).[...] (CERTEAU, 2008, p.55)

Por fim, com base nas idéias de Elias Thomé Saliba, consideramos que há sucessivas guinadas de significado para o documento em nossa cultura ao passar dos tempos (SALIBA, 2011. p.310-327). De um lado uma prepotência, misturada com uma

¹³⁸ É um termo, referindo-se a um estilo de documentário, inventado por Jean Rouch, inspirado por Dziga Vertov teoria sobre o Kino-Pravda e influenciado por Robert Flaherty filmes. Ele combina a improvisação com o uso da câmera para desvendar a verdade ou destacar assuntos escondidos atrás da realidade. Às vezes é chamado cinema de observação, se entendido como puro cinema direto: principalmente sem um narrador de voz-over. Há diferenças sutis, mas importantes, entre os termos que expressam conceitos semelhantes. Cinema Direto está bastante preocupado com a gravação de eventos em que o sujeito e o público tornam-se desconhece a presença da câmera: operação dentro do que Bill Nichols, um historiador americano e teórico do documentário, chama de "modo observacional", uma mosca na parede. Muitos, pois, vêem um paradoxo em chamar a atenção para longe da presença da câmera e, simultaneamente, interferir menos na realidade que ele registra ao tentar descobrir uma verdade cinematográfica.

dose de ingenuidade e otimismo, dos chamados positivistas, que resultou em um estranho e desencantado niilismo pós-moderno, que foi traçado em um longo percurso com a diferenciação de concepções, usos e práticas, e perceptivas a respeito dos documentos um fio condutor é oferecido para ressaltar as mudanças das histórias e de suas fontes. Os “pontos de vista”, “o que” preservar e “como” preservar, serão ditados às necessidades pela qual a estrutura cotidiana do historiador o exercita/suscita ou a necessidade de construção/desmistificação da qual a temática o apreende. O documento não diz o que representa: cabe aos historiadores determinarem o significado destes e a partir disso cada um terá um ponto de vista distinto/interpretação do outro. O documento escrito ou não, é um pequenino ponto de toda uma serie de estruturas humanas desaparecidas que, por capricho, intuição e até mesmo algumas excentricidades acabaram por sobrar e subsistir no presente. A avaliação da pertinência do documento fílmico documentário é dada pelo saber que já se deteve sobre as fontes escritas e que assim pode aniquilar a qualidade de sua informação. Nesse sentido, subjaz uma idéia de complementaridade entre os diversos tipos de fontes, que não necessariamente excludentes, amalgamam-se, tendo em vista que o fato histórico permanece como referencial de análise.

A Relevância do Testemunho

O interesse pelo vivido está ligado ao que vêm das profundezas da disciplina histórica, que ao fundir-se com as gravações sonoras e as imagens em movimentos, tomaria um novo impulso. Tanto para a história como para o cinema documental, os narradores são uma “fonte viva” (uma “source vivante” como qualificou Rioux para a prática da história oral - RIOUX, 2005, p.25) que mesclam se a “verdade, o vivido, o adquirido e o imaginário” (PORTELLI, 1996, p. 59-72). Como nos lembra Alessandro Portelli a subjetividade presente no testemunho é uma “ambígua utopia da objetividade”.

Nossa tarefa não é, pois, a de exorcizá-la, mas (sobretudo quando constitui o argumento e a própria substância de nossas fontes) a de distinguir as regras e os procedimentos que nos permitam em alguma medida compreendê-la e utilizá-la. Se formos capazes, a subjetividade se revelará mais do que uma interferência; será a maior riqueza, a

maior contribuição cognitiva que chega a nós das memórias e das fontes orais [...] (PORTELLI, 1996, p.67.).

Os questionamentos e as discussões que o gênero documentário desperta direcionados a verdade, narrativa e objetividade são comuns também na prática historiadora, essas objeções quando pensadas em relação à memória se deparam com problemáticas semelhantes. Sabemos que não importa necessariamente quais cenas o indivíduo se lembra o que vale é que elas dizem algo, que se relaciona a sua pessoa e a sua experiência, portanto o testemunho tem como característica principal, ser um ato de sobrevivência. Nessa linha de pensamento afirmamos a princípio, que o mesmo é uma atividade elementar no sentido de que dela, depende a sobrevivência daquele que volta de uma situação radical de violência. Temos como resultado uma carência absoluta de narrar, por parte do depoente e de suas experiências após voltarem ao seu lar (SELIGMANN, 2008).

O filme **Shoah (1985)** de Claude Lanzmann com quase nove horas, mostra através das entrevistas feitas pelo diretor facilmente a carência de narrar por parte dos sobreviventes do holocausto. Grande parte dos depoentes que contam suas experiências a Claude Lanzmann afirmam, que ao retornarem dos campos de extermínio para a sociedade, muitos se negavam a ouvir suas experiências, histórias ou até mesmo a acreditar no que contavam, quando tinham a possibilidade de dizer o que lhe ocorreu. Parece-me nítido que o shoah de Lanzmann além de propiciar aos sobreviventes relatar suas memórias, mostra também o enfoque especial que a questão do trauma daquelas pessoas ganha, na visão do diretor. O mesmo trabalha com o trauma em diversas vertentes. Em primeiro lugar temos a relação traumática do evento diretamente com as próprias testemunhas que estiveram de algum modo neste acontecimento. Por outro lado, o espectador que também se ajusta com o trauma ocidental de todos nós, ou que preenche uma lacuna na consciência histórica.

Nesta perspectiva a pessoa que testemunha tem um papel chave, e muitas vezes encaradas pela via freudiana ou lacaniana do trauma; Seligmann-Silva ainda acrescenta que a cena do testemunho tende a ser pensada antes de mais nada como a cena do tribunal: o testemunho cumpre um papel de justiça histórica. *“Nessa mesma linha, o testemunho pode também servir de documento para a história. A segunda cena*

característica é mais individual e vê o testemunho como um momento de elaboração do passado traumático” (SELIGMANN, 2008, p.124).

O documentário alemão **Stalingrad (2003)** do diretor Sebastian Dehnhardt segue nessa linha testemunhal da idéia exposta por Seligmann, principalmente na questão traumática. Nessa produção o diretor buscou compreender a batalha de Stalingrado na Segunda Guerra, por meio dos sobreviventes do combates. Para tanto, os dois lados ex-soviéticos (civis e militares) e alemães do exército nazista contam seus traumas e sofrimentos, a busca pela sobrevivência, sofrimento e dor fazem parte das narrativas de ambos os lados. E o interessante é que o diretor não privilegia nenhum lado, o teor de maior significância dessa produção são as marcas do passado ainda na memória dos sobreviventes, traumas ao qual o tempo foi incapaz de curar. No lado soviético o testemunho das pessoas guarda um rancor grande aos alemães e todo sofrimento, que passaram é pouco perto do que eles viveram, é o que dizem alguns depoentes soviéticos neste documentário.

Portanto o ato de conceder um depoimento dentro da pesquisa histórica é uma técnica vinculada à história oral. Já no documentário se consagra como a essência do filme. Mesmo que seus objetivos sejam análogos (o do historiador e do documentarista), há em comum a obtenção de declarações de um sujeito sobre algum acontecimento do qual ele tenha tomado parte, ou que ele tenha testemunhado. No entanto, quando se faz o registro e a posterior análise do depoimento, devem-se levar em conta as disposições que o entrevistado quis manifestar por intermédio de suas declarações, pois o que emerge dos depoimentos não pode ser entendido nem como uma reprodução da realidade, nem como uma contrafação dela. Ao contrário, trata-se de uma construção que cada indivíduo elabora a partir de uma realidade cognoscível. Nesse sentido, os depoimentos permitem acesso a uma realidade demarcada pelas vivências de cada entrevistado. Tal situação manifesta-se na seletividade das experiências e dos espaços envolvidos nas lembranças narradas, que só podem ser interpretadas se relacionadas à vida do indivíduo entrevistado.

A importância da memória para o documentário

A memória tem importância essencial para o discurso proferido em situações difíceis, como a que acontece no calor de uma discussão. Pode-se memorizar um discurso pela simples força de vontade ou tecer um “teatro da memória” para lembrar o que tem de ser dito. Esse “teatro” entende a localização criativa dos componentes do discurso em partes diferentes de um espaço familiar, a exemplo: a casa do orador ou um lugar público. Essa imagem mental ajuda na recuperação dos componentes do discurso a partir do instante em que o orador se “move” pelo espaço imaginado, em uma ordem predeterminada, recolhendo os argumentos depositados ali.

Já que filmes não são articulados como discurso espontâneo, a importância da memória encontra-se em duas frentes: em primeiro lugar, o filme em si é um tangível “teatro de memória”. Torna-se uma representação externa e visível do que foi dito e feito. *“Como a escrita, o filme alivia o fardo de confiar seqüência e detalhe à memória. O filme pode se converter numa fonte de “memória popular”, dando nós a sensação vivida de como alguma coisa aconteceu em determinado tempo e lugar”* (NICHOLS, 2010, p. 90)

Em segundo lugar a memória é um referencial dentre varias a qual os espectadores se servem do que já viram para interpretar o que estão vendo. O ato de retroceder, olhar para trás, e relembrar acontecimentos anteriores no decorrer de certo filme e fazer paralelos com o que está presente no momento, pode ser fundamental para a interpretação do filme, ao mesmo modo que a memória pode ser essencial para a construção de um argumento coerente.

A partir do que expõe a historiografia e pela relação que há com o filme documentário entendo que a tarefa da memória deve ser compartilhada tanto em termos da memória individual e coletiva como também pelo registro da própria historiografia e do cinema; afinal a memória nada mais é, do que a presença do passado. A memória é de fato uma construção psíquica e intelectual, que induz a uma representação seletiva do passado, que nunca é aquela somente do individuo, mas sim de um individuo imerso em um contexto familiar, social e nacional. A memória tem como atributo mais imediato garantir a continuidade do tempo *“e permitir resistir à alteridade, ao tempo que muda as rupturas que são o destino de toda vida humana; em suma, ela constitui – eis uma*

banalidade- um elemento essencial da identidade, da percepção de si e outros” (ROUSSO, 1998 p.94-95).

A partir do que expõe Beatriz Sarlo (2008) compreendo que a memória é sempre historicamente datada e, portanto, moldada no tempo histórico. Ela está sempre reorganizando o passado, pautada por projeto individuais ou coletivos que garantem a inteligibilidade para um presente no qual as identidades mantêm em constante re-elaboração, em função dos conflitos entre o projeto pessoal com outros projetos individuais e coletivos. Isto nos leva a compreender de que modo as circunstâncias em que se vive o presente implicam na modelação e remodelação da memória. Como a conjuntura do presente e, nela a posição ocupada por pessoas ou grupos, pode ser favorável a algumas lembranças enquanto outras são esquecidas provocando nuances que caracterizam a memória como um fenômeno dinâmico e fluido.

Fenômeno esse que se evidencia, ao analisarmos o documentário *A cobra fumou* (2002) de Vinicius Reis que relata a experiência dos ex-combatentes brasileiros na Itália. Monte Castelo e a cidade de Montese foram muitos dos temas tratados. Mas o que nos chama atenção pela fala dos sobreviventes, é que suas histórias de vida revelam-se ricas em detalhes sobre a guerra e seus impactos, e que compartilham de uma mesma história vivida. Mas devemos considerar que o lado mais positivo, de se pesquisar a memória e investigar - lá pelo documentário é o fato de que esses projetos participativos ajudam as pessoas a reconhecer e valorizar experiências antes silenciadas, ou ainda, a enfrentar aspectos difíceis e dolorosos de suas vidas. Essa produção mostra em especial que os combatentes brasileiros a partir de seu retorno ao Brasil em 1945, com o fim da guerra não têm o reconhecimento merecido por parte da população e do governo. Ao passar dos anos foram marginalizados da memória nacional, e seu reconhecimento por parte da população civil hoje é quase nulo. Importância se faz somente por meio dos militares que todo ano comemora a participação brasileira na guerra, com encontros entre os veteranos, o filme começa justamente a partir de uma dessas comemorações em Brasília. Esse documentário por meio das testemunhas e de seus relatos leva o espectador a conhecer e principalmente reconhecer, a participação brasileira na guerra. São histórias de pessoas que correm o sério risco de serem esquecidas pela nossa população e apagadas pelo tempo. Mas o documentário se revela como um meio perspicaz de preservar viva a memória dessas pessoas que já estão com uma idade avançada e, assim ser narrada e contada por muito tempo.

Por isso ao que diz respeito ao aspecto de uma memória afetiva e viva, vejo o documentário como atividade de luto. Este gênero cinematográfico possibilita que a vivência, o mundo vivido não sejam apagados e esquecidos com o tempo. A partir do que expõe Jeanne Marie Gagnebin, a “verdade do passado” se liga a uma ética da ação presente. Ação que se configura como uma luta contra o esquecimento e a denegação, ou em outras palavras contra a morte e a ausência (GAGNEBIN, 1998, p.219-221). Esse é o compromisso assumido pelos documentários em geral.

Sendo assim, este processo de rememoração ou de atualização das imagens do passado não se trata de uma mera restauração como se o documentário testemunhal estivesse diante de uma descrição exata do passado. Mas de uma operação do presente tal que se o passado perdido aí for reencontrado ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado. Pierre Nora, por outro lado, afirma que não existe mais memória¹³⁹ que está é revivida e ritualizada em uma tentativa se criar uma identificação por parte dos indivíduos, e a história serve para a sociedade como um meio para conferir-lhes lugares onde se possa pensar que não somos feitos de esquecimentos e sim de lembranças. Lembra-nos também que “a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado” arrisco a dizer que a atividade do documentarista se assemelha a do historiador, mas claro respeitando suas delimitações. O documentarista diferente do historiador tem certa liberdade na “criação” do seu filme, que é mediada pela ética, ressaltando que o filme é um encontro com o outro, pela invasão da intimidade do outro, que exige uma postura no olhar parecida com a do historiador, principalmente se pensarmos em um historiador imbuído em buscar o sensível na constituição do passado.

¹³⁹ NORA. 1992, p.15: “[...] O que nós chamamos de memória é, de fato, a constituição gigantesca e vertiginosa do estoque material daquilo que nos é impossível de lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter necessidade de nos lembrar. A “memória de papel” da qual falava Leibniz tornou-se uma instituição autônoma de museus, bibliotecas depósitos, centros de documentação, bancos de dados. [...] À medida que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história”.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Experiência e Pobreza*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras escolhidas*. In: *Magia e técnica, arte e política*. V.1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARR, Edward Hallet. *O Que é História?* São Paulo: Paz e Terra, 1996.

CARROLL, Noel. *Fiction, Non-fiction and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis*. In: *Film Theory and Philosophy*, Ed. Richard Allen, Murray Smith, Clarendon Press, Oxford, pp. 173-202, 1997.

CERTEAU, M. *A Escrita da História*. Forense Universitária, SP/RJ, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Verdade e Memória do Passado*. Projeto História, São Paulo, PUC, v.17, 1998.

FERRO, M. *Cinema e História*. Trad.: Flávia Nascimento- São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GOFF, Le Jacques. *História e Memória*. Campinas-SP: Ed. UNICAMP, 1994.

GINZBURG, C. *O fio e os Rraistros*. Companhia das Letras, SP, 2007.

HARTOG, F. *A Evidência da História: O que os historiadores vêem*. Ed: Contexto, 2011.

LINS, Consuelo. *Documentário: uma ficção diferente das outras*. In: *Documentário: Ecos do Cinema, lumiere ao digital*. Editora UFRJ, 2007, p. 225-235.

MORRETTIN, E. Apresentação In: MORRETTIN E; NAPOLITANO, M; KORNIS, M, A (Orgs). *História e Documentário*. Rio de Janeiro. Editora: FVG, 2012.

NAPOLITANO, M. *Fontes Audiovisuais: a história depois do papel*. p: 231-290. In: PINSKY, C. B (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Trad.: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

PENAFRIA, Manuela. *O Filme Documentário: História, Identidade, Tecnologia*. Lisboa. Ed: Cosmos, 1999.

POLLAK, M. Memória e Identidade Social. In: *Estudos Históricos*, vol. 5, número 10, 1992, p. 200 -212.

PORTELLI, A. In: *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n°. 2, 1996, p. 59-72.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC/SP, 2008.

_____. (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: SENAC: São Paulo, 2005. Vol. II.

SCHWARTZ, Vanessa R. *O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto pela realidade na Paris fim do século*. In: *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo. Cosac Naify, 2001.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto. 2007.

KRACAUER, S. *L'Histoire dès avant-dernières choses*. Stock, Paris, 2006.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SALIBA, T, E. As Aventuras e desventuras pós-modernas. In: PINSKY, B. C.; LUCA, T. R. (orgs). *O Historiador e Suas Fontes*. São Paulo: contexto, 2011.

SELIGMANN-SILVA, M. Zeugnis e Testimonio: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. In: *Literatura e Autoritarismo*. Letras n° 22, Jaime Ginzburg; Umbach Ketzer; Ursula Rosani (Orgs.), Janeiro/Junho, pp.121-130.

TOTMAIN, Cássio. O documentário como chave para nossa memória afetiva. In: *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação São Paulo*, v.32, n.2, p. 53-69, jul./dez. 2009.

Filmografia

A Cobra Fumou (2002) Vinicius Reis

Danton (1983) Andrei Wadja

Hitler a Film from Germany (1997) Hans Jurgen Sylberberg

Shoah (1985) Claude Lanzmann

Stalingrad (2003) diretor Sebastian Dehnhardt

O Triunfo da Vontade (1935) Leni Riefenstahl