

Título: Poéticas de pesquisa: cartografando o audiovisual
Copyright © 2021 by Ana Ângela Farias Gomes, César Guimarães,
Fernando de Mendonça, Renato Izidoro da Silva (organizadores)
Todos os direitos reservados
Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*
Capa, projeto gráfico e diagramação: Raul Marx
Revisão: Tatiana Hora

Imagens: todas as imagens que não são de domínio público obedecem ao princípio do “Fair use”. Esta não é uma obra comercializada.

Poéticas de pesquisa: cartografando o audiovisual/ organizado por Ana Ângela Farias, César Guimarães, Fernando de Mendonça, Renato da Silva – Aracaju, Criação, 2021.

256 p., 22,5 cm

ISBN (impresso): 978-85-60102-65-5 ISBN (online): 978-85-60102-60-0

1. Cinema. 2. Audiovisual. 3. Artes.

I. Gomes, Ana Ângela (org.). II. Guimarães, César (org.). III. Mendonça, Fernando (org.). IV. Silva, Renato Izidoro da (org.).

CDD 778

CDU 778

“HISTORICIZAR A ESTÉTICA”: CAMINHOS E ASPECTOS DE UM MÉTODO DE PESQUISA ENTRE A ANÁLISE FÍLMICA E A HISTORIOGRAFIA

NAARA FONTINELE

1. INTRODUÇÃO

Entre as décadas de 60 e 70, jovens cineastas brasileiros se movimentaram para fazer filmes de cunho crítico, imersos na experiência social e na atualidade histórica, engajando uma troca densa e luminosa com outras formas artísticas em efervescência na época. Sobretudo após o AI-5 (1968), houve um esforço para extrair, da tensão sociopolítica, formas fílmicas que resistissem a uma representação objetiva da desordem autoritarista que havia tomado o país. Seus gestos fílmicos se libertam, aliam-se, conjugam-se e se encorajam. Seus filmes não configuram um “movimento cinematográfico” organizado no espaço social, mas se integram no fluxo de invenções do cinema documentário, interrogando seus fundamentos e potências específicas. Estava em jogo a tentativa de pensar a realidade brasileira de sua época, mas também de oferecer ao pensamento racional uma latitude e de oferecer um espaço à desorientação, à experimentação, ao poético.

Foi assim que enxerguei a experiência do documentário brasileiro de cunho crítico ao me debruçar sobre certos filmes e sobre os arquivos que se constituem hoje como vestígios dessa cinematografia. A pesquisa que construiu a tese¹ de doutorado intitulada *Quando o cinema se oculta e se expande no coração da desordem – potências críticas do documentário brasileiro (1960-1974)* propõe uma metodologia cujos fundamentos são expostos sinteticamente neste texto. Apresento uma análise da produção documentária brasileira que precede e atravessa o regime militar brasileiro de 1964, questionando, em especial, as potências críticas dos filmes realizados nesse período.

O objetivo foi – ao relacionar obras centrais do documentário moderno brasileiro com iniciativas fílmicas clandestinas ou menos conhecidas – destacar a configuração de um laboratório de cinema crítico, de onde surgiram experiências formais contestatórias tão variadas quanto singulares². Com esse intuito, neste texto, apresento brevemente apenas os fundamentos conceituais e documentais responsáveis pelo emprego de uma metodologia que surgiu lentamente, exercitada e atravessada pelo desejo de articular uma empreitada historiográfica e a análise fílmica; o trabalho entrelaça a pesquisa em arquivos brasileiros – públicos e privados – com entrevistas junto a cineastas e o estudo das formas fílmicas.

A pesquisa abordada neste texto surgiu da colisão do próximo com o distante: a colisão de ideias do Brasil e da França (onde realizei o doutorado entre 2015 e 2020); colisão da experiência histórica atual e aquela dos anos de 1960 e 70 – ambas sofridas e conflituosas, cada uma à sua maneira. Destaco que a pesquisa se elaborou também através de encontros: o encontro de filmes, de reflexões teóricas, de interpretações fílmicas, de documentos, de metodologias, de modos de pensar, de ideias e de histórias. Eu nunca separei o cinema da história. A porosidade é grande, não só na minha cabeça, mas também nos filmes estudados na pesquisa. São filmes que nos convidam a interrogar as formas do cinema para retornar à história da sociedade brasileira e vice-versa.

Entre esses trabalhos, muitos são primeiros filmes ou estão entre as primeiras iniciativas dos cineastas no campo do documentário brasileiro. Muitos se inscrevem na história do cinema como filmes mais precários, artesanais, experimentais, independentes e/ou por vezes clandestinos, arriscados, ousados e muitas vezes corajosos. Minha aventura de pesquisa

mobilizada por esses filmes foi ritmada por idas e vindas entre a França e o Brasil, enquanto a aventura da escrita foi animada pela migração das palavras de uma língua em outra língua, muitas vezes passando do inteligível ao sensível e do sensível ao inteligível.

Quando comecei a pesquisa, o projeto tinha como objetivo pensar as linhas de força do cinema de não-ficção brasileiro engajado, partindo dos anos de 1960 até a produção contemporânea. Mas alguns filmes da virada 68-70 foram se destacando, instigando-me profundamente, convidando-me a estudá-los com mais cuidado e implicação – algo que um objeto de estudo com muitos filmes e um recorte temporal vasto não permitiriam. Isso, somado ao interesse pelo trabalho em arquivos, delimitou o contexto da mais recente ditadura brasileira como período de investigação privilegiado. Com esse recorte, na verdade, o objeto de estudo se comprimiu e alargou ao mesmo tempo, uma vez que a escolha de se interessar por um período mais restrito permite uma imersão mais profunda.

Nesse meu mergulho no documentário social brasileiro de outro tempo, percebi que essa cinematografia merece ser compreendida pela combinação de várias histórias. Uma abordagem, digamos, suscetível de articular diferentes narrativas: a história do Brasil (como um agenciamento de fatos), a “história como prática da memória” (RANCIÈRE, 1998, p.48), a “história do cinema” – até então escrita, com seus movimentos, nomes relevantes etc. – e a “história das formas filmicas”. E mais: decidi que investigar algumas obras do documentário brasileiro significa, paralelamente ao “corpo-a-corpo” com os filmes que o compõe, investigar a experiência desses cineastas, homens e mulheres, no tempo. Em outras palavras, tentei exercitar uma pesquisa historiográfica interessada tanto nos processos quanto nos resultados filmicos, buscando conhecer um pouco da vida, das ações e do pensamento dos cineastas, em meio à sociedade da qual as obras emergem.

Durante a pesquisa de tese, entendi ser muito importante tatear quais eram os desejos e inquietações dos cineastas. O que os mobilizava? De que modos os filmes carregam suas experiências e “posturas no mundo”, e como refletem não somente suas diferentes concepções de um “cinema político”, mas também formas de ser, “estilos de existência” (MACÉ, 2016)? Se o método analítico que coloco em prática é atravessado pelo interesse

nos engajamentos pessoais dos cineastas, na vida para além do filme, é por compreender que, por vezes, mais do que anedotas, as trajetórias de vida e suas memórias podem nos dizer muito sobre as soluções formais trabalhadas nas obras, como também sobre as maneiras pelas quais os procedimentos estéticos conferem aos filmes uma dimensão crítica³.

Assim, embora o trabalho se interesse bastante pelas relações entre cinema e política, rapidamente me dei conta de que precisava deslocar os quadros e perspectivas com os quais o documentário da época e o “cinema político” costumam ser interrogados. Explorando alguns instrumentos críticos desenvolvidos por Benjamin e Adorno (BENJAMIN, 2008; ADORNO, 2004) para observar estes filmes dotados de “potências críticas” (termo que utilizo desde o título do estudo), sugiro um desvio das categorias “cinema político”, “cinema militante”, “cinema engajado” para me interessar pela elaboração das formas de mediação, sem me deter no questionamento da ação e “eficácia” sociopolítica das obras.

Quando evoco, portanto, as “potencias críticas” de um filme, duas sugestões estão contidas nessa fórmula: a de que o filme carrega um olhar crítico sobre certo tema da experiência comum, da realidade da qual ele emerge (um tema político-social); e de que esse ponto de vista exerce uma crítica pelas formas. Nesse sentido, podemos dizer que há muitos filmes com intenção crítica, mas poucos trabalham a natureza crítica de um discurso através da forma.

2. EXTRATOS DO DOCUMENTÁRIO CRÍTICO BRASILEIRO

No campo do cinema, a elaboração de um “cinema crítico” não foi, de um modo geral, tratada de maneira frontal e sistemática; talvez sejam os trabalhos consagrados ao cinema de não-ficção que mais confirmam a coerência da reflexão que aqui proponho. Em *Le cinéma critique: de l'argentine au numérique, voies et formes de l'objection visuelle* (O cinema crítico: do analógico ao digital, vias e formas da objeção visual), o “cinema crítico” é abordado por Nicole Brenez sob o signo da “objeção visual” (BRENEZ e JACOBS, 2010)⁴. O termo “objeção visual” não designa necessariamente uma tentativa de produzir um contradiscurso por meio da imagem, como poderíamos concluir a partir da etimologia das palavras.

Trata-se de uma noção vasta que permite entrelaçar os “modos de atualização prática e plástica de uma operação crítica de cinema” (BRENEZ,

2010, p.5). Uma das características da “objeção visual” é, dirá Nicole Brenez, o fato de provocar “uma nova configuração simbólica que a anterior não pode reconhecer, de sorte que aquilo de inadmissível que trabalha dentro da obra nos indica, a um só tempo, os limites da organização anterior, e o rasgo ou deslocamento que ela exerce na obra” (BRENEZ, 2010, p.9)⁵.

Dessa constatação, surge então um instrumento heurístico: “Nada é mais útil à história das formas que o seu estudo, porque a obra crítica fertiliza uma descontinuidade de ordem hermenêutica” (BRENEZ, 2010, p.9). Entre os eixos da “objeção visual” categorizados por Brenez, o que mais interessa ao meu trabalho é o eixo que toma o “panfleto cinematográfico” como “forma genérica” da objeção visual. O “panfleto cinematográfico”, argumenta Brenez, “inscreve o trabalho das imagens em uma perspectiva de argumentação à vocação contestatória”, inventa sua própria lógica de argumentação e, por isso, “aparece como um laboratório formal do cinema” (BRENEZ, 2010, p.10).

Esse quadro teórico proposto por Nicole Brenez é confrontado, em meu trabalho, aos documentários mais radicais do período, realizados particularmente a partir de 1968 e do AI-5; nessa pesquisa, proponho observar “atualizações práticas e plásticas de operações críticas de cinema” em relação àquelas experimentadas nas primeiras iniciativas do documentário social brasileiro.

O sentido que esse termo, “cinema crítico”, pode tomar se transforma ao longo dos anos 60-70 e de filme a filme. Pois não existe “um cinema crítico”, mas formas diferentes de lançar mão das operações cinematográficas, forças próprias ao cinema, para fazer viver, vibrar, tornar sensível, o espírito crítico. Aliás, como sabemos, o documentário brasileiro dos anos 60-70 é pensado como um “cinema crítico” já faz bastante tempo, a partir de outros princípios e paradigmas, em leituras de estudiosos do documentário brasileiro. A começar por Jean-Claude Bernardet, que abre seu livro *Cineastas e imagens do povo* afirmando que “até os anos 50, o curta-metragem brasileiro (...) não é um cinema crítico” (BERNARDET, 2003). Maria Rita Galvão, em artigo dedicado ao desenvolvimento das ideias sobre o cinema independente, nos diz, ao tratar desse cinema:

Em termos sociológicos, entedia-se o cinema, no seu relacionamento com a realidade brasileira, enquanto manifestação representativa

de uma certa realidade histórica determinada que se pretende desvendar criticamente, e enquanto fator interveniente nesta realidade. E em termos estéticos - enquanto arte - o cinema deveria ser, não apenas objeto de fruição, mas também e sobretudo uma forma de questionamento, um meio de se relacionar e interagir com a realidade brasileira - e seria este o critério do seu valor artístico (GALVÃO, 1980, p. 23).

Já Cláudia Mesquita e Consuelo Lins, ao situarem o “documentário moderno brasileiro” (na linhagem de Ismail Xavier), em *Filmar o real*, definem que esse termo se refere a:

um conjunto de obras em 16 ou 35mm, de curta ou média metragens e circulação restrita, realizadas sobretudo por documentaristas ligados ao Cinema Novo. São filmes que abordam criticamente, pela primeira vez na história do documentário brasileiro, problemas e experiências das classes populares, rurais e urbanas, nos quais emerge o “outro de classe” – pobres, desvalidos, excluídos, marginalizados, presença constante em nosso documental desde então, sob diversos recortes e abordagens (LINS e MESQUITA, 2008, p.20-21).

Esse “cinema crítico” que nasce nos anos 60, junto com as primeiras iniciativas técnicas de uso do som direto no Brasil, é, portanto, relacionado à vontade de interrogar e criticar as mazelas e violências brasileiras no âmbito do discurso, sem necessariamente engajar a crítica na forma do filme – preocupação que percebemos atravessar alguns filmes do final da década de 60 e início de 70.

Embora o empenho e o desejo de se fazer crítico, em nosso documentário, já fosse dado, a decisão de tomar esse termo como matriz do quadro conceitual estabelecido para o estudo – ao invés de “cinema político”, “cinema engajado” etc. – aconteceu decisivamente diante de dois documentos que consultei no acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), no Rio de Janeiro. Os documentos, uma carta e a transcrição de uma conferência, nos informam que dois cineastas abordaram a produção documentária brasileira desse período como “documentário social” e um tipo de “cinema direto”, construído sobre novas bases, cuja temática é a “realidade humana, segundo um ponto de vista analítico e crítico sobre as suas contradições”. Trata-se de uma intervenção de Vladimir Herzog e Sergio Muniz no XII Colóquio Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico,

um evento que aconteceu no âmbito do *Festival dei Popoli* (Florença, Itália), entre 10 e 12 de fevereiro de 1966, tendo como tema as “Recentes experiências e tendências do filme de documentação social”⁶.

Esta intervenção de Herzog e Muniz, intitulada “O Documentário Social Brasileiro: sua origem e tendência” (HERZOG; MUNIZ, 2019, p.31-34)⁷, revelou-se, no contexto da minha pesquisa, um material histórico significativo. O conteúdo da conferência ativou um deslocamento da minha percepção da narrativa histórica do documentário brasileiro – narrativa que eu havia integrado, sobretudo, às proposições do “modelo sociológico” cunhado por Jean-Claude Bernardet (2003), e do conjunto filmico que ele nos convida a explorar em *Cineastas e imagens do povo*, publicado em 1985. Se a reflexão de Bernardet nos leva a olhar para essa cinematografia questionando incisivamente a maneira como os cineastas filmaram o “outro de classe”, a expressão das intenções de dois colaboradores do dito “modelo sociológico” me voltou para a concepção de cinema crítico que eles desejaram desenvolver. Assim, não se trata de recusar ou desviar a trilha lançada por Jean-Claude Bernardet, mas de reabrir e desbravar novos caminhos.

Nessa intervenção, Herzog e Muniz descrevem as preocupações e ambições de uma tendência crítica do documentário brasileiro que estava ainda florescendo. Dentre as novas bases indicadas há o fato de o filme “ser o produto de um trabalho mais coletivo do que individual”, e de os assuntos abordados estarem “sujeitos a um contínuo processo de análise crítica”. Herzog e Muniz sublinham também a tentativa de atenuar a dissociação entre o gesto artístico e o trabalho de enquête sociológica, pois nesse modo documentário “os realizadores se aproximam dos estudiosos de ciências sociais ou de qualquer outro campo que se refira à temática do filme”. Em outras passagens da conferência, eles enfatizam que a “consciência da responsabilidade social” do cineasta é central nesse modo de fazer “cinema direto”. Eles apontam que esse novo documentário brasileiro “faz sua história ao mesmo tempo em que participa como co-protagonista da história do país”, colocando-nos “a frente com nossos problemas mais urgentes” (HERZOG; MUNIZ, 2019).

É de se notar que Herzog e Muniz realizam essa conferência num contexto flutuante e de profunda incerteza com relação aos caminhos do Brasil. Nesses primeiros anos de instauração do regime militar restava ain-

da uma expectativa de eleições democráticas – lembremos, aliás, que o Ato Constitucional no III, que instaura eleições indiretas para governador e vice-governador, foi promulgado poucos dias antes dessa conferência, em 5 de fevereiro de 1966. Porém, é notável que o propósito da intervenção não era, de modo algum, denunciar o eventos sócio-políticos em curso no Brasil, mas sim inscrever as bases de um movimento documentário emergente que se concebia como um trabalho de pesquisa materialista – movimento do qual eles faziam parte, ao qual deram uma denominação e sobre o qual projetavam um porvir: “Nossos objetivos principais se resumem, no momento, a consolidar essas tendências e criar as condições mínimas necessárias para que o documentário social brasileiro tenha uma continuidade de produção” (*apud* FONTINELE, 2019, p. 41).

Como sabemos hoje, o programa de um “documentário social brasileiro” não se concretizou como almejado por Herzog e Muniz. Talvez tenha sido a realidade movediça da experiência histórica brasileira que incidiu sobre sua continuidade, dissolvendo-o no tempo, a ponto de não encontrarmos nenhuma menção a essa conferência nas narrativas históricas do documentário brasileiro. Mas, ao observar essa produção documentária e aquela que lhe sucede, especulamos: apesar de seu fim prematuro, esse programa do “documentário social brasileiro” não teria se reconfigurado em múltiplas formas e nas iniciativas de cineastas dispersos?

Ao evocar o documento na tese, escrevo:

O que podemos fazer hoje com um texto como "O documentário social brasileiro: sua origem e tendência"? Transpondo o "método" proposto por Maxime Scheinfeigel ao editar o *Lessai sur le jeune cinéma français* de André Labarthe, nos preparamos para ler o texto "de cabeça pra baixo, ao inverso, em todas as direções. Agitá-lo como se fosse uma árvore, que queremos estremecer para recuperar os frutos. Ou até mesmo, reescrevê-lo". Claro, reescrever através do prisma das entrevistas realizadas ao longo da pesquisa, dos documentos consultados, dos trabalhos de outros historiadores do cinema etc. Com isso, o passado inalterável da história do documentário brasileiro é enriquecido por um tempo "intempestivo", onde o passado pode ser modificado, reinventado, repensado (FONTINELE, 2020, p. 51).

Assim, enquanto o livro *Cineastas e imagens do povo*, de Jean-Claude Bernardet (2003), foi o ponto de partida de minha pesquisa – sobretudo

em relação ao corpus fílmico de estudo –, a conferência de Herzog e Muniz operou como catalisador do estudo da experiência do documentário brasileiro do período a partir de seu ímpeto crítico. A descoberta do texto da mencionada conferência e o quadro especulativo que ele oferece surgiu para mim, também, como um convite para explorar as opacidades de um meio cinematográfico atravessado por esquecimentos, diferenças, rupturas. Foi assim que Vladimir Herzog, cineasta de um só filme, integrou a pequena constelação de cineastas críticos brasileiros estudada no trabalho⁸.

Como no caso de Herzog, o trabalho com fontes primárias nos ajudou a compreender que o que está em jogo na equação cinema-política que se formula nesse contexto: não é só a capacidade de os filmes servirem como suporte a um engajamento – na conhecida “instrumentalização” do cinema em favor de uma luta ou de um modo de pensar –, mas, sobretudo, uma relação de interdependência, na medida em que o cinema altera a relação dos cineastas com a política; altera também a maneira de concebê-la ou de tentar apreendê-la. Em outras palavras: o cinema reconfigurou, ao longo dos anos 60 e 70, a postura do cineasta-intelectual na sociedade.

3. OS LABORATÓRIOS DOS CINEASTAS CRÍTICOS INVENTORES DE FORMAS

Explorar o documentário de cunho crítico brasileiro de uma geração de cineastas que se esforçaram em mostrar que é possível questionar, reinventar, atualizar a prática do cinema pela via da reflexão, é descobrir um conjunto de obras cuja dimensão crítica continua fortemente pronunciada, uma vez que o tempo e a evolução política do país “faz trabalhar” o sentido dos enunciados fílmicos.

O primeiro trabalho de composição do *corpus* foi empírico: buscando esse cinema documentário que nos havia sido, em parte, negado (já que, quando comecei a pesquisa, muitos filmes não eram tão fáceis de encontrar como hoje). Na medida em que fui descobrindo ou revendo os filmes, ao confrontar as sugestões do “documentário social brasileiro” com a ideia de um “cinema crítico” (BRENEZ, 2010), não se tratava mais de partir de um vasto conjunto reunindo documentários políticos (porque engajados em questionar o seu tempo) realizados no período da ditadura, mas de chegar a um *corpus* de estudo coerente, que colocasse à frente os cineastas críticos inventores de formas.

De filme em filme, o *corpus* se constituiu atravessado pela estratégia de montagem de constelações, reunindo e cotejando os filmes a partir da correlação entre a genealogia das formas estéticas e as modalidades de expressão crítica, que por vezes se ecoam. Eu estava, e continuo, muito interessada pelos atritos, atravessamentos, entrelaçamentos, reconfigurações entre a razão e a poesia, o conhecimento científico e uma construção de saber da ordem do sensível, entre a observação objetiva e a subjetividade especulativa, que se torna poética também. Essas questões surgiam dos filmes sobre os quais me debrucei, e depois alcançaram a maneira como eu iria falar sobre eles no texto.

Na passagem da pesquisa ao texto, as aproximações formais aos filmes suscitaram a disposição das análises filmicas em quatro vias principais (do cinema como expressão crítica entre 1963-64 e 1976): “laboratórios dos cineastas intérpretes”, “laboratórios clandestinos durante os anos de chumbo (1968-1975)”, “laboratórios das heresias (auto)reflexivas”, e, por último, “laboratórios a céu aberto”. Com essa configuração, sugiro que, no âmbito desses laboratórios discretamente organizados ao longo dos anos mais duros da ditadura, o cinema *se oculta*, como disse Aloysio Raulino, a fim de elaborar e conduzir suas experiências de linguagem, mas também porque os cineastas precisavam se proteger e tomar uma certa distância, com o intento de melhor apreender a realidade para suportar a pressão infligida pelo regime autoritário e repressivo.

Para evitar as ambiguidades que pode oferecer o termo “laboratório”, emprestado ao universo das “ciências exatas”, convém explicitar que, ao recorrer à imagem dada pela palavra laboratório, tenho em mente uma tensão vital entre o cinema que se inventa se ocultando e a desordem da atualidade histórica ambiente.

De saída, esses laboratórios do documentário crítico podem ser assimilados ao sentido corrente e volátil do termo: como uma oficina onde se trabalha as obras manualmente, experimentando, cada filme é o lugar onde os jovens cineastas pensam a experiência social e trabalham suas formas expressivas decisivas. Por outro lado, se a palavra “laboratório” confere às constelações de filmes uma boa descrição, é porque a acepção desse termo foi vigorosamente reformulada pelo pensamento engajado por Isabelle Stengers e Bruno Latour, que propõem uma concepção do saber científico

na qual é impossível conduzir experiências em um sistema fechado, isolado de trocas que as experiências agenciam com o exterior (STENGERS, 1993; LATOUR, 1996, 2007).

4. SOBRE AS VIRTUDES DO TRABALHO COM ARQUIVOS

Gosto sempre de lembrar que foi o encontro com os documentos não-fílmicos disponíveis nos acervos que me instigaram a revisitar as narrativas do documentário (propondo ao leitor da minha tese esta mesma operação); esses documentos não-fílmicos posicionaram o “desejo historiador” no processo da pesquisa – uma investigação que pretendia, de início, se consagrar majoritariamente à história formal do documentário brasileiro, por meio da análise de filmes que já exigiam, inevitavelmente, um mergulho na história do Brasil.

Os arquivos e espaços de conservação como as cinematecas nos permitem uma frequência assídua e prolongada das fontes. No meu caso, pelo fato de realizar o doutorado no exterior, minhas visitas aos arquivos brasileiros eram intensas e passageiras, então eu buscava fotografar tudo, o que me permitiu reler os detalhes tranquilamente, voltar aos documentos sempre que surgia uma dúvida, perceber que interpretara algo errado, perder tempo nos detalhes das cartas – que, por mais aleatórias que sejam, nos ajudam a efetivamente entrar na matéria histórica, com todas as suas contradições, não-ditos, pontos obscuros.

Muitos momentos significativos da minha experiência de pesquisa aconteceram na sala de consultas da Cinemateca Brasileira (CB), quando essa instituição, no momento atual sequestrada pelo governo de Bolsonaro e fortemente ameaçada, ainda acolhia pesquisadores graças à presença de seus funcionários em seus postos de trabalho. Iniciei o processo de pesquisa na CB estudando o vasto acervo privado de Jean-Claude Bernardet. O intuito era, de saída, investigar a gênese do livro *Cineastas e imagens do povo* e explorar materiais sobre os filmes abordados no livro num geral. Além do acervo de Bernardet, consultei as pastas relacionadas aos filmes e cineastas, bem como outras pastas fazendo referência à produção documentária, experimental e independente.

É interessante mencionar que Bernardet, em sua juventude, era o tipo de pesquisador obcecado por cadernos de notas e coleções. Em seu acervo privado, que foi catalogado e estava sendo conservado pela Cinema-

teca Brasileira, era possível encontrar coleções de fotocópias impressas de programações de cinema e pequenos eventos, recortes de jornais dos mais variados, transcrições de entrevistas e depoimentos de cineastas; também há cartas, menos numerosas, mas todas significativas, através das quais se pode especular alguma coisa, no movimento da pesquisa. Nesse sentido, o fato de ter começado meu caminho de “impregnação” na matéria histórica dos anos 60-70, investigando o acervo de Bernardet, permitiu-me dispor, desde o início do trabalho, de uma pluralidade de fontes para apreender o objeto de estudo. Seu arquivo me abriu para diversas possibilidades de reflexão em relação às narrativas históricas sedimentadas a respeito do documentário brasileiro, e me permitiu sentir, minimamente, algo da eferescência da produção documentária e experimental naquele período.

Por um lado, o trabalho de recontextualização – que consiste em “escavar” documentos, explorar correspondências, escutar os depoimentos dos cineastas ou de pessoas próximas, confrontar diferentes estudos monográficos – me ajudou a perceber os fios emaranhados do processo de invenção do documentário de crítica social no Brasil; um processo e uma história nos quais muitas experiências individuais se cruzaram. Por outro lado, as informações extraídas de alguns documentos ou o processo de “impregnação” na matéria histórica, fundamental em minha experiência enquanto pesquisadora, me permitiram reencontrar os filmes estudados com um novo olhar – atravessado por uma espécie de lampejo histórico –, e assim perceber elementos significativos, antes não aparentes.

5. HISTORICIZAR A ESTÉTICA

Explorando um método de pesquisa no cruzamento entre a análise fílmica e a abordagem histórica, elaboro um percurso de exploração de alguns filmes desse período, de maneira a interrogar como o trabalho formal confere a essas obras uma dimensão crítica. As análises propõem retrair a história dessas operações formais e conhecer melhor a experiência histórica autoritária que engendrou, em alguma medida, a criação desses filmes que fazem vibrar o espírito crítico dos espectadores – e o fazem não só pelo que criticam, mas pelas maneiras como criticam. Num esforço de “historicizar a estética” do documentário crítico realizado no Brasil nos anos 60-70, procedi com uma análise fílmica desdobrando e se detendo sobre um ou outro procedimento estético: referência, imagens e sons que compõem o

filme, buscando especular seu sentido e força através de um retorno à experiência histórica do Brasil – mas também, por vezes, à experiência dos cineastas.

O termo *historicizar a estética* vem da proposta metodológica do pesquisador francês David Faroult, introduzida e desenvolvida no livro *Godard, inventions d'un cinéma politique* (Godard, invenções de um cinema político) – no qual propõe acompanhar as viragens políticas (*tournants politiques*, political turns – 1966-1967) e militantes de Godard (1968-1969), até o momento de um certo refluxo (1972-1974) que conduz a uma nova reorientação de seu trabalho. Nesse livro, através de uma abordagem cronológica, Faroult examina cerca de 20 filmes de Godard, realizados entre 1966-1975, todos eles diretamente atravessados por preocupações políticas. Em sua introdução, Faroult comenta que sua proposta não é avaliar, entender ou explicar os filmes, tampouco elucidar seu “sentido latente”, mas “tentar situar, passo a passo, um percurso político-cinematográfico na história que ele [Godard] atravessou” (FAROULT, 2018, p.15).

Para Faroult, historicizar um filme e seus discursos implica em quatro operações correlatas: situar o filme em seu contexto histórico; retratar o processo de feitura do filme em relação à conjuntura político-social em que ele se inventa; tentar “desembaralhar o máximo possível as contingências que determinam os filmes”; por fim, identificar as invenções estéticas e suas origens (eventuais referências, inspirações, improvisações). O autor demonstra, a cada análise, as diferentes contribuições de Godard na invenção do cinema político, buscando situá-las retrospectivamente. Para isso,

pensamos então dever historicizar o momento comunista de Godard: localizar por quais pontos políticos o cineasta foi interpelado e a quais proposições cinematográficas ele reage – por oposição, demarcação, continuação, prolongamento etc. Não construir essa historicidade unicamente sob a recepção crítica, que muitas vezes é somente um sintoma do estado da crítica, mas tentando situar cada filme como intervenção em sua conjuntura, para perceber melhor aquilo que resiste, aquilo que persiste, alimentando ou nos intimidando ainda hoje (FAROULT, 2018, p.15)º.

Quando li Faroult, com a escrita da tese já bem avançada, chegando no último dos oito capítulos, reconheci em sua proposição metodológica a maneira como eu estava conduzindo as análises filmicas do trabalho. De

saída, identifiquei na metodologia do autor algo da articulação entre as informações oriundas dos documentos e a análise formal, que eu estava praticando. Pois, como Faroult, optei por investigar as soluções estéticas dos filmes me permitindo sair deles, quer dizer, me permitindo escutar, por vezes, indícios e chaves de leitura “externos” – o que é considerado, para alguns analistas defensores da análise imanente, uma transgressão.

Lendo Faroult, percebi com mais clareza que meu interesse por aquele conjunto específico de filmes do documentário brasileiro implicava também em extrair algo das lições deixadas por esses cineastas. Lições referentes a como eles agiram, se levantaram, recomeçaram, e inventaram, cada um a seu modo, um cinema crítico no terreno do documental. Tenho a impressão de que esse desejo foi ficando mais urgente com o avançar da pesquisa e do bolsonarismo no Brasil. Passei a sentir e entender mais e mais a angústia que elas e eles sentiram no momento em que fizeram *o cinema se ocultar e se expandir no coração da desordem*. A sensação de vivermos outro grande momento fascista, no Brasil e no mundo, afirmou o interesse em operar um método analítico que aposta no encontro do estudo das formas fílmicas com a investigação da conjuntura sociopolítica que as entorna. Além de uma abordagem analítica, isso significa confrontar-se com a realidade material dos filmes, como eles são construídos (enquanto contexto, processo de feitura e elaboração estética em seu trato das formas fílmicas), e como nos afetam – em nosso tempo.

Em meu trabalho, “historicizar a estética” é pensar a história formal dessa cinematografia, mas também buscar situar essa história de invenções de procedimentos estéticos na história do cinema, na história das questões sociais e políticas que atravessam os filmes e, quando pertinente, na história da escrita da história do documentário brasileiro (revisitando as leituras de outros autores). No interior das análises fílmicas, o esforço de “historicizar a estética” do documentário de crítica social realizado no Brasil, entre os anos 60 e 70, se desdobra na tentativa de destacar, através dos filmes, a complexidade da experiência histórica que participou da criação de tais iniciativas fílmicas (notáveis por seus procedimentos estéticos e cuja potência crítica ainda faz vibrar, em nosso tempo, o espírito crítico de seus espectadores).

É assim que *Indústria* (1969), em uma proposta de reapropriação muito livre do poema de Mario Chamie, nos convida a examinar a maneira

como Ana Carolina e Paulo Rufino expõem algo do percurso de expansão capitalista sob o “projeto nacional” de Getúlio Vargas. O documentário figura, por meio de procedimentos estéticos variados, fragmentos da história de instauração do liberalismo no Brasil – justamente em um momento histórico marcado pelo clima de crescimento econômico, no início do que chamamos “milagre econômico brasileiro” (1968-1973).

Também é assim que o corajoso *Você também pode dar um presunto legal* (1970-74), de Sergio Muniz, nos transporta ao momento mais repressivo da ditadura, fazendo-nos “abrir”, explorar, identificar os diversos elementos visuais e sonoros agenciados na montagem com o intuito de descrever, apontar e conjecturar sobre os esquadrões da morte e a evolução das práticas desse grupo paramilitar em atividade na periferia de São Paulo entre 1960 e 1970 – evoluindo de instrumento policial a instrumento de terror do Estado. *Você também pode dar um presunto legal* nos ajuda, enquanto sociedade que precisa fortalecer o trabalho de memória dos crimes da ditadura, a jamais esquecer que o delegado Sérgio Paranhos Fleury, chefe do esquadrão da morte, bem como os demais participantes dessa organização criminoso, conduziram a cadeia de comando dos órgãos governamentais envolvidos no desaparecimento, tortura e morte de pessoas durante a ditadura militar brasileira.

A análise de *O tigre e a gazela* (1976), de Aloysio Raulino, por sua vez, nos leva a convocar o trabalho de decolonização de Frantz Fanon, Lima Barreto e Beatriz Nascimento, para entender melhor de que maneiras o cineasta se aproxima do movimento organizado, inaugurado por várias iniciativas intelectuais e artísticas que desconstruíram o conceito ilusório de “democracia racial” e marcaram o florescimento do Movimento Negro nos anos 70. Cada agenciamento de retrato e citação que atravessa *O tigre e a gazela*; a sugestão de promover um encontro entre dois intelectuais negros importantes na história da percepção e luta contra o racismo estrutural (Fanon e Lima Barreto); o distanciamento programado entre as duas sequências da performance da senhora na rua; a relação dialética disposta entre o plano de abertura retratando o intelectual colonizado e as imagens dele caminhando junto ao povo na sequência que fecha o filme – são gestos de um filme (e de um cineasta) que quer caminhar junto à reviravolta epistêmica estourada naquele contexto.

Em suma, nesse esforço de “historicizar a estética” do documentário brasileiro desse período, interrogando as maneiras pelas quais as operações formais conferem aos filmes uma dimensão crítica, nosso método se desenvolve buscando demonstrar que o trabalho formal inscreve histórias. Algumas das quais a investigação busca destacar em meio aos movimentos da análise fílmica. Assim, o trabalho não desenvolve uma teoria, tampouco uma historiografia totalizante. Ele não busca postular o que é um filme crítico (ou como ele deveria ser) nem pretende cunhar categorias para as práticas. Afinal, isso conduziria a fixar em modalidades um tipo de cinema engajado no mundo, e com as vidas, que, por definição, se desenvolve de maneira constantemente renovada.

NOTAS

¹ A tese foi defendida junto à *Université Sorbonne Nouvelle* – Paris 3 e à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em sistema de cotutela em 2020.

² Os filmes estudados no *corpus* principal de pesquisa são: *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha; *Marimbás* (1963), de Vladimir Herzog; *Vila da Barca* (1964), de Renato Tapajós; *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszman; *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno; *Roda & outras histórias* (1965), de Sergio Muniz; *Lavra Dor* (1968) de Ana Carolina e Paulo Rufino; *Indústria* (1969) de Ana Carolina e Paulo Rufino; *Contestação* (1969), de João Silvério Trevisan; *Você também pode dar um presunto legal* (1974), de Sergio Muniz; *Lacrimosa* (1969) de Aloysio Raulino e Luna Alkalay, *Jardim Nova Bahia* (1971), *Teremos infância* (1974) e *O Tigre e a Gazela* (1976) de Aloysio Raulino.

³ Esse movimento, que vai do arquivo à escrita do texto, atentando-se para a experiência dos cineastas, foi muito inspirado nas lições de escrita da história deixadas por Paulo Emílio Salles Gomes (1981), sobretudo em sua metodologia na obra a respeito de Jean Vigo, na qual ele cruza elementos biográficos com o trabalho fílmico de Vigo. Nesse livro, Paulo Emílio demonstra brilhantemente que quando se fala de um “cineasta crítico”, como Vigo, pode ser muito esclarecedor se interessar também pelo engajamentos e pela trajetória de vida do cineasta.

⁴ Esse livro propõe pensar a dimensão crítica das obras segundo três eixos específicos: no campo da iconografia, da argumentação visual e, por último, mas não menos importante, da contestação das determinações técnicas e plásticas convencionais.

⁵ “Une nouvelle configuration symbolique que l’ancienne ne peut reconnaître, de sorte que ce qui travaille en elle d’irrecevable nous indique à la fois les limites de l’organisation antécédente, et la déchirure ou le déplacement qu’elle y exerce”.

⁶ Documento disponível nos arquivos da Cinemateca do MAM-RJ, acervo Alex Viany, A5GB19.11. Republicado em 2019 no catálogo da “Ocupação Vladimir Herzog”, organizada pelo Itaú Cultural.

⁷ No original “*Il documentario sociale brasiliano: sur origini e sue tendenze*”. O documento conservado pela Cinemateca do MAM encontra-se em italiano e foi traduzido ao português, pela primeira vez, para publicação em catálogo da exposição Ocupa Herzog. Após encontrar este texto inédito durante consulta ao acervo da Cinemateca do MAM, entrei em contato com o Instituto Vladimir Herzog (IVH) em busca de outros vestígios da atuação de Vladimir Herzog no campo do cinema. A equipe do IVH e familiares de Herzog, bem como o cineasta Sergio Muniz, desconheciam a existência desse documento. Assim, tive a oportunidade de consultar o acervo privado de Vladimir Herzog em 2019, e também colaborei na pesquisa realizada pelo IVH em torno da atividade cinematográfica de Vladimir Herzog, contribuindo ainda com um texto sobre o tema no catálogo da exposição (FONTINELE, 2019). Desde 2020, o texto da conferência está disponível na plataforma “Acervo Vladimir Herzog”. Ver <https://www.acervovladimirherzog.org.br/>. Último acesso 28/10/2021.

⁸ Na tese, *Marimbás* de Vladimir Herzog (1963) é analisado ao lado de *Vila da Barca* de Renato Tapajós (1964).

⁹ “Pour situer rétrospectivement cet apport, on pense donc devoir historiciser son moment communiste [de Godard]: repérer par quelles données politiques le cinéaste est requis et à quelles propositions cinématographiques il réagit par oppositions, démarcations, continuités, prolongements, etc. Sans rabattre cette historicité sur la seule réception critique qui n’est souvent que le symptôme de l’état de la critique, mais plutôt en essayant de situer chaque film comme intervention dans sa conjoncture, pour mieux percevoir ce qui y résiste, ce qui en persiste pour nous nourrir ou nous embarrasser encore aujourd’hui.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Théorie esthétique* (1970). Paris: Klincksieck, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* (1920), traduzido por Philippe LACOUÉ-LABARTHE e Anne-Marie LANG. Paris: Flammarion, 2008.

BRENEZ, Nicole; JACOBS, Bidhan (Org.). *Le cinéma critique: de l’argentique au numérique, voies et formes de l’objection visuelle; travaux de l’École Doctoral e Histoire de l’Art*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2010.

FAROULT, David. Godard, *Inventions d’un cinéma politique*. Paris: Les Prairies ordinaires, 2018.

FONTINELE, Naara. *Quando “o cinema se oculta e se expande no coração da desordem” – potências críticas do documentário brasileiro (1960-1974)*. Tese (Doutorado) – Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e Universidade Federal de Minas Gerais, Paris e Belo Horizonte, 2020.

FONTINELE, Naara. *Por um cinema crítico. As experiências de cinema de Vlado Herzog*. In: Ocupação Vladimir Herzog. São Paulo: Itaú Cultural, 2019, p.40-42.

GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das ideias sobre o cinema independente, in *Cadernos da Cinemateca 4*, 1980, p.23.

HERZOG, Vladimir; MUNIZ, Sergio. “O documentário social brasileiro: sua origem e tendência”. In: Ocupação Vladimir Herzog. São Paulo: Itaú Cultural, 2019, p.30-35.

LATOURE, Bruno. Ces réseaux que la raison ignore – laboratoires, bibliothèques, collections. In: Christian Jacob e Marc Baratin (Org.). *Le pouvoir des bibliothèques: la mémoire des livres em Occident*. Paris: Albin Michel, 1996, p.23-46.

LATOURE, Bruno. *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris: Editions La découverte, 2007.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real – Sobre o documentário brasileiro Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

MACÉ, Marielle. *Styles: critique de nos formes de vie*. Paris: Gallimard, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. L'historicité du cinéma. In: Antoine de Baecque et Christian Delage (Org.), *De l'histoire au cinéma*. Paris: Éditions Complexe, 1998, p.45-60.

SALES GOMES, Paulo Emilio. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1981, vol.2, p. 151-152.

STANGERS, Isabelle. *L'invention des sciences modernes*. Paris: Flammarion, 2013.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

ARUANDA. Linduarte Noronha, Brasil, 1960.

MARIMBÁS. Vladimir Herzog, Brasil, 1963.

VILA DA BARCA. Renato Tapajós, Brasil, 1964.

MAIORIA ABSOLUTA. Leon Hirszman, Brasil, 1964.

VIRAMUNDO. Geraldo Sarno, Brasil, 1965.

RODA & OUTRAS ESTÓRIAS. Sergio Muniz, Brasil, 1965.

LAVRA DOR. Ana Carolina e Paulo Rufino, Brasil, 1968.

INDÚSTRIA. Ana Carolina e Paulo Rufino, Brasil, 1969.

CONTESTAÇÃO. João Silvério Trevisan, Brasil, 1969.

VOCÊ TAMBÉM PODE DAR UM PRESUNTO LEGAL. Sergio Muniz, Brasil, 1974.

LACRIMOSA. Aloysio Raulino e Luna Alkalay, Brasil, 1969.

JARDIM NOVA BAHIA. Aloysio Raulino, Brasil, 1971.

TEREMOS INFÂNCIA. Aloysio Raulino, Brasil, 1974.

O TIGRE E A GAZELA. Aloysio Raulino, Brasil, 1976.