

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA MÍDIA**



**MEMÓRIA E IDENTIDADE: UMA ANÁLISE DO FILME *UTOPIA E BARBÁRIE* DE
SILVIO TENDLER**

Dissertação submetida à

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

Como parte dos requisitos para a obtenção do grau de

MESTRE EM ESTUDOS DA MÍDIA

YGOR FELIPE PINTO

Natal/RN

2017

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

Sistema de Bibliotecas - SISBI

Catálogo de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes - CCHLA

Pinto, Ygor Felipe.

Memória e identidade: uma análise do filme Utopia e Barbárie de Silvio Tendler / Ygor Felipe Pinto. - 2017.

124f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa Pós-graduação em Estudos da Mídia. Natal, RN, 2017.

Orientador: Prof. Dr. Allyson Carvalho de Araújo.

1. Cinema - filme documentário. 2. Memória. 3. Identidade.

null - null

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS DA MÍDIA**

**MEMÓRIA E IDENTIDADE: UMA ANÁLISE DO FILME *UTOPIA E BARBÁRIE* DE SILVIO
TENDLER**

YGORE FELIPE PINTO

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de

**MESTRE EM ESTUDOS DA MÍDIA
Sendo aprovada em sua forma final.**

YGOR FELIPE PINTO

BANCA EXAMINADORA

ALLYSON CARVALHO DE ARAÚJO (UFRN)

MARIA ANGELA PAVAN (UFRN)

BERTRAND DE SOUSA LIRA (UFPB)

**Natal/RN
2017**

AGRADECIMENTOS

Difícil agradecer todas as pessoas que estiveram ao meu lado durante os anos de realização do mestrado.

Primeiramente agradeço a minha mãe Ana Célia Felipe por todo o apoio que tem me dado e motivação para seguir até o final.

Ao meu pai Mauro Miguel Pedrollo por me ensinar a ser perseverante e nunca desistir dos meus sonhos.

A minha amiga e companheira Angélica de Almeida Costa que esteve comigo em boa parte desse processo, me auxiliando em dúvidas, debatendo o cinema, realizando revisões textuais e dando todo o apoio e conforto possível.

Ao meu orientador acadêmico Allyson Carvalho Araújo pela paciência e persistência mesmo em meus momentos mais difíceis

Ao projeto Narrativas, Memórias e Itinerários, principalmente as professoras Maria Angela Pavan e Lisabete Coradini com palavra de apoio e boas experiências sobre o fazer cinematográfico.

A todo corpo docente do PPGEM UFRN (Programa de Pós-Graduação em Estudos da mídia) pelas aulas e debates. Também aos servidores pelo auxílio e orientação nas questões institucionais.

Por fim a todos os colegas que como eu integraram o Programa de Pós Graduação em Estudos da Mídia.

Gratidão eterna.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. Capítulo.	
1.1 NOÇÕES SOBRE NARRATIVA DO DOCUMENTÁRIO.....	15
1.2 A FOTOGRAFIA E O SEU VALOR DOCUMENTAL.....	32
2. Capítulo.	
A GERAÇÃO DE 1968 SOB A ÓTICA DE REVOLUÇÃO SOCIAL E CULTURAL DO SÉCULO XX.....	40
3. Capítulo.	
CONSIDERAÇÕES SOBRE MEMÓRIA E IDENTIDADE EM UTOPIA E BARBÁRIE.....	54
4. Capítulo – AS INFLUÊNCIAS.....	78
4.1 O CINEMA SOVIÉTICO E O CINEMA DE COLAGEM.....	79
4.2 ROSSELLINI E O CINEMA DIDÁTICO.....	89
5 CONCLUSÃO.....	94
6 BIBLIOGRAFIA.....	100
7 FILMOGRAFIA.....	102
8 Apêndice 1 ENTREVISTA COM SILVIO TENDLER.....	104

LISTA DE FIGURAS

Imagem 1: Silvio Tendler é mostrado em diferentes momentos da sua vida.....	26
Imagem 2: Cenas dos filmes A Greve e A Batalha de Argel.....	29
Imagem 3: Novos costumes entram em cena no final da década de 1960.....	38
Imagem 4: Jean Marc Salmon na época da entrevista e em 1968.....	40
Imagem 5: Alexander Dubcek/ imagens do confronto em Praga.....	41
Imagem 6: Imagem: Sequencia composta com imagens de revoltas pelo mundo.....	42
Imagem 7: Sequencia do poema Lira dos Vinte anos	52
Imagem 8: Sequencia autobiográfica Tendler.....	59
Imagem 9: Sequencia os narradores Letícia Spiler, Chico Diaz, Amir Hadad.....	69
Imagem 10: Sequencia que representa a mudança nos gostos de Tendler.....	74
Imagem 11: Sequencia onde Tendler fala como 68 “sacolejou sua cabeça”.....	76
Imagem 12: fragmentos de O homem com a câmera (1929) Dziga Vertov.....	84
Imagem 13: Imagens capturadas por Michelle Ray e Loin Du Vietnam.....	87
Imagem 14: Sequência de Roma Cidade Aberta.....	93
Imagem 15: Sequencia Invasões Bárbaras.....	97
Imagem 16: Cartelas dedicatórias.....	98
Imagem 17: Apolônio de Carvalho.....	100

RESUMO

O filme *Utopia e Barbárie* (2010) narra a história da famosa geração que marcou a segunda metade do século XX chamada geração de 1968, pelo olhar de seu diretor Silvio Tendler. Atualmente percebe-se o crescimento do número de documentários que tem como matéria prima a história narrada em primeira pessoa, que se afasta da narração distante e imparcial dos documentários tradicionais, dando abertura a um olhar mais subjetivo e aproximado sobre a história. No presente trabalho realizamos um estudo de caso sobre *Utopia e Barbárie* buscando entender os aspectos subjetivos e íntimos do diretor envolvidos na narrativa. Assim tomamos como objetivo a identificação dos procedimentos estéticos utilizados nessa narrativa e como neles se manifestam a afetividade e as memórias de seu realizador. Para tanto utilizamos como referencial teórico o conceito de “espaço biográfico” de Leonor Arfuch (2002), memória coletiva de Maurice Halbwachs (1950) e o conceito de sujeito fragmentado Stuart Hall (1996) para nortear nossa análise. *Utopia e Barbárie*, um filme-ensaio narrado em primeira pessoa que promove uma mistura de elementos visuais e sonoros para produzir um documento histórico, não o bastante faz isso pelo viés pessoal do seu realizador, que é o condutor da história e através dela revela detalhes de sua vida pessoal fazendo uso de fotografias pessoais, filmes e pela voz over que o representa.

Palavras chave: Memória, Identidade, autobiografia, cinema.

ABSTRACT

The film *Utopia e Barbárie* (2010) tells the story of the famous generation that marked the second half of the twentieth century called the generation of 1968, by the look of its director Silvio Tendler. Nowadays, it is possible to notice the growth in the number of documentaries that have as story material the story told in the first person. Here we ask ourselves the aesthetic procedures used for this narrative and how it manifests the affectivity and the memories of its filmmakers. In the present work we carried out a case study about the film seeking to understand the subjective and intimate aspects of the director involved in the narrative. For that, we use as theoretical reference the concept of "biographical space" of Leonor Arfuch (2002), collective memory of Maurice Halbwachs (1950) and the concept of fragmented subject Stuart Hall (1996) to guide our analysis. *Utopia e Barbárie*, a first person essay film promotes a mixture of visual and sound elements to produce a documentary history, not enough does it for the personal bias of its director, who is the conductor of the story and through it reveals details of his life. Personal making use of personal photographs, films and the voice over that represents him.

Keywords: Memory, Identity, autobiography, cinema.

INTRODUÇÃO



O cinema e demais narrativas audiovisuais tornaram-se importantes ferramentas dentro do campo de disputa da memória. Os chamados filmes de arquivo e colagem, documentários que utilizam materiais (fotografias, filmes, documentos) já existentes, procuram promover uma discussão sobre a memória coletiva da nossa sociedade, não o bastante, muitos desses filmes abordam a memória de um ponto de vista subjetivo e militante, fugindo da ilusão de imparcialidade e distância imposta pela história oficial.

No Brasil, o cinema documentário tem tido um papel atuante na discussão sobre a memória da ditadura militar, cineastas como Silvio Tendler¹, Camilo Tavares², Eduardo Coutinho³, Isa Grinspun Ferraz⁴, Silvio Da-Rin⁵, buscaram retratar esse período trazendo à tona memórias traumáticas da sociedade brasileira. Fazem isso ao conceder voz a personagens que participaram dos fatos, que narram suas experiências pessoais, resgatando documentos, objetos, fotografias, vídeos e gravações auditivas. Esses documentários buscam representar memórias que até então se encontravam no completo silêncio e prestes a serem esquecidas, memórias essas que surgem da necessidade de refletir sobre o presente, através do passado e apontando em direção do futuro.

As narrativas históricas e documentais que partem de um olhar subjetivo têm estado em voga tanto no cenário acadêmico como no cenário comercial, pois representam o passado através da experiência de suas testemunhas. Se por um lado, ao se apoiarem no testemunho, essas narrativas discutem o passado, por outro lado, eles representam o íntimo da testemunha trazendo à tona sua memória, que dá a narrativa histórica uma nova textura, com uma sensação de proximidade afetiva provocada pelo relato da experiência em primeira pessoa. Não há apenas a subjetividade dos personagens entrevistados, sobretudo, a subjetividade dos autores e diretores fica cada vez mais potente nessas narrativas, gerando novas interpretações para o estudo da memória.

Nossa pesquisa analisa o documentário *Utopia e Barbárie* (2010): *histórias de nossas vidas ou ter 18 anos em 68*, de Silvio Tendler, procurando compreender como

¹Utopia e Barbárie (2009), Jango (1984); Marighela: Retrato de um Guerrilheiro (2001).

²O dia que Durou 21 anos (2013).

³Cabra Marcado para Morrer (1984).

⁴Marighela (2012).

⁵Hércules 56 (2007).

esse diretor se auto representa na narrativa fílmica. Fazendo uso do método de estudo de caso, propomos uma reflexão de como essa narrativa procura representar o passado por meio das memórias do seu autor, assim iremos lançar um olhar sobre essa narrativa identificando a relação estabelecida entre o autor e suas influências artísticas e políticas postas no filme. Para tanto, procuramos conhecer sobre suas influências cinematográficas e teóricas, por meio da sua história de vida e sua orientação político/ideológica.

Silvio Tendler é um documentarista engajado com causas sociais, produziu mais de 50 filmes, entre eles, *Jango (1984)*, *Os Anos JK - Uma Trajetória Política (1980)*, *Marighella - Retrato Falado do Guerrilheiro (2001)*, *Utopia e Barbárie (2009)*. Especialista em biografias, Tendler trouxe ao cinema as histórias de grandes personalidades como Milton Santos (1926 – 2001), Josué de Casto (1908 – 1973), João Goulart (1918 – 1976), Carlos Marighella (1911 – 1969) e Tancredo Neves (1910 – 1985). Em boa parte dos seus filmes procura reelaborar a memória política brasileira, seu imaginário, narra as utopias e sonhos libertários da sua geração. Outro trabalho relevante de Tendler é o *Mundo Mágico dos Trapalhões* de 1981, uma das maiores bilheterias de documentário em cinemas nacionais, até o final dos anos 90, atingindo um milhão e oitocentos espectadores, seguidos por seus outros filmes *Jango* e *Anos JK*. Porém, a **FILMOGRAFIA** de Tendler não deve ser resumida em biografias, seus filmes buscam retratar a conjuntura histórica de uma época através do testemunho de pessoas que a ela foram contemporâneas.

Utopia e Barbárie (2010) é um documentário do tipo road-movie que alterna duas narrações, uma voz objetiva⁶ e outra subjetiva⁷, nele Silvio Tendler roda o mundo buscando pessoas que participaram de importantes momentos históricos/políticos no século XX, que possam narrar suas experiências e suas opiniões sobre a geração que ele chama de geração de 68. Começa com os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, Holocausto e das bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki, passando pelas revoltas de 1968, os regimes ditatoriais latino-americanos, terminando ao apontar um novo horizonte de conquistas e sonhos na América Latina com as eleições dos presidentes de esquerda e de possíveis soluções para o conflito de israelenses e palestinos. O filme demorou 19 anos para ser concluído e a partir dele Tendler também

⁶ No nosso caso essa voz é representada pela voz masculina, que narra fatos, traz datas exatas e lugares. Representa a objetividade.

⁷ No filme trata-se da voz feminina que narra memórias do autor e poemas. Representa a subjetividade de Tendler.

compartilha suas memórias e seus sonhos. Assim o autor se insere na narrativa como guia, uma pessoa que de alguma maneira também viveu e foi afetado por esses acontecimentos e a partir deles formou seus ideais. Através da afetividade e de um olhar bastante subjetivo, Tendler nos oferece uma revisão memorialista, como se nos convidasse a visitar seu “baú de memórias”, onde ele mostra a sua geração (da segunda metade do século XX ou geração de maio de 68) que, de acordo com ele, “sonhou utopias e viveu barbáries (*Utopia e Barbárie*, 2010). ”

Aqui nos debruçamos sobre as narrativas cinematográficas que se configuram através do “método de colagem”. A colagem pode ser identificada no cinema através da evolução das técnicas de edição, indo das formas mais rudimentares como a justaposição de planos distintos, para as formas de edição mais elaboradas que trabalham com diferentes temporalidades e ações intercaladas e paralelas dos personagens. Apesar dessa técnica ter ficado notoriamente conhecida na França no final dos anos 60, a colagem remete aos teóricos da montagem soviéticos, os quais tiveram grande influência no cinema francês. Cineastas como Dziga Vertov (1896 – 1954), Chris Marker (1921 – 2012), Joris Ivens (1898 – 1989), Harun Farocki (1944 – 2014) e Santiago Alvarez (1919 – 1998) realizaram filmes com abundante material de arquivo e fragmentos de outros filmes, onde através da colagem desse material procuravam fazer um cinema de crítica social. Nesta mesma perspectiva, Emilie Antonio (1919 – 1989), diretor de *In the Year of the Pig* (1968), declarou: “Meu método é a colagem. Certos pedaços de filme formam um novo tipo de coisa quando são confrontados com outros pedaços, algo como (quando funciona) o todo, ser melhor que a soma de suas partes⁸”.

Em *Utopia e Barbárie* Silvio Tendler utiliza um método *bricoleur* colando diferentes fragmentos de textos e produtos como fotografias, filmes de ficção e documentário, programas de televisão e rádio e também poemas, porém faz isso por meio de um ponto de vista objetivo, trazendo dados históricos, e subjetivos, ao revelar suas memórias as relacionando com os eventos históricos que marcaram sua época. Tendler é seguidor da tradição cinematográfica que remete aos cineastas que citamos acima, que utilizam a colagem de diferentes fragmentos para produzir uma nova linguagem que transita entre o poético e o político, denunciando a opressão

⁸ **Silvio Tendler e o Cinema de Colagem.** Silvio Tendler em entrevista feita por Adriana Braga para Revista Doc On-Line Entrevista concedida em dezembro de 2012, no Rio de Janeiro *Doc On-line*, n. 13, dezembro de 2012, www.doc.ubi.pt, pp. 280-292.

capitalista, ou fazendo o cinema de propaganda ideológica a favor do mundo socialista⁹.

A nossa inquietação vai de encontro com a problemática questão da representação do passado pelo cinema de colagem narrado em primeira pessoa, procurando entender como, em *Utopia e Barbárie*, Silvio Tendler constrói uma narrativa sobre o passado por meio de suas memórias. Para tanto investigamos o papel das memórias do autor na estrutura narrativa, os rastros que deixa de si no filme, uma vez que o passado que ele representa é também comum a si, fazendo não só o papel de autor como também de testemunha. Com a evolução tecnológica dos meios de registro e reprodução de imagem e som, essas narrativas proliferam por todo o mundo produzindo uma multiplicidade de pontos de vista sobre o passado, contemplando diferentes segmentos da sociedade e diferentes formas de pensar, fugindo de uma construção monolítica da história. A narrativa do passado é sempre conflituosa, não há uma visão uniforme sobre determinado fato histórico. Temos como exemplo o final da Segunda Guerra Mundial, na Europa, quando surgiram filmes que denunciavam as atrocidades do Holocausto. Em outro recorte geográfico, observamos que, na América Latina, produziu-se uma cinematografia voltada aos crimes das ditaduras, denunciando os atos cometidos pelos regimes autoritários. Em ambos os casos os filmes são baseados nas memórias das testemunhas e na montagem criativa do arquivo gravado na época. Narrativas dessa natureza tratam a memória como um campo de luta política, pois transmitem o ponto de vista dos que foram oprimidos, dando voz àqueles que foram marginalizados que não seriam lembrados ou que não teriam a chance de divulgar seu testemunho.

Para Beatriz Sarlo (2007), há um conflito nas relações estabelecidas entre memória e história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória e no relato subjetivo, e a memória desconfia das reconstituições que não estejam apoiadas nos direitos da lembrança. As narrativas sobre a memória ganharam grande espaço no mercado simbólico capitalista, sendo veiculadas por meio de livros, filmes, programas de televisão ou radiofônicos. Por um lado, a escrita acadêmica da história sempre priorizou seus métodos e suas hipóteses, por outro, as narrativas da memória, de circulação midiática, priorizam a lembrança, o lado afetivo e as questões políticas do presente. Hoje é notável uma grande diversidade de narrativas que tratam da

⁹ Guathier, Guy – O caso Ivens; A França entre o Realismo e a Poesia, p 78-79 – in: O documentário: um Outro Cinema (2008).

memória, que proporcionam distintas visões e perspectivas de momentos relevantes para nossa sociedade, como, por exemplo, os filmes de ficção e documentário que rememoram a ditadura militar brasileira. Walter Benjamin em seu texto *A obra de arte na Época de suas Técnicas de Reprodução* (1955), argumenta que a obra de arte havia perdido sua áurea, pois esta passa a não estar mais ligada a práticas rituais, nem mais se caracterizava por ser algo único, dando espaço para produção desenfreada dos bens culturais. Com a reprodução industrial, o acesso a bens simbólicos como fotos e filmes tornou-se mais amplo, gerando uma maior produção e acúmulo, criando assim uma cultura visual. A evolução tecnológica das técnicas de registro e reprodução de imagens tem ocasionado mudanças em nossos hábitos e as formas que nos relacionamos com a cultura e com a memória.

Hoje vivemos em meio a um grande número de narrativas propagadas pelos meios audiovisuais. O cinema, e mais diretamente o cinema documentário de arquivo (colagem), é um meio que preza por um olhar que se debruce sobre o mundo histórico, contudo esse olhar deve possuir um compromisso ético com seu público, não distorcendo os fatos, mas sim apresentando um olhar coerente com determinada visão de mundo ou segundo alguma ideologia. Tem por premissa levar ao seu público representações da realidade e do mundo histórico, através de expedientes que normalmente envolvem testemunhos, imagens de arquivos, registros de acontecimentos não encenados. No entanto esse material passa pelo crivo ideológico do autor que por ele é organizado na etapa de montagem.

O cinema documentário como dispositivo midiático participa como importante ferramenta discursiva nesse cenário. Ele é capaz de trazer histórias que até então se encontravam submersas, revela documentos sigilosos que, literalmente colocam em cheque as versões oficiais pregadas pelos grupos hegemônicos política e economicamente. Dessa forma o documentário atua por uma via alternativa se inserindo no campo de disputa pela memória. De acordo como Michael Pollak (1989, p.3), “o documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional”.

Aqui, procuramos compreender como esses cineastas constroem essas narrativas e de que maneira dão a elas o valor de uma narrativa que tenha um valor de verdade, representando uma memória que é compartilhada por todos nós, segundo Halbwachs, uma memória coletiva. Como eles produzem a representação da memória nessas narrativas sobre mundo, que é ao mesmo tempo autobiográfica. Para então

refletir a respeito das intenções desses documentaristas ao produzirem esses filmes, identificando como essas intenções se manifestam através da narrativa fílmica.

Dessa forma temos como objetivo geral dessa pesquisa analisar a narrativa do documentário *Utopia e Barbárie*, de Silvio Tendler, identificando os elementos que remetem às memórias do autor. Com isso, refletimos sobre a relação que este tem com o material escolhido para a montagem do filme e como, esse material influenciou sua formação como cineasta. A partir daí, discutimos a representação da identidade de Silvio Tendler através de suas influências cinematográficas, identificando essas influências e mostrando como elas influenciam à sua maneira de pensar cinema. Assim buscamos identificar como a subjetividade do diretor é representada no filme, como ele se insere no documentário e como suas memórias são representadas através de elementos narrativos.

A dissertação tem como proposta metodológica realizar um estudo de caso sobre o filme *Utopia e Barbárie*, de Silvio Tendler. Para tanto, o projeto foi dividido em duas etapas fazendo o uso das seguintes técnicas: o primeiro passo foi a decomposição narrativa do filme (decupagem), identificando o material de arquivo e os padrões narrativos e visuais utilizados pelo cineasta; o segundo passo foi uma entrevista com Silvio Tendler, do tipo semi-estruturada, realizada no dia 20 de dezembro de 2016. Além disso, procuramos assistir os filmes que foram utilizados em *Utopia e Barbárie* tanto os documentais quanto os de ficção, como também, filmes dos cineastas que serviram de referência para Silvio Tendler

A primeira etapa foi a decomposição narrativa do filme *Utopia e Barbárie*, procurando estabelecer níveis de leitura tanto em suas partes em separado como em sua totalidade narrativa, identificando como são feitas as conexões entre o material de arquivo e tema. Para tanto adotamos os procedimentos de decupagem ou decomposição, isolando os elementos da narrativa (imagem, áudio, texto), em fichas que seguem a sequência narrativa do filme. Dividimos a narrativa em blocos temáticos ou partes narrativas, procurando compreender a construção dessas partes e como elas compõem o discurso geral do filme. Desse modo, pretendemos identificar os padrões narrativos que dão coerência ao discurso do filme. Nos trechos onde é identificada a experiência pessoal do diretor, onde ele aparece em imagem, propomos uma abordagem mais aprofundada, procurando identificar os traços subjetivos do autor. Para a pesquisadora Manuela Penafria (2009), não existe uma metodologia universalmente aceita para se realizar uma análise fílmica, porém segundo a autora a

análise de um filme implica duas etapas importantes: “em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar (Cf. Vanoye, 1994).” (PENAFRIA, 2009, p.1).

A segunda etapa foi a entrevista que ocorreu no dia 20 de dezembro de 2016 via plataforma online skype. Essa entrevista, semi-estruturada com o diretor, foi conduzida como uma conversa, abordando os aspectos da sua vida durante o período da ditadura militar, experiências em movimentos sociais, suas influências profissionais, suas origens familiares, ao mesmo tempo que procuramos compreender o processo criativo da produção de *Utopia e Barbárie*.

A visualização de filmes procurou identificar os estilos que influenciam o cineasta. Realizamos a assistência de filmes utilizados na narrativa de *Utopia e Barbárie*, como a *Batalha de Argel* (1966), *Loindu Vietnam* (1967), os filmes soviéticos e neo-realistas, como também a filmografia dos diretores desses filmes que podem ter paralelos com os filmes de Silvio Tendler.

Nosso referencial teórico teve como horizonte os conceitos sobre a cultura, identidade, construção da memória coletiva, narrativa autobiográfica e cinema. Também buscamos refletir sobre os elementos estéticos utilizados pelo cineasta, levando em conta as teorias do cinema documentário e construção narrativa audiovisual.

Por eixo teórico analítico optou-se pelos conceitos de memória coletiva de Maurice Halbwachs (1877 – 1945), Espaço biográfico (2002) de Leonor Arfuch, e de sujeitos descentralizado para abordar as questões de memória e identidade evidenciadas no estudo filme de Stuart Hall (1932 – 2014). A nossa abordagem sobre o valor documental tem por base o conceito de *documento/monumento* de Jacques Le Goff (1990) e as formas de analisar uma imagem fotográfica discutidas por Roland Barthes em *A câmara Clara* (1984). Para a reflexão sobre a arte cinematográfica do documentário optamos pelos teóricos Bill Nichols (1942) em seu livro *Introdução ao documentário* (2005) e Guy Gauthier (1930) com o livro *o Documentário um Outro Cinema* (2008), apesar de ambos refletirem sobre o documentário de maneira geral um difere do outro nas suas abordagens. O primeiro procura classificar as formas estéticas e narrativas dos filmes de não ficção e o segundo trata-os como uma linha cronológica que sofre influencias de tudo que foi produzido e acumulado, os avanços

tecnológicos e mercadológicos que acabam por influenciar a produção desse tipo de cinema.

Com o final dos regimes ditatoriais na América latina, o cinema documental ou de não ficção, tem se colocado em uma postura contra hegemônica em relação aos discursos propagados pela grande mídia quando se trata das memórias das ditaduras. Essa atitude pode ser identificada ainda nos tempos atuais onde se procura revelar uma memória escondida, em estado de latência prestes a ser revelada. Dentre as características marcantes desses filmes, estão o papel dos testemunhos, das pessoas que narram suas experiências durante a ditadura e a dimensão subjetiva de seus autores que fogem de qualquer postura imparcial se inserido de modo preponderante nas narrativas fílmicas.

No sentido de compreender melhor esse movimento de emergência dessas narrativas não hegemônicas, encontramos em Maurice Halbwachs, ancoragem para pensar a construção da memória. O referido autor afirma que a memória deriva das nossas relações sociais, até mesmo a memória mais singular tem suas bases em uma sociedade e os grupos que a compõe. Nossa memória, portanto, é construída por nossa experiência, por meio do relacionamento que estabelecemos com os diferentes grupos da sociedade, os quais já existem antes de nascermos. Tudo com o que nos relacionamos nos auxilia a lembrar (livros, quadros, filmes, pessoas, grupos aos quais pertencemos), matérias que os grupos produzem para transmitir suas tradições e perpetuar sua memória.

Neste sentido, cabe dar relevo ao que Leonor Arfuch (2002) considera afirmando que *espaço biográfico* não se trataria de um gênero discurso nem um macro-gênero que abrigasse a heterogeneidade das narrativas biográficas e autobiográficas, criando entre elas normas e padrões que as tornariam parecidas. A autora defende que esse espaço é composto de irrupções do biográfico, momentos midiáticos onde há a presença de uma subjetividade que em certo grau revela sua intimidade. Esses momentos podem ser encontrados nas mais variadas narrativas midiáticas como na entrevista jornalística, nos programas talk show, nos realitys show, no cinema e em toda a gama de narrativas audiovisuais que trazem consigo uma co presença, o corpo a fala e voz que procura transmitir uma vivência no vídeo, como uma atestação, uma confirmação que tal acontecimento tenha ocorrido.

Diante destes elementos regressamos à postura de Stuart Hall (2003), ao considerar que vivemos em uma época de fortes mudanças estruturais, essas

mudanças vêm acarretando alterações no conceito de sujeito, que segundo o autor se tornaram identidades onde o sujeito está descentralizado ou deslocado. Vivemos hoje um período de “fragmentação das paisagens culturais de classe, gênero e nacionalidade, que antes forneciam sólidas localizações como indivíduos sociais” (HALL, 2003, p.9). Isso ocorre devido ao aumento de fluxos e trocas entre as culturas ao redor do globo, a economia global, a velocidade de circulação de informação, os processos que constituem a globalização.

Para fins de argumento em prol da relevância deste estudo, estamos considerando os documentários como produtos culturais e elementos importantes na construção da memória coletiva, porque produzem narrativas que podem reforçar ou convencer pessoas sobre determinada versão de um acontecimento histórico, produzindo uma representação cristalizada do passado por meio dos arquivos. No rastro desta compreensão, o cinema, com sua combinação (colagem) heterogênea de objetos, proporciona ao seu público um contato diferente com o passado levando-se em conta outras formas de narrar, como a pintura, teatro, literatura e a oralidade. Assim, o cinema pode agregar todas essas expressões em uma única narrativa, reunindo de uma só vez arquivos fotográficos e sonoros dos acontecimentos passados, trazendo a visão de suas testemunhas e construindo uma narrativa com diversos fragmentos do tempo, configurando-se como um espaço de articulação entre arte, política e identidade.

O documentário em questão traz a dimensão afetiva do sujeito para representar o mundo histórico, ele utiliza uma série de imagens de arquivo midiáticas e pessoais, como também traz uma gama de depoimentos de pessoas que de alguma maneira experimentaram o mundo e dele tem alguma coisa a falar, ou falam por si, bem como falam pelo próprio autor. Apesar de possuir características dos tradicionais documentários expositivos, que de acordo com Nichols (2005 p,142), tem como espinha dorsal narrativa da voz over, que se alterna com depoimentos e imagens de arquivo, Silvio Tendler utiliza esses recursos de maneira poética para representar um passado que ele deixa claro que também é seu. Assim, *Utopia e Barbárie* procura representar o passado através de uma colagem de elementos distintos, porém não de uma maneira distante e “imparcial”, mas sim a partir de uma voz interior, que é a sua.

Utopia e Barbárie foi um filme lançado em 2010, com duração de 120 minutos, onde Silvio Tendler procurou retratar a sua visão sobre a segunda metade do século XX. O filme é uma compilação de 19 anos de trabalho realizados pelo diretor e de

imagens de arquivo de diferentes naturezas por ele colecionadas. O filme roda o mundo, ao todo 15 países, a procura de relatos de pessoas que presenciaram momentos importantes durante o século XX e início do século XXI (revoluções, guerras, movimentos artísticos).

Ele foi financiado pelas seguintes instituições: Apoio promocional – Globo Filmes; Sindicato dos bancários; (CUT); financiários de São Paulo Osasco e região; Rede Brasil Atual; Secretária do audiovisual; Ministério da Cultura (MinC); Governo Federal (Brasil um país de todos); Lei do audiovisual ANCINE; Lei do incentivo á cultura ANCINE; Governo do estado do Rio de Janeiro projeto apoiado com recurso do estado do Rio de Janeiro e da secretaria da cultura do estado do Rio de Janeiro; FINEP – Financiadora de estudos e projetos ministério da ciência e tecnologia; OUROCAP; ELETROBRÁS; Banco do Nordeste; Seguro Ouro Vida; Apoio PUC Rio – Alice Bornhoffen; CALIBAN (produtora do diretor).

Em sua ficha técnica constam Amir Haddad, Chico Diaz e Letícia Spiller como narradores; a produção da Caliban Produções Cinematográficas Ltda; Trilha Sonora de Cabruêra, Caíque Botkay, BNegão e Marcelo Yuka; Videografismo dos Irmãos Villarouca; além da montagem de Bernardo Pimenta. A produção executiva ficou a cargo de Ana Rosa Tandler e a distribuição também foi feita pela Caliban Produções Cinematográficas Ltda.

O filme tem o formato de ensaio, sendo dividido em tópicos, cada um representando um aspecto escolhido pelo diretor. Ao todo foram feitas 140 entrevistas e coletas de depoimentos em arquivo ou gravação feita pelo próprio Silvio Tandler. O filme segue a tradição do cinema de colagem, alternando entrevistas e arquivos com comentário *voz over*, em uma montagem em evidência¹⁰.

A narração do filme é composta por 3 vozes: a voz feminina que interpreta a dimensão subjetiva do autor, é a sua voz autobiográfica normalmente coberta por imagens de Silvio Tandler, sua família e amigos. A primeira voz masculina é interpretada por Chico Diaz, uma voz que representa a objetividade, narrando fatos e apresentado datas e lugares. A outra voz masculina de Amir Haddad é menos ouvida e narra poesias apresentando um lado mais artístico e humorístico.

¹⁰ Segundo Bill Nichols, esse tipo de montagem pode sacrificar a continuidade espacial ou temporal para incorporar imagens de lugares remotos se elas ajudarem a expor o argumento. O cineasta expositivo muitas vezes tem mais liberdade na seleção e no arranjo das imagens do que o cineasta de ficção. (NICHOLS 2005 p, 144)

Os arquivos utilizados no filme são tanto visuais quanto sonoros e também textuais com a aparição de poesias, textos e letreiros. Há uma gama variedade de arquivos que o diretor utiliza de forma criativa e por vez anacrônica para representar suas sequências. Arquivo: Poesia; fotos pessoais (tanto do autor como de alguns entrevistados) fotos de Jornais; fotos de arquivos policiais; recortes de Jornais; filmes de ficção e documentários; trechos dos filmes do autor; arquivos sonoros (áudios recuperados).

Segundo o próprio Silvio Tendler¹¹:

Bem, Utopia e Barbárie realmente é um filme autobiográfico. Ou melhor, ele tem um recorte autobiográfico, porque ele é autobiográfico mais pelo viés da vida política. Eu falo muito da política que cercou e me cegou. Falo também da minha pessoa, da minha juventude, mas o básico é sobre a vida política na qual eu fui criado. Eu abro o filme com o final da Segunda Guerra Mundial, pois sou da geração que nasceu logo depois da dessa guerra, nasci em 1950. Todos os meus valores humanistas foram gerados nesse momento. Foi um momento muito duro, muito complicado para todo mundo. Se por um lado, você tem a abertura dos campos de concentração e aí se encontra milhões de mortos, um momento de muita tristeza em virtude do massacre que foi promovido, por outro, há o momento de felicidade dos que sobreviveram. Então, trabalho sempre com a utopia e a barbárie uma conectada a outra, não existe só utopia, não existe só barbárie, você tem uma utopia que vai gerar uma nova barbárie e uma nova barbárie que vai gerar uma nova utopia e a gente vive nesse ciclo de volta continuo.

Para facilitar a compreensão da nossa dissertação, propomos que a análise do filme esteja presente em todas as partes, não sendo ela exclusiva de um determinado capítulo, mas sim pulverizada por todo corpo do trabalho. Para tanto a dividimos da seguinte maneira: O primeiro capítulo é dividido em duas partes, a primeira que trata da teoria do documentário com questões referentes à sua definição como filme de não ficção, sua distinção entre os filmes de ficção, seus processos de produção e tipos de documentários existentes; a segunda parte trata da imagem fotográfica e seu valor como documento histórico para tanto utilizamos os conceitos do linguista Roland Barthes sobre a fotografia e o conceito *monumento/documento* do historiador francês Jacques Le Goff. No segundo capítulo faremos um breve histórico do século XX

¹¹Entrevista concedida em 20 de janeiro de 2017

baseado na narrativa de Eric Hobsbawm, aliando com acontecimentos narrados no filme. Já no terceiro capítulo discutiremos as questões de memória, espaço biográfico e identidade tendo o filme como pano de fundo utilizando os conceitos já cima descritos. O quarto capítulo trata das influencias de Silvio Tendler onde apresentaremos cineastas e tradições cinematográficas que influenciaram o diretor, como o formalismo russo, o documentário de colagem e neo-realismo italiano, promovendo um diálogo com partes do filme. Ao final apresentamos as conclusões com os resultados da leitura do filme.

Capítulo 1



1.1 NOÇÕES SOBRE NARRATIVA DO DOCUMENTÁRIO

O cinema documentário ou cinema de não ficção é uma expressão da sociedade e registro dos acontecimentos desde o final do século XIX. O cinema tem sido utilizado, historicamente, como instrumento para desenvolver processos de mobilização política, conhecimento pessoal e coletivo, pois estimulam a memória, a imaginação e o raciocínio.

A primeira exibição pública de cinema ocorreu no dia 28 de dezembro de 1895 no Grand Café de Paris¹², organizada pelos irmãos Louis (1864 – 1948) e Auguste (1862 – 1954) Lumière, na ocasião foi exibido o filme *A saída dos Operários da Fábrica Lumière* (1895). Um filme de um único plano que registrava a saída dos operários da fábrica em um dia corriqueiro do trabalho, esse filme como os outros filmes dos irmãos Lumière prezava por essa estética que registrava os fatos cotidianos, o cinema assim era mais visto como uma ciência do que como uma forma de arte. Com o passar do tempo o cinema ganhou elementos narrativos como a *mise-en-scène* e os primeiros efeitos especiais experimentados pelo ilusionista Georges Méliès (1861 – 1939), a alternância de planos e todo o potencial narrativo da montagem nos filmes de D.W. Griffith (1875 – 1948), que influenciou posteriormente uma geração de cineastas soviéticos que enxergavam na montagem todo um potencial narrativo tanto propagandístico quanto educacional.

No presente capítulo, procuramos discutir as teorias do cinema documentário ou cinema de não ficção, por meio dos autores Bill Nichols e Guy Gauthier, debatendo sobre o pensamento desses dois críticos, e utilizando-os como pano de fundo na análise do filme *Utopia e Barbárie*. Ao debater esses dois autores, buscamos discorrer sobre as formas de fazer o documentário, estilos e técnicas que se desenvolveram durante o tempo, mostrando quais influências podem ser identificadas na narrativa de *Utopia e Barbárie*. Na segunda parte do capítulo, queremos mostrar como a evolução das técnicas de reprodução deram a imagem fotográfica valor de documento histórico, para tanto utilizamos as reflexões de Roland Barthes sobre a fotografia e Jacques Le Goff sobre a revolução documental e o seu conceito de *documento/monumento*.

Contudo, antes precisamos diferenciar o filme de não ficção do filme de ficção uma vez que são duas maneiras distintas por onde o cinema representa o mundo

¹² Há relatos de projeções anteriores de outros inventores como os irmãos Max e Emil Skladanowsky na Alemanha, que em primeiro de novembro 1895 exibiu imagens em movimento através de um projetor, por eles criado, chamado Bioscópio (*Bioskop*).

histórico e a memória, através de procedimentos estéticos e metodológicos diferentes. Essa discussão: do que é registro e do que é encenação não pode ser deixada de lado, “nem mesmo em nome do rigor científico: ela está demasiadamente ancorada nas práticas da imprensa especializada, sobretudo televisiva, que retoma as grades de programas” (Gauthier 2011 p.19). Pois, uma das principais características do documentário é sua vinculação com o mundo histórico, seu discurso comprometido com a realidade que o filme procura abordar. O documentário, em especial, assim como o jornalismo, deve transmitir a confiança de que determinado evento ocorreu, ou que tal realidade é vivenciada por algum estrato social.

Segundo o dicionário online de língua portuguesa Michaelis a palavra ficção tem origens latinas na palavra *fictiu*¹³, que posteriormente derivou para o verbo *fingere*¹⁴ diz respeito à criação das coisas fictícias, ao ato ou afeito de fingir, de simular, da criação imaginária e da fabulação ou que não é real. No século XVI poderia se classificar a ficção no campo dos romances, poemas épicos e outras formas de fabulação, criação e imaginação que se opunham ao que era dito como verdadeiro.

Ela seria o oposto da história, apesar da história não ser depositária de uma crença cega na verdade, pois podemos encontrar em suas narrativas traços ideológicos ou subjetivos. No entanto, Gauthier (2011) ressalva que quando falamos em verdade a ficção é admitida quando se acompanhada da fábula e é logo condenada quando assume aparência de disfarce ou mentira. Escreve ainda que, segundo Nicolas Boileau¹⁵, “a verdade pode se parecer com uma fábula quando esta vem acompanhada de ficções”, segundo Boileau, é preciso promover a “mistura de gêneros quando ela torna válida a mentira” (Gauthier 2011, p.20). Por ser o oposto do real e a verdade, a ficção só é aceita quando não tenta mascarar, ou enganar sobre o real e a verdade. Em nosso tempo, onde se admitem certas formas de mentira¹⁶, como no jornalismo irreverente do site Sensacionalista ou nas falsas notícias que circulam nas redes sociais, ou mesmo nos falsos documentários ou ficções que assumem formato documental como *A Bruxa de Blair* (1999)¹⁷ e *Recife Frio* (2009)¹⁸, por

¹³ Dicionário online Michaelis, locado no endereço <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>, palavra *ficção*: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=md4v>.

¹⁴ Dicionário Língua Francesa Littré Online: <https://www.littre.org/definition/fiction>

¹⁵ Nicolas Boileau 1636 – 1711, crítico literário e poeta Frances autor de a Arte Poética (1674) Ensaio que segue a tradição do livro homônimo de Aristóteles.

¹⁶ Guy Gauthier 2011 p.20

¹⁷ Blair Wtch (1999) Dirigido por Adam Wingard, EUA.

¹⁸ Recife Frio (2009) Dirigido por Kleber Mendonça Filho, Brasil.

exemplo, esse debate tem sido revisado. O próprio cinema declara sua linguagem como verdade por meio de sua autonomia criativa.

A palavra, documentário deriva de documento¹⁹ que segundo o dicionário Online Michaelis, tem origem na palavra latina *documentum*²⁰ (*docere + mentem*) ensinar a mente, diz respeito à prova, demonstração, ao ato de ensinar e transmitir conhecimento. Antes do cinema, o gênero documental era veiculado por revistas (magazines) ilustradas que, por definição, eram designadas como educativas “o que fortalece a definição dada a *documento*, que apoia a de documentário: “coisa que ensina e reensina” (GAUTHIER, 2011, p.20). Se a ficção está no campo da invenção, o documentário encontra-se no campo da história do conhecimento e sua difusão.

Em a Arte Poética, o filósofo grego Aristóteles diferencia os ofícios do historiador e do poeta. Para o filósofo grego, essa distinção não se dá pela forma da escrita ou apresentação das obras arte, não é porque o historiador escreve em prosa e o poeta escreve em verso, mas sim, essa disparidade se dá, pelo fato de que os dois procuram imitar, “diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e outro o que poderia ter acontecido” (ARISTÓTELES, 1964, p.278).

Guy Gauthier (2011) procura diferenciar o cinema documentário do cinema ficcional, estabelecendo um modelo teórico, que seja: o documentário *plus* e o filme de ficção *plus*. Para ele as fronteiras são muito tênues, podendo haver um cruzamento entre dois tipos de cinema, contudo esses filmes podem ser diferenciados pelo público com facilidade na maioria das vezes. Para Gauthier, o filme de ficção seria da linhagem do romance, do poema épico e das outras formas fundadas a um só tempo sobre o relato e sobre a fabulação. O filme documentário viria do conhecimento e de sua transmissão. Para o autor o documentário não seria um gênero como *western* ou *noir*, por exemplo, e sim uma forma de diferente de se fazer cinema.

É no método de produção que o documentário se diferencia da ficção. Na ficção tudo é controlado, as ações perante as lentes são roteirizadas e coreografadas, as falas são pré-definidas e ensaiadas, o cenário, até mesmo quando natural, é manipulado para se atingir determinado efeito visual. Já no documentário, por mais que se procure traçar um plano de ação que oriente o contato entre realizador e realidade abordada, sempre há o imprevisível, não é possível predeterminar as ações

¹⁹ Dicionário Online Michaelis palavra documento <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=MkO4>

²⁰ Dicionário Língua Francesa Littré Online: <https://www.littre.org/definition/document>

no momento da filmagem, os personagens ainda estão por revelar seus discursos, não há atores interpretando e sim o mundo real que passa na frente da objetiva da câmera, ele surge de uma relação do realizador com o tema proposto. De acordo com Gauthier (2011), a diferença consiste em uma questão de método.

Impensável, portanto, o recurso do ator, a garantia mais certa de ficção; impensável ainda mais a trucagem que visa negar a presença da equipe de filmagem para simular uma inocência fictícia (justamente) em relação às técnicas de gravação: Robinson em sua ilha pode ser filmado ao vivo. Podemos, desde então, esboçar o que distingue documentário da ficção: nem o tema, nem o conteúdo, nem a quantidade de informações exatas que o filme oferece. É uma questão de método. (GAUTHIER, 2011, p. 37).

Utopia e Barbárie utiliza o método da colagem sobrepondo diferentes arquivos, alternando com entrevistas e *voz over*. Esses documentários corriqueiramente são construídos no momento da montagem, principalmente o filme em questão que é uma compilação de 19 anos de imagens produzidas e adquiridas pelo diretor. Tandler fala sobre isso em entrevista:

*Depende do dia, mais ou menos que nem você, eu chego, sento na ilha de edição ao lado do meu editor. A gente sempre discutia e conversava. Ele era o lado mais ou menos cartesiano e eu era o lado meio porra louca... e vamos montando. É difícil montar um filme desses, chegou a ter quatro horas. Pensei em lançar em duas partes porque não dava para ter quatro horas, aí vamos fazer de duas horas. Tem que cortar e cortar na carne e ficou do jeito que ficou. Mas o filme é muito difícil você dizer, falar como você faz. Eu não tenho na arte racionalidade nenhuma, aliás, na vida também não, acho que o vento me leva.*²¹

Para Bill Nichols (2005) a definição de documentário é sempre relativa ou comparativa, pode-se definir o documentário “pelo contraste com o filme de ficção ou o filme experimental e de vanguarda” (Nichols, 2005, p.47). Ao contrário de Gauthier, Nichols (2005, p.54), trata o documentário como outra maneira de definir o gênero cinematográfico. No entanto, para o autor, o cinema documentário é um gênero de muitas linguagens e estéticas peculiares, indo de filmes altamente expositivos a filmes com uma pegada mais subjetiva e poética. As formas de fazer e representar foram alteradas e recicladas com a evolução tecnológica, desde o cinema mudo, com suas pesadas câmeras de filme à captura de som direto (com os gravadores *Nagra*), até o alto armazenamento de dados e as outras facilidades que proporcionam os equipamentos digitais, ampliando e possibilitando maneiras criativas de representar o mundo histórico. Segundo Nichols não podemos encarar o documentário como uma reprodução do real e sim como uma representação.

²¹ Entrevista com Silvio Tandler, 20 de dezembro de 2016.

Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos nos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original – sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das ideias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação do que da reprodução. (NICHOLS, 2005 p. 47 – 48)

Bill Nichols estabelece ângulos de abordagem propostos para definir o documentário: o da estrutura institucional, da comunidade de profissionais, o dos textos (filmes e vídeos) e da visão do público.

A estrutura institucional diz respeito à fonte financiadora, de produção ou ao canal onde esse documentário é exibido. As demandas da instituição, seus objetivos e linhas ideológicas e comerciais são importantes indícios para se definir o documentário. Canais como Discovery Chanel, History Chanel e BBC, por exemplo, são especializados no gênero documental, seu público é composto por pessoas que tem predileção por esse tipo de programa. Por outro lado, esses canais, muitas vezes, são produtores dos filmes que futuramente irão compor sua programação. “Uma estrutura institucional também impõe uma maneira institucional de ver e falar, que funciona como conjunto de limites, ou convenções, tanto para o cineasta como para o público. (NICHOLS, 2005 p.51). Saber qual instituição produziu e financiou um filme ou em que canal ele é exibido é um importante indício de como devemos classificá-lo.

O documentário encontrou abrigo nas televisões. Praticamente excluído das salas de cinema comerciais, o filme de não ficção, quando muito, servia de antes sala para uma atração principal, ou seja, os filmes de ficção de maior circulação, em outras situações os filmes documentários são exibidos em sessões militantes de sindicatos, associações, movimentos sociais, universidades e partidos políticos. A televisão deu um novo fôlego à produção e difusão o cinema documentário. “Captando a rica herança dos pioneiros do documentário, a televisão encorajou uma produção que sem ela estaria fadada, provavelmente, ao total desaparecimento” (Gauthier, 2011, p.19). Segundo o autor os documentaristas encontraram um grande público e as redes uma nova maneira de faturar mais com novas atrações. Nos Estados Unidos, por exemplo,

a televisão pública transmite a um público que varia entre seis e oito milhões os filmes de Frederick Wiseman²².

No caso dos filmes de Tandler, como boa parte do cinema nacional, os canais de financiamento partem do estado e de organizações da sociedade civil. Em *Utopia e Barbárie* percebemos uma gama de financiadores que investiram no filme, muitos ligados a sindicatos, instituições de ensino e programas governamentais. Silvio Tandler ainda possui uma produtora a *Caliban Produções Cinematográficas*²³ com a qual produz seus filmes. Tandler fala sobre o financiamento de *Utopia e Barbárie*:

Eu faço sopa de pedra em todos os meus filmes. São muito mais baratos que o mercado. Ganho um edital aqui e ali, uma finalização. Eu tinha um amigo, uma pessoa querida que era presidente da Rio Filmes, que me deu o dinheiro para eu fazer o ensaio do filme, uma espécie de rascunho que foi memória e História em Utopia e Barbárie. Esse take b, não é o Utopia e Barbárie, mas tem muita coisa da minha ida ao Vietnam. E aí fui entrando em um edital e outro edital, fui conseguindo juntar o dinheiro e terminei o filme. Eu acho que com poucos recursos eu saio dessa “farra do boi” de fazer filmes caros. Vivo muito bem, sou feliz, estou dando aula até hoje, esse ano fará 40 anos que eu dou aula, sou professor a um tempão e gosto de viver assim. Gosto de fazer filmes baratos, mas sempre com um esquema profissional, eu tenho uma produtora montada legal, oficial, as pessoas são remuneradas para trabalhar comigo. E eu faço todos esses filmes porque eles são muito importantes eles dialogam muito com a história do Brasil.²⁴

Segundo Bill Nichols, para que um seja considerado documentário, ele deve possuir um “*status* de não ficção e a referência que faz do mundo histórico que compartilhamos, e não a um mundo imaginado pelo cineasta” (NICHOLS, 2005 p.50). Essas instituições transmitem esse *status* de confiabilidade e objetividade na representação do mundo histórico ao público, uma vez que, esses vão em busca desse conteúdo em canais e produtoras especializados. Por outro lado, a estrutura institucional, “impõem um estilo institucional de falar, que funciona como um conjunto de limites e convenções, tanto para o cineasta quanto para o público” (NICHOLS, 2005 p.51). Essas convenções seriam a presença de *voz-over*, ou o uso de imagens de arquivo, duração de blocos e ritmo de edição, convenções essas que definem a identidade de determinado canal ou instituição.

Outro ângulo abordado por Nichols para definição do campo do cinema documentário é a comunidade dos profissionais. Os profissionais do cinema documentário compartilham o cargo auto-imposto de representar o mundo, as

²² Frederick Wiseman (1930) Famoso diretor estadunidense com mais de 40 documentários produzidos para cinema e televisão entre seus filmes estão *Titicut Folies* (1967) e *High Scholl* (1969).

²³ Caliban site: <http://caliban.com.br/>

²⁴ Entrevista com Silvio Tandler, 20 de dezembro de 2016

peessoas sejam personalidades ou não e discutir as questões sociais e para elas propor soluções. Eles se reúnem em festivais de cinema como Hot Springs (EUA), Yamagata (Japão), Amsterdam International e É tudo Verdade (Brasil), onde exibem seus filmes e trocam experiências.

Cada documentarista bebe de uma única ou algumas tradições cinematográficas, influências que estão impregnadas ao seu estilo de fazer filmes, que por sua vez, são apropriações de outros cineastas e escolas e que o próprio cineastas toma por conta própria modificando e adaptando as suas condições de realização. Para Nichols isso evidencia o caráter mutável e heterogêneo do campo do cinema documental.

Cada profissional molda ou transforma as tradições que herda, e faz isso dialogando com aqueles que compartilham a consciência de sua missão. Essa definição do documentário contribui para seu contorno vago, mas distinguível. Ela confirma a variabilidade histórica do modelo: nossa compreensão do que é um documentário muda conforme muda a ideia dos documentaristas que o fazem. (NICHOLS, 2005, p.53)

Assim o documentário é uma forma de fazer cinema ou um gênero que está sempre sujeito a mudanças, dessa forma podemos considerar a qualidade dinâmica, aberta e variável dos modelos e formas de fazer o cinema documentário. “São os próprios profissionais que em seu compromisso com instituições, críticos, temas e públicos geram esse sentimento de mudança dinâmica”. (NICHOLS, 2005 p.54). Todavia esse sentimento de mudança dinâmica proporcionou o surgimento de diferentes tradições e escolas de documentaristas, para identificar essas tradições precisamos atentar também para o corpus do texto, a forma pela qual o cineasta procura representa ou sustentar determinado argumento sobre o mundo.

Como foi dito acima, Nichols trata do documentário como mais um gênero fílmico, assim como *western*, *ficção científica*, *suspense*. O autor procura estabelecer subgêneros dentro do “gênero” documentário, que embora tenham seus padrões e regras estéticas próprias, possuem fronteiras porosas, podendo um filme ser caracterizado por mais de um subgênero. Contudo, por possuir essa qualidade variável, dinâmica e aberta, foram surgindo diferentes tradições que podem ser vistos como gêneros documentais. Há normas e convenções que entram em ação, no caso dos documentários que ajudam a diferenciar uns dos outros como o uso da *voz de over*, as entrevistas, a gravação de som direto, montagem em evidência, e o uso de atores sociais, ou de pessoas comuns como personagens principais do filme,

representando a si mesmas em seus papéis cotidianos. “Todas estão entre as normas e convenções comuns a muitos documentários”. (NICHOLS, 2005, p.54).

Uma dessas convenções comuns é a lógica informativa que organiza o discurso do filme no que diz respeito a suas representações do mundo histórico. O documentário narra os acontecimentos históricos, os problemas sociais, as histórias de vida dos homens comuns e dos proeminentes, ou até mesmo sobre a natureza e os animais. Este material tem por premissa informar o público a respeito do mundo. A estrutura narrativa documental se parece com uma história. Há um começo, a apresentação de um problema ou tópico; um desenvolvimento, o contexto juntamente com as informações históricas; e por fim um desfecho, onde se mostra a gravidade do problema, traçando um panorama atual da situação e algumas vezes apontando soluções. Desse modo o texto do documentário procura convencer a respeito de determinado tema, ele argumenta com a plateia, visando que essa adote ou endosse seu ponto de vista.

Essa lógica informativa que organiza a narrativa documental “sustenta um argumento, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico, o que dá ao gênero sua particularidade” (NICHOLS, 2005, p.55). Procuramos nesse tipo de cinema um envolvimento com o mundo e as pessoas reais. Essa lógica argumentativa libera o documentário de convenções que são fundamentais nos filmes de ficção como a continuidade, a noção de um tempo contínuo, por uma construção temporal mais fragmentada, representada através de fragmentos de diferentes tomadas, a montagem de evidência.

A montagem em continuidade no cinema representa uma noção de tempo e espaço contínuos, onde se desenrolam as ações dos personagens. Mesmo que as cenas sejam capturadas em momentos diferentes ela representa uma ação que transcorre num tempo espaço único, sem que sejam perceptíveis os cortes. Em termos de cinema de não ficção, utiliza-se com mais frequência à montagem em evidência, a colagem de elementos distintos, uma forma de representar que procura mais sustentar argumentos do que o desenrolar de ações. Ao contrário da montagem em continuidade, ele brinca com tempo e espaço utilizando imagens capturadas em momentos distintos e em lugares diferentes, até mesmo distantes, em muitos casos essas imagens vm acompanhadas de narração e entrevistas que auxiliam o entendimento do argumento do filme.

Em todos os casos, a montagem tem uma função comprobatória. Ela não só aprofunda nosso envolvimento com a história que se desenrola no filme como sustenta os tipos de alegação ou afirmação que o filme faz sobre o mundo. Costumamos avaliar a organização de um documentário pelo poder de persuasão ou convencimento de suas representações e não pela plausibilidade ou pelo fascínio de suas fabricações. (NICHOLS, 2005, p.58)

Nos filmes de ficção muito da identificação e do fascínio que criamos em torno dos personagens e histórias derivam das imagens que esses filmes nos proporcionam, já quando se trata da não ficção o processo argumentativo provém da fala, em outras palavras da trilha sonora, dos depoimentos e do comentário em voz over. “Os argumentos exigem uma lógica que as palavras são mais capazes de transmitir do que as imagens” (NICHOLS, 2005, p.59). Podemos ouvir o narrador do filme que discorre sobre o tema, atentamos à performance dos entrevistados que depõem perante a câmera ou que tem sua voz coberta por imagens, o documentário se apoia no discurso, na palavra dita. Ao se apoiar na palavra, o documentário procura representar um discurso sobre a realidade, com isso busca transmitir visões sobre a sociedade e revelar ou recontar uma história, graças ao testemunho dos personagens e do texto criado pelo diretor.

Tendler segue a tradição dos filmes de colagem que tem entre seus grandes nomes Chris Marker e Emile de Antonio. Para Tendler essa influência aflora pelo seu interesse pelo documentário de colagem:

Bem, a colagem vem do Homem com a Câmera do Dziga Vertov; a colagem vem do Chris Marker com uma série de filmes, esse ano é a comemoração dos 50 anos do Loin du Vietnam, um filme fez muito minha cabeça. Os filmes do Joris Ivens eram menos de colagem, pois ele pegava o mesmo material e usava em três quatro filmes diferentes. Mas o Marker faz o cinema de colagem que eu aprendi a fazer e gostava. Também há certa influência francesa, porque quando eu estudei lá, nos anos 70, era um momento de busca da história francesa, haviam muitos filmes de arquivo, o que você corretamente chama de cinema de colagem, neles se falou da Argélia, da guerra do Vietnam e eu pensava comigo, “quando eu voltar para o Brasil eu quero fazer um cinema assim, cinema de colagem”.²⁵

Para Nichols (2005), existem modos ou claves nas quais os documentários podem ser classificados, esses modos seguem uma cronologia, espécies de escolas, modos de realizar um filme de acordo com determinado segmento estético, esses modos não são categorias fixas, um filme pode se adequar a uma ou mais claves. Assim podem ser classificados como documentário *poético* que seriam os primeiros

²⁵ Entrevista com Silvio Tendler, 20 de dezembro de 2016

documentários, nele a linguagem é experimental enfatizando associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal; o segundo modo são os documentários *expositivos*, nele o que é enfatizado é o comentário verbal, a voz over, que guia as imagens e todo o visual do filme, essa voz está acima de tudo e é alheia emocionalmente às ações do filme; o terceiro modo é o *observativo* que enfatiza o engajamento direto com a realidade, nele as ações acontecem diante a câmera, o cineasta se coloca como um mero observador da realidade sem procurar alterá-la; o quarto modo como oposição é o *participativo* onde além de observar, a presença do cineasta é sentida no filme, ele participa das ações enfatizando a relação autor e tema, nos filmes participativos é recorrente o uso de entrevistas e imagens de arquivo; o quinto modo é o *reflexivo* que procura discutir as convenções estabelecidas pelo cinema e dialogar com elas, aguça nossa percepção da construção da representação da realidade feita pelo filme; por último o modo *performático* que privilegia a subjetividade e a expressividade da relação do cineasta com seu tema, rejeitando as ideais de objetividade em favor de evocações e afetos.

Os filmes documentais, em suas formas de representação, passam por fases de acordo com a época, lugar e tradições as quais são produzidos, desenvolvendo assim diferentes estilos. Documentaristas europeus e latinos, principalmente por volta da década de 70, favoreceram formas mais subjetivas e abertamente retóricas de caráter político-social, voltado às ideologias da esquerda, já documentaristas britânicos e norte-americanos favoreceram formas mais objetivas e observativas (cinema direto) muito próximas do caráter de reportagem jornalística, fazendo entrevistas, ouvindo os dois lados da questão.

Retomaremos mais adiante a questão da representação histórica no documentário, por ora vamos levantar o último ângulo proposto por Nichols para classificarmos o documentário, o conjunto de espectadores.

Como foi dito, o cinema de não ficção possui várias facetas e contornos permeáveis com o filme de ficção, nós não só podemos identificá-los pelo seu contexto, por seu texto e produção, como também pela visão que o público tem desses filmes. Pois, ao ver um filme o espectador logo o identifica como ficção ou não ficção.

O filme não é transparente ao real. O que o espectador enfrenta na tela é o significativo, o referente capturado do real, esse referente se organiza com outros elementos, formando um sistema de códigos, representados pelas tomadas cena e sequências, um universo de formas cores e movimentos. Esse dispositivo vale tanto

para o documentário quanto para a ficção, tanto que um filme de ficção pode se passar por um documentário, como uma ficção pode utilizar imagens e sons capturados da realidade.

O espectador consegue facilmente distinguir as obras de ficção, pois já está familiarizado com seus códigos dominantes, podendo assim distinguir cenários naturais ou de estúdio. Para os filmes documentários, é necessário um olhar exercitado, uma atenção em constante vigília, para poder descobrir a impostura (Gauthier, 2011). As projeções tanto de cinema como de televisão necessitam de um mínimo de conforto para o espetáculo, criando um ambiente de baixa vigilância para o espectador. Esse quase estado de sonho é perfeitamente compatível com o cinema de ficção, do outro lado, o cinema documental se distancia desse estado, pois o que a ficção procura ocultar essa procura evidenciar, ou seja, o referente ao mundo histórico.

Os instrumentos de gravação, câmeras, gravadores registram as impressões do mundo e acontecimentos com grande fidelidade. Graças a essa capacidade de registro as imagens e sons desses dispositivos ganham valor documental. A ideia de documento se aproxima da ideia de imagem e também do som, pois esses registros são os indícios dos eventos registrados. Pois, “a dimensão indexadora de uma imagem refere-se à maneira pela qual a aparência dela é moldada ou determinada por aquilo que ela registra” (NICHOLS, 2005 p.65).

...é um documento não só do que, uma vez, esteve diante da câmera, mas também da maneira pela qual a câmera se apresentou. Como público, ao assistir a documentários, estamos especialmente atentos às formas pelas quais som e imagem testemunham a aparência e a o som do mundo que compartilhamos. (NICHOLS, 2005 p.65).

Essa dimensão indexadora (a imagem e o som como índices do real) das imagens e dos sons serve como pistas para entendermos os estilos e tradições dos documentaristas. As marcas e estilos de cada diretor de documentário podem ser identificadas por meio de suas escolhas estéticas, tais como decisão de quais lentes utilizar para a gravação, ângulos das tomadas, teor do comentário em voz over, como também na escolha de seus entrevistados e composições durante o processo de montagem. Assim podemos dizer que o documentário não é apenas um documento em sua totalidade como também, documenta as orientações do seu diretor, isso pode valer também para filmes de ficção.

Esta ideia vale para ambos os tipos de cinema, tanto na ficção, no momento que o ator interpreta perante à câmera, quanto na não ficção, quando o entrevistado (personagem) depõe para o entrevistador que o registra. Em ambas as situações há o registro da imagem e do som dessas pessoas. Assim como o documentário é um registro de aspectos do mundo histórico, a ficção é um registro de sua produção, das tecnologias empregadas e dos estilos de atuação e direção. Dessa forma Nichols (2005) afirma que todo filme também pode ser um documentário, seja ele um documentário de representação social ou um documentário de satisfação de desejos (ficção).

No entanto ao supor que essa dimensão indexadora do som da imagem com o que é gravado evidencia o envolvimento do filme com o mundo, não podemos esquecer, que o mundo que o filme representa não se encontra lá em sua totalidade e sim moldado pela criatividade do cineasta. Dessa forma “o documentário *re-apresenta* o mundo histórico, fazendo um registro indexado dele; ele *representa* o mundo histórico, moldando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto” (NICHOLS, 2005, p. 67). Essa *re-apresentação* é o que sustenta o argumento do filme, seu ponto de vista, o modo de representar o real do seu realizador. Podemos dizer que o documentário produz um *tratamento criativo* da realidade e não sua reprodução fiel.

Os documentários reúnem provas e, em seguida, utilizam-nas para construir sua própria perspectiva ou argumento sobre o mundo, sua própria resposta poética ou retórica para o mundo. Esperamos que aconteça uma transformação da prova em algo mais do que fatos comuns. Ficamos decepcionados se isso não acontece. (NICHOLS, 2005 p.68).

Como vimos, esse tratamento criativo da realidade deixa a criatividade dos documentaristas livres para produzir suas representações, podendo ser elas poéticas ou retóricas. Podemos dizer que isso é um dos atrativos que encantam os espectadores de documentários, uma vez que esses procuram nas telas sim um contato com a realidade, mas, de certa forma, essa realidade não pode se apresentar-se banal e sim atraente, exótica, peculiar. Por mais ordinária que seja a situação ou evento que se procura representar, esse deve transmitir um olhar singular.

Além da criatividade de representar o mundo histórico o documentário se apoia nas provas que retira desse mundo para atrair seus espectadores. Essas provas, documentos, depoimentos, registros em tempo real, arquivos são a matéria prima na qual o cineasta irá trabalhar para compor sua narrativa ou argumento.

Os filmes de não ficção estimulam no público um desejo de saber (epistefilia). Eles procuram, ao assistir documentários, conhecer mais sobre o mundo histórico, levando o cinema de não ficção ao status de difusor de conhecimento. Através da arte cinematográfica os documentários “transmitem uma lógica informativa, uma retórica persuasiva, uma poética comovente, que prometem informação e conhecimento, descobertas e consciência” (NICHOLS, 2005, p.70).

O cinema documentário pode ser um importante instrumento para a construção da cidadania, uma vez que o gênero apresenta fragmentos de circunstâncias históricas e sociais. Para Bill Nichols (2005), os documentários se baseiam no realismo de tempo e espaço, eles dependem de encontrar pessoas ou atores sociais que se revelem perante a câmera com abertura, tendo como referência o mundo histórico que compartilhamos, apontando para questões da vida cotidiana sob formas capazes de levar uma reflexão sobre seus desdobramentos. De acordo com o autor, os documentários que retratam questões sociais consideram as questões coletivas de uma perspectiva pessoal, e as pessoas recrutadas para o filme ilustram o assunto ou dão opinião sobre ele.

Podemos dizer que o diretor de documentário experimenta “uma forma distinta de fascínio pela oportunidade de testemunhar a vida dos outros quando eles parecem pertencer ao mesmo mundo histórico a que pertencemos” (NICHOLS, 2005, p. 18). Os “outros”, no caso, serão os atores sociais que irão representar a si próprios, funcionando como narradores, relatando suas próprias experiências e as que são conhecidas no espaço em que se situa, ao invés de interpretarem um papel previamente determinado pelo diretor.



(Imagem 1 Silvio Tandler é mostrado em diferentes momentos da sua vida)

Notamos que *Utopia e Barbárie* pode se enquadrar em dois modos descritos acima, o participativo e o performático. Ele é participativo porque a voz do cineasta é

evidente, sua imagem e o estilo roadmovie (filme de viagem, filme de estrada) inserem o cineasta no filme de uma maneira direta, além disso o filme traz uma gama imensa de arquivos de diferentes naturezas tanto textuais, visuais e sonoros, inclusive alguns deles são do próprio Sílvio Tendler como suas fotografias de infância e juventude e sua família (imagem 1). Outro fator que torna esse documentário participativo são as entrevistas, em muitas delas os entrevistados se dirigem a ele deixando claro sua presença e o dialogo estabelecido entre as partes. De acordo com Nichols

Os documentaristas também vão a campo; também eles vivem entre os outros e falam de sua experiência ou representam o que experimentaram...O documentário participativo dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera. Os tipos e graus de alteração ajudam a definir variações dentro do modo participativo do documentário. (NICHOLS, 2005, p.153)

Por outro lado, *Utopia e Barbárie*, também é performático pela forma que aborda a memória pelo viés da afetividade. Os sonhos e ideais de Silvio Tendler são expostos tanto pela voz over, que é em primeira pessoa, e também pelo um teor poético, não só pelos poemas declamados, mas também pelo uso de metáforas e sobreposições. A voz narra a experiência do autor como também serve de articulação entre os temas abordados pelo filme, além disso tem a função de não ser apenas um guia de memórias do Tendler, mas também a voz de toda uma geração. O arquivo por si só já é memória, porém em *Utopia e Barbárie* ele só é um arquivo pessoal quando está biografando o autor, com suas imagens em diferentes momentos da vida, em sua maioria esse arquivo é composto por imagens midiáticas, que é comum a todos, que se repetem constantemente quando tratamos da bomba de Hiroshima ou dos campos de concentração de Auschwitz e Birkenau, por exemplo. Para melhor atestar essas imagens midiáticas, ele usa o recurso das entrevistas de pessoas que participaram ou estiveram presentes nesses fatos históricos, essas entrevistas trazem a carga emocional de uma memória de horror, a memória dos campos de concentração, das atrocidades cometidas pelas ditaduras sul-americanas, ou seja, os relatos dos sobreviventes, evidenciando assim uma dimensão subjetiva do social. Desse modo, o cineasta busca uma afinidade com o público deslocando-o do seu lugar comum para sua visão específica através dessa subjetividade social, o geral e o particular se fundem.

No entanto o performático não está presente apenas no arquivo pessoal, que seria um registro do real, ele se encontra em outro artifício usado pelo autor, com o

uso de imagens de filmes para ilustrar momentos históricos. Essas imagens representam não só o fato em si, mas todo um espírito do tempo que elas carregam. Temos como exemplo as cenas do filme *A Greve* (1925) (imagem 2), que narra a articulação e revolta de obreiros numa fábrica da Rússia czarista, contra as condições inumanas de trabalho, contudo a dramatização de Eisenstein não buscar narrar uma greve específica, mas sim representar o espírito revolucionário dos trabalhadores soviéticos. Em *Utopia e Barbárie* esse filme representa a influência da ideologia socialista no imaginário do diretor e dos seus contemporâneos, pois como veremos mais adiante, trechos de *A Greve* acompanham a narração feminina (voz do autor), como também é citado por um dos depoentes, o jornalista Ottoni Fernandes Jr.

Obviamente ao cinema russo pela carga ideológica Eisenstein, Pudovink... e tudo o neo-realismo, *Roma Cidade Aberta*. Eu fiz ali a minha cabeça em termos do cinema do pós guerra, pra mim foi uma época de grande empolgação, mas enfim eu acho que vivi grandes tempos sabe, em todos os sentidos em termos de ver florescimento de novos valores culturais da moda, cinema, da literatura, da música tal.. era aqueles tempos de rebeldia né²⁶.

Outro filme que ilustra esse imaginário de Tendler é *A Batalha de Argel* (1966) (imagem 2), com muitas cenas de tortura esse filme tem a função de representar o imaginário sobre dos torturadores e guerrilheiros dos anos 60 e 70 do século XX. Na entrevista sobre a guerrilha no Brasil, o jornalista Shizuo Ozawa mostra o quanto foi assustador esse imaginário na época. O final do depoimento de Ozawa é coberto pelas cenas de tortura do filme, que segue com música em tom fúnebre. A sequência encerra com os dizeres escritos na tela “o que os documentos ocultam a ficção revela”.
E continua:

Pensava que bom... guerrilha vai ser um negócio...que pela literatura vai ser um negócio de enfrentamento, a gente vai morrer mesmo, não ia ser um massacre desse sentido de pegar um por um, pegar vários massacrar na prisão tal.. Pensava mais em guerra... que eu ia morrer numa batalha, numa emboscada com um tiro, aí um pouco a visão romântica que a gente vive... via lá relatos da Sierra Maesta tal e coisa não. Faltou a gente ver o filme *Batalha de Argel* antes, a repressão viu.²⁷

Assim, percebemos uma memória que é performada e subjetiva, ela é representada pelo viés afetivo do autor, da sua decodificação propriamente dita e uma leitura preferencial voltado à ideologia socialista e libertária. Entrevistas, filmes e trilha trabalham em diálogo para gerar as sensações que o cineasta procura transmitir. Sobre o documentário performático, Nichols nos diz o seguinte:

²⁶ Ottoni Fernandes Jr *Utopia e Barbárie*, 2010, [00:45:46]

²⁷ Shizuo Ozawa, *Utopia e Barbárie*, 2010, [00:51:41].

Esses filmes nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com a sua nítida sensibilidade. A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa, envolvendo-nos na sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme que o cineasta procura tornar nossa. (NICHOLS, 2005, p.171).



(Imagem 2 cenas dos filmes A Greve (representação da rebeldia) e A Batalha de Argel (representação da tortura))

O documentário utiliza diferentes meios visuais, textuais e sonoros para constituir suas narrativas, é uma forma de arte híbrida que procura expandir as fronteiras da narração. As origens das narrativas estão relacionadas aos relatos orais transmitidos na antiguidade, onde as tradições eram transmitidas através da fala e do gestual e as informações eram armazenadas na memória até serem transmitidas novamente para as próximas gerações. Segundo Walter Benjamin (1936), a mais fascinante narrativa escrita deve se aproximar ao máximo do relato oral. Ele apresenta dois tipos primários de narradores antigos, ou “representantes arcaicos”, um ligado à figura do marinheiro comerciante, que relatavam suas viagens pelo mundo, o outro o camponês sedentário, que narrava o cotidiano do seu lugar e suas tradições, segundo Benjamin:

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. "Quem viaja tem muito que contar", diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 1936, p.189-199).

Dentro desse perfil narrativo traçado por Benjamin, podemos dizer que, no filme que tomamos por objeto de estudo, seu autor faz as vezes desse comerciante que relata suas passagens pelo mundo. O filme é um mosaico formado por muitos lugares, acontecimentos e personagens os quais o autor nos convida a conhecer ou relembrar, todavia não se limita a isso, evidente em sua postura militante e em seu compromisso

com a memória, a sua e daqueles que de alguma maneira foram massacrados por uma das tantas barbáries relatadas no filme.

As formas de narrar foram aumentando com a evolução tecnológica, como também as visões de mundo se multiplicaram. Porém é importante salientar que o ato de narrar não está ligado à informação, nem ao romance, que ao final do relato se encerram, morrem, tanto o romance quanto a informação são responsáveis pelo afastamento das narrativas de nossas vidas. O narrar se faz pela experiência cotidiana, pela escuta e compartilhamento, ele leva seu ouvinte a memorizar e reconstruir a narração. Livros, rádios, televisão e cinema, todos esses suportes passaram a abrigar potenciais formas de narrar.

Assim procuramos mostrar os ângulos de abordagem de Nichols e a teoria de Gauthier para classificar e definir o documentário. Lembro que o cinema de não ficção é sempre um campo de gêneros mistos, havendo constantes cruzamentos com os filmes de ficção, caso de reconstituições por exemplo. No segundo tópico do presente capítulo discutiremos a questão da imagem fotográfica como arquivo abordando os conceitos de Roland Barthes, (*A câmara Clara*) (1984) e o conceito *documento/monumento* de Jacques Le Goff, em *História e Memória* (1990). Refletindo sobre as maneiras em que o diretor construí sua narrativa por meio de documentos visuais, sonoros e textuais.

1.2 A FOTOGRAFIA E O SEU VALOR DOCUMENTAL.

Com o advento da fotografia no século XIX, a imagem fotográfica começou a fazer parte da sociedade e seu uso foi atribuído à memória e à representação do real. Com a evolução tecnológica, a possibilidade de produção de imagens aumentou, sendo possível captar imagens em movimento e posteriormente o registro do som, assim a representação do real passou a ser feita de forma mais sensível e direta. Como exemplo, imagens de campos de concentração e o bombardeio nuclear de Hiroshima e Nagasaki, como também os filmes de ficção e documentários, nos trazem memórias da Segunda Guerra Mundial, podemos ver esses momentos, que são mediados pela imagem congelada do tempo.

Neste tópico, iremos discutir o valor da imagem fotográfica como documento histórico e como ela é articulada no filme *Utopia e Barbárie*. Aqui nos guiamos pelo

semiólogo Roland Barthes em suas reflexões sobre a fotografia e o conceito de *Documento/monumento* proposto pelo historiador Frances Jaques Le Goff.

Para Roland Barthes (1984, p.49) “a fotografia é contingência pura e só pode ser isso”, ela sempre representa algo, alguma coisa que é capturada em determinada circunstância sendo selecionada (enquadrada) pelo olhar do fotógrafo. A fotografia visa à captura do presente realizando uma ponte entre presente e passado, segundo Barthes em *A câmara clara* (1984) o *noema* da fotografia, seu referente, é sua inexorável ligação com o real, com o que aconteceu. Aqui não levamos em consideração fotos manipuladas ou fotos “falsas” que visam enganar seus futuros apreciadores, consideramos, que essa não é a intenção do fotógrafo que busca registrar acontecimentos. O que levamos em consideração é que a fotografia seja produto da relação do fotógrafo com seu tema, o registro do momento, da circunstância, que posteriormente será transformada em objeto para a visualização das pessoas.

Chamo de “referente fotográfico, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi coloca diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são quimeras. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. (BARTHES 1984, p.114-115).

Barthes ainda observa que o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez. O que ela reproduz incessantemente pelas técnicas de reprodução analógica e digital ocorreu e não irá se repetir e ficará enclausurado na reprodução fotográfica. A imagem representada na fotografia, o acontecimento, jamais a ultrapassa, ele permanece congelado, como eterno *retorno ao morto*²⁸. A imagem fotográfica reduz sempre o que tenho necessidade ver ao corpo que vejo (a imagem); “ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto *boba*, a *Tal* (tal foto, e não a foto), em suma a *Tique*, a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável” (Barthes, 1984, p.13).

A fotografia também *informa*, ela aguça nossa curiosidade, traz arquiteturas de lugares distantes, nos informa sobre as vestimentas antigas, outras culturas, registra

²⁸Roland Barthes – *A Câmara Clara* 1984, p. 20.

momentos políticos importantes faz isso com mais fidedignidade que as outras formas de arte (representação) anteriores a ela. Segundo Barthes:

Ela me permite ter acesso a um infra-saber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um “eu” que gosta de saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso. Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de “biografemas”; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia. (BARTHES, 1984, p.51)

A fotografia, segundo Barthes, pode ser objeto de três práticas: a primeira do *operator* que é o fotógrafo, quem manipula a câmera; a segunda o *spectator* os consumidores das fotos, os colecionadores, os que de alguma maneira a procuram; por fim a terceira o *spectrum* da fotografia, palavra que tem suas raízes remetidas ao espetáculo, que é o seu referente, o que ela transformará em objeto.

Relacionado ao *spectator* Barthes ainda relaciona mais dois elementos de interesse: o primeiro seria a do *studium*, palavra latina que não significa imediatamente “estudo”, mas aplicação a algo, a gostar de alguma pessoa ou coisa; é pelo *studium* que nos interessamos pelas fotografias, “quer as recebe como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários das ações (Barthes 1984, p. 45-46). Há outro elemento que vem a se contrapor ao *studium* é o *punctum*, esse elemento parte da foto em direção ao *spectator*, um ponto visual que nos chama a atenção pelo acaso, um detalhe que nos faz deter os olhos em determinada imagem, “pois o *punctum* de uma foto é o acaso que, nela, me punge”. (Barthes 1984, p.46).

Barthes segue adiante em sua análise sobre a fotografia e chega à outra natureza de *punctum* que não seria um detalhe visual, mas um estigma que tem a ver com o tempo. “Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do *noema* (*isso foi*), sua representação pura”. (BARTHES, 1984 p. 141). Esse *punctum* tem a ver com a fotografia histórica e com as dimensões temporais que nela se encontram no momento que se visualiza a imagem (*isso será, isso foi*). Na fotografia histórica “há sempre o esmagamento do tempo: *isso está morto, isso vai morrer*” (BARTHES, 1984 p. 142). Vale ressaltar que esse *punctum* está ligado a afetividade do *spectator*, o que aprecia as fotografias e por elas cultiva algum tipo de sentimento ou interesse que ultrapassem o estético desaguando no horizonte ideológico e afetivo.

Essa maneira direta de representar o real e o tempo que, segundo Barthes, caracteriza a fotografia, concede a ela um status de prova documental. Tomemos como exemplo o caso das fotografias da abertura dos campos de concentração pós Segunda Guerra Mundial. Essas imagens são provas da denúncia da atrocidade cometida pelos nazistas contra os judeus, produzem um documento, que ainda pode ser juntado a depoimentos que corroborem com os fatos, formam a imagem da barbárie, a evidência do ocorrido, que por outro lado nunca deveria ser esquecida pelos judeus, nem por nenhum outro ser humano.

Por essas características a fotografia (imagem fotográfica) converteu-se em um importante instrumento para a investigação historiográfica. Graças à evolução tecnológica, o leque suportes narrativos para abrigo da memória tornou-se vasto e diversificado. Segundo Jacques Le Goff (1990) com o final da Segunda Guerra Mundial, principalmente no decorrer da década de 50, “ocorreu uma verdadeira revolução da memória e a memória eletrônica não é senão um elemento, sem dúvida o mais espetacular”. (LE GOFF 1990, p.244).

Essa revolução, como afirma Le Goff (1990), produziu uma abundante acumulação de narrativas sobre a memória, que é guardada em bancos de dados com capacidade de armazenamento quase infinita. Isso provocou uma grande mudança na forma de estudar os aspectos da memória, levando os pesquisadores a novos enfoques e abordagens, como uma maior atenção à história oral, novos personagens como pessoas comuns ou marginalizadas e uma relação mais aberta com os produtos culturais como filmes, revistas e jornais. Há a partir daí uma ampliação do que se poderia considerar um documento.

Essa mudança teve início com o surgimento do movimento da *história nova*, que pregava uma maior interdisciplinaridade na disciplina da história, com um enfoque mais humanista acompanhado por uma nova noção de documento de acordo com Le Goff:

A história nova ampliou o campo do documento histórico; ela substituiu a história de Langlois e Seignobos, fundada essencialmente nos textos, no documento escrito, por uma história baseada numa multiplicidade de documentos: escritos de todos os tipos, documentos figurados, produtos de escavações arqueológicas, documentos orais, etc. Uma estatística, uma curva de preços, uma fotografia, um filme, ou, para um passado mais distante, um pólen fóssil, uma ferramenta, um ex-voto são para a história nova, documentos de primeira ordem. (LE GOFF, 1978, p.28-29).

Esse movimento ganha força com o lançamento em 1929 da revista francesa intitulada *Annales d'Histoire Économique et Sociale* (criada por Lucien Febvre (1878 – 1956) e Marc Bloch (1886 1944). No decorrer da década de 1930, a revista se tornaria símbolo de uma nova corrente no pensamento e método historiográfico identificada como Escola dos Annales (LE GOFF, 1990). Como proposta inicial a revista busca se livrar da visão positivista imposta à história que havia dominado o final do século XIX e início do XX, adotando uma postura política e militante alternativa nas instituições de ensino. Pela perspectiva da Escola dos Annales a História era relatada como uma crônica de acontecimentos, esse novo modelo pretendia substituir as visões breves anteriores por análises de processos de longa duração com a finalidade de permitir maior e melhor compreensão das civilizações das “mentalidades”, aproximando assim a História a outras disciplinas como sociologia e geografia.

A Escola dos Annales marcou de maneira profunda o método historiográfico e continua a existir até os dias atuais. Durante sua trajetória passou por quatro fases cada qual liderada por um grande nome da ciência. A primeira delas, em 1929 encabeçada por seus criadores Marc Bloch e Lucien Febvre. Na sua segunda fase, em meados de 1950, foi dirigida por Fernand Braudel. A partir da terceira geração a Escola dos Annales passou a receber uma identificação mais plural, na qual destacaram-se vários pesquisadores como Jacques Le Goff (1924 – 2014) e Pierre Nora (1931). A última geração da Escola dos Annales inicia-se em 1989, neste momento há um desenvolvimento notório da história cultural e os grandes nomes que a representam são, por exemplo, Georges Duby (1919 – 1996) e Jacques Revel (1942).

Jaques Le Goff, seguidor da tradição da Escola do Annales, em seu livro *História e Memória* (1990), elabora uma concepção acerca do termo Monumento/Documento. Para Le Goff (1990), “A memória coletiva e a sua forma científica, a história, aplicam-se a dois tipos de materiais: os *documentos* e os *monumentos*” (Le Goff, 1990, p.525) Ambos, documentos e monumentos se inserem em uma construção simbólica que diz respeito às escolhas do pesquisador, a produção e significados dados pela sociedade, Le Goff reflete como esse *Monumento/Documento* se relaciona com a gama dos demais dados históricos. Tendo como base as ideias de Le Goff torna-se necessário produzir uma crítica a esse *documento/monumento*.

O monumento está ligado à tradição, ele diz respeito à história de grandes personagens, à história oral, os costumes e as obras arquitetônicas. Eles seriam um legado de determinada sociedade. De início o documento era algo essencialmente escrito. Durante muito tempo a concepção de documento esteve ligada à de prova histórica, não se questionava se determinado escrito era um documento, mas sim se seu status era de um documento verdadeiro ou falso. A noção de documento foi alargando principalmente quando este foi abordado pela Escola do Anales (1929) que na falta de provas escritas voltava-se para a análise de outros materiais como fotografias e obras de arte.

Para Le Goff (1990), não deveríamos apenas nos contentar com a revolução documental, deveríamos ir mais além, procurando saber as condições de produção de determinado documento e a intencionalidade do seu produtor para se obter uma análise mais clara.

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa. (LE GOFF, 1990, p.545).

O uso de material de arquivo é largamente usado em narrativas audiovisuais, essas imagens buscam representar um passado, que, articuladas com outros elementos estéticos compõem os sentidos que são expostos no filme. Porém, elas não são apresentadas apenas como elementos isolados, é feito um trabalho que visa se unir e produzir em conjunto com os outros elementos narrativos articulando-os para produzir os sentidos específicos e gerais do filme.

Em um artigo da professora Consuelo Lins, é afirmado que uma imagem torna-se, assim, um “campo de conflitos”, passível sempre de novas interpretações e não um objeto com um único significado.

Uma imagem de arquivo é uma imagem indecifrável e sem sentido enquanto não for trabalhada na montagem. Fotografias ou imagens em movimento dizem muito pouco antes de serem montadas, antes de serem colocadas em relação com outros elementos, outras imagens e temporalidades e outros textos e depoimentos. (LINS, REZENDE, FRANÇA, 2011, p 57)

Acreditamos que a escolha feita pelo cineasta por determinadas imagens e sua inserção entre outras imagens juntamente com os elementos sonoros servem de pista para entendermos as motivações e traços subjetivos do diretor do filme. *Utopia e*

Barbárie trabalha sob dois horizontes temáticos um são as memórias do autor que tem como pano de fundo a reivindicação das memórias das lutas libertárias, dando voz a pessoas que lutaram contra regimes autoritários, que por sua vez, sofreram as consequências terríveis em suas vidas. O engajamento do diretor é evidente, uma vez que este abre todo seu arquivo de imagens, fala sobre suas experiências e influências libertárias, vai à busca de pessoas que participaram de momentos políticos emblemáticos para narrar suas histórias e registrar seu olhar sobre o tempo. Tendo em vista esse conjunto de materiais organizado pelo cineasta, acreditamos que o filme torna-se sua voz, sua experiência de vida representada, como também participa da circulação discursiva buscando a legitimidade de determinada versão da história.

Aplicando a crítica do documento ao documentário, acreditamos que esse é um meio de comunicação eficaz capaz que construir um discurso histórico de longo alcance. Que ao se apropriar de material de arquivo propõe uma discussão acerca da representação do passado.

Em *Utopia e Barbárie* temos, no trecho “Rebeldes nos anos de chumbo” onde é tratada a luta armada e a tortura no Brasil, um bom exemplo da forma criativa que Tandler utiliza o arquivo. Em [00:54:28] a narração começa com a voz de Letícia Splier:

“A fronte envolta em folhas de loureiro não escondemos não... era um guerreiro. Despiu por uma ideia sua espada, alma cheia de fogo e mocidade, que ante a fúria dos reis não se acovarda. Sonhava nessa geração bastarda glória e liberdade, tinha sede de vida e de futuro, da liberdade ao sol curvou-se puro e beijou-lhe a bandeira sublimada, amou-a como a Deus e mais que a vida. Perdão para essa fonte laureada, não lanceis a matilha ensanguentada a águia nunca vencida. Álvares de Azevedo, a lira dos vinte anos.”²⁹

Essa sequência de significação mais artística com câmera subjetiva, que não para de se movimentar, sobre fotos e documentos, ela se aproxima e afasta durante os cortes de forma errática. Começa mostrando imagens de documentos ou recortes de jornais, depois mostra cadáveres de militantes mortos, entre eles Carlos Marighela, enquanto o texto corre sob a tela. (Imagem 7)

²⁹ *Utopia e Barbárie*, 2010 [00:54:28]



(Imagem 7 Sequencia do poema Lira dos Vinte anos)

Uma sequência que evidencia um anacronismo, as dimensões temporais se misturam para dar a significação da barbárie que sofreram os que lutaram pelo fim do regime militar. Anacronismo, pois Álvares de Azevedo foi uma poeta brasileiro que viveu entre 1831-1852, pertencente à geração ultra-romântica brasileira. Morreu jovem (de tuberculose), tal como os jovens que morreram pelas mãos da tortura do regime militar.

Essa associação anacrônica de imagem e texto ganha sentido na sequência fílmica quando estão sobrepostas em imagem e som. O diálogo entre os dois arquivos simboliza a opressão e juventude perdida desses jovens, que na segunda metade do século XX pagaram com suas vidas o preço da liberdade.

O filme em seu prólogo faz uma discussão sobre o poder das imagens na história. Um exemplo disso são as fotografias da abertura dos campos de concentração ao final da Segunda Guerra, que são exibidas não só em *Utopia e Barbárie* como em outros documentários com *Noite na Neblina*³⁰ (1956) de Alain Resnais³¹, onde corpos de restos humanos são registrados evidenciando a barbárie nazista na segunda guerra. Silvio Tendler, por ser um judeu secular, tendo suas origens fortemente ligadas a esse povo, decide iniciar seu filme com um debate sobre as imagens do holocausto. Através dos depoimentos de pensadores como Susan Sontag, Ivan Izquiero, Jean Chesneaux e Martin Almada, que discorrem sobre o poder das imagens e seu peso na construção da memória, a fala de Sontag ilustra bem o pensamento:

Se você fala em Segunda Guerra mundial, Hitler, Nazismo, a primeira coisa que vem à cabeça são as fotografias tiradas, dos campos de concentração, quanto da liberação, em 1945. Isso é uma realidade! Mas é interessante

³⁰ Nuit et Brouillard (1956 – França, 32 min)

³¹Alain Resnais (1922 – 2014) Cineasta francês.

como, tendemos a lembrar mais das imagens do que das histórias, das narrativas, das palavras.³²

O documentário como meio de comunicação multimídia tem a possibilidade de promover uma mistura de arquivo para produzir seus discursos sobre a memória. Esse expediente técnico engloba, arquivo dos diferentes suportes, depoimentos, e *voz over*. Dessa forma Tandler expõe sua visão histórica dos fatos e ao mesmo tempo se insere no discurso não só como narrador, mas também como participante.

No próximo capítulo vamos discorrer sobre essa geração que Silvio Tandler denomina de geração de 68, sob a ótica de revolução social pós-Segunda Guerra Mundial, descrita pelo historiador Eric Hobsbawm no seu livro *Era dos Extremos* (1994).

CAPÍTULO 2

A GERAÇÃO DE 1968 SOB A ÓTICA DE REVOLUÇÃO SOCIAL E CULTURAL DO SÉCULO XX.

³² Susan Sontag, em *Utopia e Barbárie* [00:06:56]



Nesse segundo capítulo temos como objetivo contextualizar a geração de 1968, a qual é representada por Utopia e Barbárie, através do olhar do historiado Inglês Eric Hobsbawm (1917 – 2012). Silvio Tendler, nascido em 1950, viveu o auge da era de

ouro do século XX, uma época marcada pelo bem-estar social, por uma bonança econômica, crescimento da população urbana, aumento dos índices escolarização em nível superior e pela explosão das telecomunicações ao redor do mundo, alavancando assim uma forte mudança cultural na sociedade. Por outro lado, foi um período de tensões políticas entre as então duas potências mundiais, EUA e URSS, que buscavam ampliar sua influência político-ideológica, o que foi motivo de diversas disputas simbólicas, bélicas e revoltas sociais. Aqui procuramos expor os dados históricos da segunda metade do século XX tendo como base a entrevista de Silvio Tendler paralelamente com trechos do filme, para desse modo apontar dados históricos que caracterizam essa geração e que podem ser encontrados no filme.

A primeira parte do século XX caracterizou-se por um período de extrema dificuldade para os países Europeus. O continente foi palco de duas grandes guerras (Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918) e Segunda Guerra Mundial (1939-1945)), que na visão de Hobsbawm (1994) configuram apenas uma grande guerra sendo uma o desdobramento da outra. Além da crise econômica de 1929 que atingiu o mundo em escala global. Outro fato importante no continente europeu, no início do século, foi a Revolução Russa de 1917, onde Partido Bolchevique comandado por Lênin (1870-1924) chega ao poder sacando o czar Nicolau II e a dinastia dos Romanov que estava sob comando da Rússia desde 1613.

Contextualizando o período, a Revolução Russa pode ser dividida em duas etapas: a primeira diz respeito à queda do czar conhecida por Revolução de Fevereiro, ocorrida em março de 1917; a segunda a famosa Revolução de Outubro que derrubou o Governo Provisório composto por políticos opositores ao czar, mas que não abraçaram a revolução da maneira desejada pelo Partido Bolchevique³³. A Revolução Russa é de grande importância para o cenário futuro do século XX, já que após a segunda grande guerra ela irá se espalhar pelo Leste Europeu, partes da Ásia, Oriente Médio, África e nas Américas em Cuba e Chile.

Após esse tempo de turbulência a Europa e boa parte do mundo entram numa era de desenvolvimento, impulsionada pela recuperação econômica dos países europeus e o assustador avanço tecnológico e social. Para Hobsbawm (1994), uma primeira característica dessa mudança se dá graças ao êxodo rural ocorrido em várias partes do globo ocasionado pelo aumento da produção industrial e o advento dos

³³ Para mais informações ver: Eric Hobsbawm, em “Era dos Extremos” (1994), capítulo O socialismo Real p. 363 – 390.

grandes centros urbanos. Segundo o autor os países já com desenvolvimento industrial e tecnológico avançado como os Estados Unidos não sentiram com o mesmo impacto essa mudança, “mas para a maior parte do globo as mudanças foram igualmente súbitas e sísmicas. Para 80% da humanidade a Idade Média acabou de repente em meados da década de 1950; ou talvez melhor, sentiu-se que ela acabou na década de 1960”. (Hobsbawm 1994, p. 283).

O êxodo rural ocorrido entre a década de 50 para a de 1980 simboliza o crescimento das cidades e da força de trabalho urbana. Para o autor essa é a “mudança social mais impressionante e de mais longo alcance da segunda metade deste século, o que nos isola para sempre do mundo do passado foi a morte do campesinato” (Hobsbawm 1994, p. 284). Assim o mundo rural deixa para trás seus valores e práticas e seus cidadãos entram no mundo urbano adotando os costumes desse meio.

Com a população migrando para os centros urbanos, os governos nacionais decidem dar uma maior atenção ao social, pois a partir da chegada dos migrantes às cidades era necessário qualificá-los para fornecer mão de obra para as indústrias em crescimento e a nova demanda de serviços que começava a surgir. Isso gerou não só a ampliação de vagas no ensino básico como também no ensino superior em todo mundo.

Antes da Segunda Guerra Mundial, mesmo a Alemanha, França e Grã-Bretanha, três dos maiores países, mais desenvolvidos e industrializados, com uma população total de 150 milhões, não tinham juntos mais do que 150 mil universitários, um décimo de 1% de suas populações somadas. Contudo com o fim da década de 1980 os estudantes eram contados aos milhões na França, na República Federal da Alemanha, Itália, Espanha e URSS (para citar apenas os europeus), isso sem falar no Brasil, Índia, México, Filipinas e claro os EUA, que tinham sido pioneiros na educação universitária em massa (HOBSBAWM 1999, p.290).

A segunda metade do século XX é marcada por uma onda de ascensão social, levando a reboque o aumento da população escolarizada com nível superior, pessoas com qualificação para desenvolver atividades como a de médicos, advogados, professores, jornalistas, engenheiros as quais a vida nos grandes centros demandava. Tandler fala sobre a situação de sua família nessa época no Rio de Janeiro.

Eu sou de uma família de judeus de classe média, meu pai era advogado, minha mãe era médica, sou da primeira geração bem-sucedida do Brasil, meu pai na infância trabalhou muito, ele era o gringo de porta em porta, era mascate... no horizonte estava a ascensão social. Tanto que a gente veio da zona norte do Rio, meu pai foi criado em Cajuru e minha mãe na Tijuca,

*depois a gente consegue mudar para Copacabana, então tivemos certa ascensão social.*³⁴

As universidades, que antes eram um privilégio para os ricos, passaram a ter entre seus discentes jovens de classe média, o que por um lado aumentou o nível de instrução da população para mão de obra, por outro a tornou mais crítica e reivindicativa. Esses jovens críticos, em sua maioria, influenciados por ideais marxistas, concentrados nos grandes campi universitários “constituíam um novo fator na cultura e na política” (Hobsbawm 1994 p.292). Eles se comunicavam de maneira transnacional, compartilhavam experiências e ideais pelas fronteiras com extrema rapidez, provavelmente eram mais habituados à tecnologia que os dirigentes dos estados. Essa movimentação universitária é um dos fatores para as agitações populares no final de década de 60 e início de 70, com o marco no ano de 1968. Segundo Hobsbawm:

E se houve um movimento, nos anos de ouro posteriores a 1945, que correspondeu a um levante mundial simultâneo com que os revolucionários sonhavam após 1917, foi sem dúvida 1968, quando os estudantes se rebelaram desde os EUA e o México, no Ocidente, até a Polônia, Tchecoslováquia e Iugoslávia socialista, em grande parte estimulados pela extraordinária irrupção de maio de 1968 em Paris, epicentro de um levante estudantil continental. (HOBSBAWM, 1994, p.293)

Embora esses levantes estudantis tenham se prolongado até 1970, provocando uma grande agitação na opinião pública e no cotidiano das cidades, eles não conseguiam atingir seu objetivo que era a revolução e a derrubada do capitalismo, pois poucas vezes tiveram apoio da classe trabalhadora e de outros setores da sociedade civil, tirando algumas exceções como na França e na Itália em 1968, onde estudantes e operários provocaram uma verdadeira onda de greves. Em anos dourados de pleno emprego e após anos de profunda depressão, os trabalhadores não estavam dispostos a ameaçar seus empregos.

Ainda segundo Hobsbawm (1997 p. 296), “ao contrário das populações do campo e universitárias, as classes operárias industriais não sofreram terremotos demográficos até que, na década de 1980, começaram a declinar muito visivelmente”. Apesar dos avanços tecnológicos, da economia em mão de obra proporcionada graças à automação das linhas de produção e a crise enfrentada pelos movimentos

³⁴ Entrevista com Silvio Tandler 20 de dezembro de 2016.

baseados na classe operária em 1970, o consumo se intensificou de maneira vertiginosa, o que segundo Hobsbawm (1997) reforça o crescimento estatístico de operários ao redor do globo:

Naturalmente, cresceu nas partes recém-industrializadas da Europa (não comunista), e depois permaneceu estável até 1980, enquanto no Japão subiu de maneira impressionante, permanecendo bastante estável nas décadas de 1970 e 1980. Nos países comunistas que passavam por rápida industrialização, notadamente na Europa Oriental, o número de proletários multiplicou-se mais rápido que nunca, o mesmo ocorrendo nas partes do Terceiro Mundo que encetaram sua própria industrialização — Brasil, México, Índia, Coréia e outros. (HOBSBAWM, 1997, p. 296-297).

Ainda para este autor, a ilusão de um esfacelamento da classe operária se deu mais por processos internos de modificação dentro da própria classe, ao invés de uma evasão de operários ao redor do globo. Obviamente que a partir da década de 1970 a figura do operário da fábrica foi substituída pelo operário do ramo de prestação de serviços, por exemplo, os funcionários das redes de *fastfood* globais como Mc Donald's. Assim, classe operária praticamente se extinguiu depois dos anos 1990 com a substituição dos braços de homens e mulheres pela produção automatizada.

Com a crise econômica dos anos 1980 (Hobsbawm, 1997) começa a se delinear o fim de era de ouro, com o aumento vertiginoso do desemprego até em partes da Europa Ocidental. Contudo já estava estabelecida uma cultura diferente. Novas formas de emprego surgem demandando novas legislações trabalhistas adaptadas a cada situação de contratação de funcionários. A ilegalidade se torna uma opção rentável graças às técnicas e equipamentos de reprodução avançados a acessíveis proporcionando cópias dos produtos mais cobiçados das grandes marcas mundo a fora.

Para Hobsbawm não houve, durante a era de ouro, outra crise na classe operária que não fosse uma crise de consciência, catalisada com a chegada do fim do século XX, tornou-se mais evidente. Na primeira metade do século, as sociedades eram mais estratificadas, podendo distinguir um operário de um trabalhador de escritório por suas roupas, havia nos operários uma crença na coesão da coletividade do grupo, pois só por meio da luta de todos poderiam conquistar algo. O fim da consciência do coletivo, do “nós”, pela do “eu” acabou por minar a confiança e a credibilidade dos movimentos operários que se apoiavam no coletivo para justificar a convicção que os trabalhadores tinham neles.

A combinação de *boom* secular, pleno emprego e uma sociedade de autêntico consumo de massa transformou totalmente a vida dos operários nos países desenvolvidos, e continuou transformando-a. A televisão tornava desnecessário ir ao jogo de futebol, do mesmo modo como o vídeo tornaram desnecessário ir ao cinema, ou os telefones substituíam as fofocas com amigos na praça ou na feira. Os sindicalistas ou membros de partidos que outrora iam às assembleias locais ou reuniões políticas porque, entre outras coisas, isso era também uma espécie de diversão ou entretenimento agora podiam pensar em formas mais atraentes de passar o tempo, a não ser nos casos excepcionais dos militantes. A prosperidade e a privatização destruíram o que a pobreza e a coletividade na vida pública haviam construído. (HOBSBAWM, 1997, p. 301).

Uma das grandes mudanças na classe operária ocorreu com o crescimento do número de mulheres trabalhadoras. Durante a Segunda Guerra Mundial, as “mulheres casadas que viviam com os maridos e trabalhavam por salário somavam menos de 14% do total da população feminina dos EUA. Em 1980, eram mais da metade: a porcentagem quase duplicou entre 1950 e 1970”.(HOBSBAWM, 1997, p. 301).

Esse aparecimento massivo da mulher no mercado de trabalho se deu pelo fato do crescente número de moças na educação superior, dando acesso às profissões liberais. O número de mulheres em universidade aumentou em termos percentuais de maneira progressiva, se em 1945 elas somavam de 15% a 20% de todos os estudantes universitários dos países desenvolvidos, em 1960 elas já se aproximavam de 50% e depois dos anos 1980 elas ultrapassaram essa cifra em alguns países, ocupando mais bancos de universidades do que homens.

Contudo Hobsbawm atenta que essa entrada das mulheres no mercado de trabalho não se deve somente por uma questão ideológica de emancipação feminina, mas também pela questão econômica. Principalmente nas camadas de baixa renda as mulheres entram no mercado de trabalho para prover o sustento da casa. Isso decorreu pelo fato do alto número de morte de homens nas guerras, por outro lado a visão de um temperamento dócil que os patrões tinham de suas trabalhadoras. Outro fator importante é a redução do trabalho infantil, anteriormente visto como uma fonte de renda familiar o que permitia a permanência das mulheres em casa, sendo agora preferível proporcionar um futuro melhor e ascendente aos filhos.

Porém isso não resume o novo papel das mulheres na sociedade. Elas foram fundamentais nessa revolução cultural pós 1950, “que girou em torno das mudanças na família tradicional e nas atividades domésticas e nelas encontraram expressão de que as mulheres sempre tinham sido o elemento central” (HOBSBAWM, 1997, p. 301).

A segunda metade do século XX é marcada pela mudança nos arranjos familiares e o choque de gerações oportunizado por essas mudanças. A família composta pelo casal com filhos deu lugar a arranjos mais alternativos com um dos pais apenas, sendo de famílias esmagadoramente chefiadas por mães. O número de divórcios e nascimentos ilegítimos saltaram de maneira considerável. Em consonância a isso surgiram inúmeras leis que garantiam a liberdade sexual de cada indivíduo, as relações homo-afetivas, o direito ao divórcio e a legalização do aborto em alguns países (no Brasil o aborto não é legalizado é considerado crime).

Essas novas formatações familiares abriram novos espaços para o debate político, o feminismo, a liberdade sexual e a satisfação dos desejos entram em pauta entre as reivindicações da juventude. Em depoimento ao filme o ex-ativista do FHAR³⁵ (*Frente Homossexual de Ação Revolucionária*) René Scherer³⁶, fala sobre a luta dos jovens por liberdade sexual e a aversão ao que ele chama de “normalidade institucional”

Não podíamos apenas nos limitar aos aspectos políticos clássicos da luta social, mas deveriam ampliar para todo o campo da representação social, sobretudo estender as questões, até então deixadas de lado, como por exemplo, a satisfação do desejo, a satisfação sexual.³⁷

O final da fala de Scherer (Imagem 3) [00:33:00] é coberta por uma sequência de imagens acompanhadas de trilha sonora em background, onde aparecem jovens em um festival de música. Abre com imagens de rapazes em uma roda fumando cigarros de maconha, depois um plano fechado em um saco com várias trouxas pequenas; segue com uma moça que olha para câmera enquanto dá uma tragada em um cigarro. Segue com planos gerais de jovens em festivais de música. Essa sequência discute a contestação do jovem aos padrões comportamentais da sociedade da época, relembra os grandes festivais de música onde a liberdade era celebrada. Aí a satisfação de desejos é representada pelo uso das drogas e do frenesi humano dos festivais de música. Isso pode ser constatado pelo registro do consumo de drogas em lugares abertos, em frente às lentes das câmeras, cenas onde os jovens em êxtase dançam e cantam expressando sua liberdade e saciando seus desejos.

³⁵ FHAR (Front homosexuel d'action révolutionnaire) Movimento de emancipação gays e lésbicos pós-1968 que marcou o início de novas formas de luta, baseadas na visibilidade e na politização do íntimo, que questionavam o conjunto da esquerda. In: <http://diplomatie.org.br/direitos-das-minorias-sexuais-uma-luta-mundial/>

³⁶ René Scherer – 1922 - filósofo francês, professor emérito da Universidade de Paris 8.

³⁷ René Scherer em *Utopia e Barbárie* 2010, [00:32:41].



(Imagem 3 novos costumes entram em cena no final da década de 1960)

Surge assim uma cultura jovem impulsionada pelo consumo, pelo desejo de liberdade total, com seus próprios ícones fabricados pela indústria cultural. Os jovens não eram mais vistos como dependentes de sua família e sim como um grupo autônomo que, embora representasse rebeldia, a liberdade e a vitalidade, eram vistos como uma massa de poder de compra que o mercado observava com avidez.

A nova "autonomia" da juventude como uma camada social separada foi simbolizada por um fenômeno que, nessa escala, provavelmente não teve paralelo desde a era romântica do início do século XIX: o herói cuja vida e juventude acabavam juntas. Essa figura, antecipada na década de 1950 pelo astro de cinema James Dean, foi comum, talvez mesmo um ideal típico, no que se tornou a expressão cultural característica da juventude — o *rock*. Buddy Holly, Janis Joplin, Brian Jones, membro dos Rolling Stones, Bob Marley, Jimi Hendrix e várias outras divindades populares caíram vítimas de um estilo de vida fadado à morte precoce. O que tornava simbólicas essas mortes era que a juventude por eles representada era transitória por definição. (HOBBSAWM, 1997 p. 318).

Outra característica marcante dessa cultura juvenil era o internacionalismo, impulsionado pela indústria cultural, com seus filmes, programas de TV, bandas de rock e moda. O rock era escutado ao redor do mundo, o blue Jean era vestido por rapazes e moças da Europa e das Américas, o cinema e a televisão faziam circular

imagens e sons em amplitude global. Não podemos ignorar a hegemonia cultural norte americana nesse aspecto, uma vez que isso refletia influencias na cultura popular e nos estilos de vida das pessoas globalmente, embora se deva notar que os núcleos da juventude ocidental eram contra o chauvinismo cultural, sobretudo quando se referia ao estilo musical (HOBBSAWM,1997, p. 320). Seus estilos musicais prediletos vinham do caribe, da América Latina e a partir da década de 1980, da África.

O alcance do mercado independente tornou mais fácil para a juventude descobrir símbolos materiais ou culturais de identidade. Porém, o que diferenciava a identidade do jovem dessa época foi o enorme abismo histórico que separava as gerações nascidas antes de, digamos, 1925 dos que nasceram em 1950; um abismo não visto antes pelas gerações passadas. A maioria dos pais com filhos adolescentes passaram a ter uma aguda consciência disso na década de 1960 e depois. Os jovens revolucionários viviam em grupos de afinidade política, por exemplo, os maoístas que defendiam a revolução chinesa ou os que lutavam pelo fim do pós-colonialismo na África, cada grupo tinha um país e uma revolução a qual aderir. Jean Marc Salmon professor, escritor e ativista político fala, no filme de Tandler, da sua experiência nesses grupos.

- Em 68 eu estava nas manifestações. (pergunta) – Quantos anos você tinha?
– (resposta) – Eu tinha 25 anos. Era um dos responsáveis pelas manifestações maoístas. Em 68, eram impressionantes os aspectos libertários.³⁸



(Imagem 4 Jean Marc Salmon na época da entrevista e em 1968)

A cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, as formas de lazer, de consumir artes e toda a atmosfera vivida pelas pessoas nos centros urbanos. Duas características são importantes a se observar: a primeira é a informalidade, que significava “estar cada um na sua”, ter sua originalidade, com o mínimo da interferência externa, apesar da

³⁸ Utopia e Barbárie 2010, Jean Marca Salmon [00:35:09]

moda e dos pares imporem tanta uniformidade quanto anteriormente. A segunda é antinômica, ou seja, o conviver com ideias conflitantes, leis antagônicas num mesmo espaço. Esse conflito se reflete nos *slogans* das manifestações parisienses de maio de 68 como “*É proibido proibir*” ou “*Tomo meus desejos por realidade, pois acredito na realidade de meus desejos*”.

Como podemos constatar a “Era de Ouro” não representou apenas um tempo de bonança econômica, mas também de muita contestação política e consequentemente uma forte repressão por parte dos estados.

Em 5 de janeiro de 1968, Alexander Dubcek é eleito primeiro ministro da então Tchecoslováquia, um país do bloco soviético. Ele propõe reformas que visavam humanizar o socialismo, acabando com a censura, abrindo o mercado ao capital estrangeiro, desburocratizando a máquina estatal que estava sob influência da URSS. Em agosto do mesmo ano, inconformados com a postura de Dubcek, as tropas soviéticas invadem Praga, provocando uma revolta conhecida como Primavera de Praga.

Silvio Tendler trata esse período de uma maneira especial, para ele o ano de 1968 começa com a eleição de Dubcek.

Eu até digo no filme que o ano 68 começa, o maio de 68 começa, no dia 5 de janeiro de 68, com a eleição de Alexander Dubcek como primeiro ministro da Checoslováquia, eleito primeiro ministro da Checoslováquia. Ele começa a fazer as reformas sociais, a tentar uma experiência de socialismo com liberdade. A Checoslováquia foi um país do bloco soviético, aliais, o único país a não aderir a URSS pelo tratado geopolítico feito entre Churchill, Roosevelt e Stalin, a Checoslováquia optou pelo socialismo e depois foi massacrada pela União Soviética, sendo um dos regimes mais ditatoriais que existiu. Então nesse sentido eu acho que 68 começou em 5 de janeiro.³⁹

Neste momento, Utopia e Barbárie andam juntas. A Tchecoslováquia que optou pelo socialismo, de uma sociedade mais justa e igualitária, sofre com a autoridade imposta pela URSS que não aceita sua autonomia. Paga com a vida de sua população que só se liberta do domínio soviético na década de 1980. Para o próprio diretor da obra em debate há esse significado, uma vez que ele acreditava no socialismo e esse mesmo socialismo era promotor de atrocidades no Leste Europeu.

³⁹ Entrevista com Silvio Tendler 20 de dezembro de 2016.



(Imagem 5: Alexander Dubcek seguido das imagens do confronto em Praga de tchecos e tanques soviéticos)

Em *Utopia e Barbárie* a voz over que trata do ano de 1968, narrada por Chico Diaz, aborda o as insurgências da época pelo viés das transformações dos costumes. Ele é coberto com imagens de arquivo das manifestações que ocorreram ao redor do mundo, todas creditadas com referência de ano e local (Cidade do México, Paris, Berlim, São Francisco, Chicago, Londres) todas no ano de 1968. (imagem 6)

Voz Over Chico Diaz – O ano de 68 tem muitas marcas. O mais violento sem dúvidas é o mexicano com mais de 700 mortos na Praça de Telateloco. O mais famoso é o francês que registra para a história a marca maio de 68 como sinônimo de todas as lutas daquele ano. Difícil imaginar que maio de 68 na França tenha começado no mês de março na universidade de Nanterre com um protesto contra os dormitórios masculino e feminino separados. Na terra do amor o direito dos estudantes dormirem juntos quase derruba o governo. São muitas as sementes da rebelião, as lutas do terceiro mundo contra o colonialismo e a violência colonial, a utopia anarquista, o socialismo, as experiências lisérgicas, a revolução nos costumes, as lutas anti-racistas foi como se o mundo inteiro tivesse entrado em ebulição, animado pelas mesmas ideias, pelos mesmos desejos. Passeatas, protesto, revoluções, formavam-se quase em todas as partes do mundo ao mesmo tempo, sem qualquer planejamento ou liderança comum. Os alemães chamam essa catarse coletiva de zeitgeist, o espírito do tempo. O historiador francês Yves Fremion batizou de orgasmos da história.⁴⁰



(Imagem 6 Sequencia composta com imagens de revoltas pelo mundo).

⁴⁰ *Utopia e Barbárie*, 2010, 00:35:23.

Nesse trecho, Tendler procurar tratar tanto da situação global como a nacional, com arquivos das manifestações no Brasil. Traz como depoentes as então ministra da casa civil Dilma Rousseff (ex-presidenta), que fala dos ideais da juventude da sua época e Jean Marc Salmon, líder das manifestações na França de 68. Além de ser narrada em grande parte pela voz masculina, a voz dos dados históricos, ao fim encerra com uma mistura de vozes, a feminina (Letícia Spiler) e masculina (Amir Haddad) que declamam o poema “se incenso fosse música⁴¹” de Paulo Leminski. Essa parte procurar representar o frenesi da época, o sonho dos jovens em mudar o mundo tornando-o um lugar mais igualitário. O poema de Leminski serve como síntese desse sentimento utópico “Isso de querer ser exatamente aquilo que a gente é ainda vai nos levar além”, as gerações de distâncias abismais entram em choque, o jovem reivindica sua autenticidade, luta por seus ideais de uma sociedade igualitária e justa, enfrentando as barbáries que essas utopias geraram, ou seja, sofrem nas mãos de regimes autoritários, sejam eles capitalistas ou socialistas.

Em depoimento, a ex-presidenta Dilma Rousseff procura explicar a mentalidade e os desejos dos jovens revolucionário da época:

A gente acreditava sinceramente que ia mudar o mundo, que haveria um mundo mais igual, que o Brasil ia ser um país diferente. Eu acho que o que mais movia a gente era o direito de expressão, porque nós éramos uma geração que queríamos, que discutiu muito, que tinha no debate de ideias uma das forças e das coisas que caracterizou nossa vida diária, então ela queria isso para o Brasil mas sobretudo queria, eu acho, igualdade social.⁴²

Em suma, essas transformações dos costumes e valores da sociedade da segunda metade do século modificaram por definitivo nossa forma de ver o mundo. Em *Utopia e Barbárie*, ela é muito clara desde o subtítulo do filme “Histórias das nossas vidas, ou ter 18 anos em 68”. O diretor é contemporâneo da época e viveu como intensidade, inserido no grupo de estudantil e compartilhando esses novos ideais libertários. De acordo com o diretor:

Chega 1968 e os movimentos sociais, o AI5, aquela barra pesada do final de 68. Meus amigos começam a aderir a luta armada e os que não aguentam, entram nas drogas. Nesse momento eu vi que eu não tinha coragem de segurar um revólver, não queria apodrecer nas drogas, então eu preferi sair do Brasil. Eu lembro muito daquela música, “Soy Louco por ti América” “vou morrer de susto, bala, ou vício”, não queria morrer nem de susto, nem de bala nem de vício. Teve o governo de Salvador Allende e fui morar no Chile. É essa salada toda que vai fazer a minha cabeça no fim.⁴³

⁴¹ Se incenso fosse música: Isso de querer ser/ exatamente aquilo/ que a gente é/ ainda vai/ nos levar/além. Paulo Leminski – poeta (1944 – 1989).

⁴² Dilma Rousseff, *Utopia e Barbárie* 2010, [00:37:06].

⁴³ Entrevista com Silvio Tendler 20 de dezembro de 2016.

Na América Latina não era diferente. Uma explosão demográfica marca o continente nessa época, acompanhada de tempos de bonança que, embora não fossem nos padrões dos estados de bem-estar social europeus, promoveram um avanço econômico no continente. Os países latino-americanos entram no contexto da Guerra Fria através de golpes militares financiados pelos EUA ou revoluções populares como a exitosa revolução cubana, que tem início em Sierra Maestra para culminar nas ruas de Havana com a deposição do ditador Fulgêncio Batista em primeiro de janeiro de 1959. Assim surgem os movimentos guerrilheiros por todo o continente, tendo Cuba como principal modelo de organização e resistência armada. No Brasil muitos jovens integrantes de movimentos contra a ditadura se radicalizam e entram para a luta armada.

Apesar de toda a tensão política, a América Latina foi fortemente influenciada pela cultura a estadunidense, não só pelo consumo de bens simbólicos e culturais, como também com uma forte alteração nos modos de vida. Dentro da zona de influência capitalista, fornecem mão de obra barata para as indústrias multinacionais, que inundam as economias dos países ditos de terceiro mundo.

Aqui procuramos apontar alguns fatores sociais que influenciaram a geração de 1968 na visão de Eric Hobsbawm, fazendo paralelos com nosso objeto de pesquisa e a entrevista realizada com o diretor Silvio Tendler. Podemos constatar que essa geração presenciou uma radical mudança na sociedade que nunca antes fora vista com tanta velocidade e inovações. A seguir vamos entrar mais a fundo no filme abordando as questões da memória, identidade e espaço biográfico inseridas em *Utopia e Barbárie*, buscando compreender como a subjetividade do diretor é exposta no documentário.

CAPÍTULO 3

CONSIDERAÇÕES SOBRE MEMÓRIA E IDENTIDADE EM UTOPIA E BARBÁRIE.



No presente capítulo iremos transitar por quatro conceitos que podem ser identificados na narrativa fílmica de Utopia e Barbárie: São eles o conceito de memória de Maurice Halbwachs e memória narrada em primeira pessoa de Beatriz Sarlo; espaço biográfico da professora Leonor Arfuch e Identidade cultural de Stuart Hall.

Nosso objetivo nesse capítulo é o de articular esses conceitos ao longo do documentário, visando extraí-los da narrativa fílmica de *Utopia e Barbárie*, para analisar como o autor representa sua identidade e suas memórias, bem como, essa memória é representada, em um sentido mais amplo, na narrativa audiovisual.

É muito difícil definir memória em um único conceito, pois não há em memória uma narrativa única ou uma considerada mais legítima do que outras, o que podemos crer é que existem várias memórias que circulam pelo corpus social. Na nossa história recente a memória tem sido reivindicada por grupos da sociedade civil, por exemplo, os que reivindicam justiça pelos crimes cometidos pelo estado brasileiro durante a ditadura militar e aqueles que a chamam de revolução de uma era de riqueza e segurança. Assim a memória não é apenas uma faculdade psíquica que nos auxilia no dia-dia, ela é também, como diz o ativista político Martin Almada “é um espaço de luta política”, um fator fundamental no processo identitário tanto de indivíduos como de nações.

Sendo assim, memória é um aspecto fundamental na constituição das sociedades. As narrativas sobre o passado buscam estabelecer uma noção de continuidade sobre a história e a tradição. Possuímos memórias em diferentes intensidades, que podem ser recordadas vivamente ou que nem por forte insistência de outro, possa ser lembrada. Quando nos referimos à memória de um único indivíduo estamos falando de memória individual, quando nos referimos a coletividades, ou seja, grupos, associações e nações estão nos referindo à memória coletiva, que servem de terreno para todas as memórias individuais.

Halbwachs (1950) afirma que, “nunca estamos sós”. A memória estabelece bases através da experiência, com os vínculos que construímos dentro da sociedade. Nossas lembranças estão relacionadas aos grupos sociais com os quais nos vinculamos como a família, os amigos de escola, os companheiros de trabalho e outros tantos com quem estabelecemos contato, também pela bagagem cultural que adquirimos, por meio de livros, filmes, arquitetura, pintura. Por outro lado, além da vinculação aos grupos, o fato de lembrar ou o esquecer está ligado ao contexto, circunstâncias do presente no qual nos encontramos. Se não temos mais contato com o determinado grupo provavelmente esquecer-nos-emos de fatos compartilhados por este. Isso ocorre porque não houve um acontecimento que nos marcasse e também pelo afastamento do grupo. Halbwachs exemplifica:

Assim, se encontrarmos mais tarde membros de uma sociedade que se tornou para nós a tal ponto estranha, por mais que nos encontremos no

meio deles, não conseguimos reconstituir com eles o grupo antigo e como se abordássemos um caminho que percorremos outrora, mas de viés, como se o encarássemos de um ponto de onde nunca o vimos. Recolocamos os diversos detalhes dentro de um outro conjunto, constituído por nossas representações do momento. Parece que chegamos num novo caminho. Os detalhes não tomariam com efeito seu antigo sentido senão em relação a todo um outro conjunto que nosso pensamento não abrange mais. (HALBWACHS, 1950, p 32)

Assim, a lembrança parte da experiência adquirida dentro das comunidades afetivas, grupos aos quais nos vinculamos e temos pontos em comum, esses grupos podem ser mais efêmeros como colegas de classe, ou grupos profissionais, podem ser fixos e duradouros como a família. Nesses grupos formamos nossa identidade. Ao ingressarmos neles, estes já estão estabelecidos, possuindo uma história própria e um conjunto de códigos, que o novo membro, ao ingressar, deve aprender. Assim compartilhamos narrativas sobre o passado e olhares sobre o presente, seus membros possuem afinidades e pensam em congruência. Nosso nível de lembrança ou esquecimento varia de acordo com o nível de interesse que possuímos a determinado grupo humano.

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. (HALBWACHS, 1950, pg. 34)

No entanto, não nos relacionamos apenas com um grupo, mas sim com vários ao mesmo tempo, entre eles estabelecemos diferentes níveis de afetividade, e isso pode gerar memórias destoantes, rememoradas ou esquecidas. Halbwachs (1950) aponta para existência de uma memória individual que diz respeito à singularidade de cada indivíduo.

Contudo, a memória individual pode ter o auxílio da memória coletiva para afirmar ou ajudar a lembrar determinado fato. A memória individual está ligada ao contexto da personalidade do indivíduo. Este último, procura distinguir-se dos demais elementos do grupo social, através de suas experiências pessoais. Já a memória coletiva segue seu caminho sem interferências, ela é o conjunto das memórias individuais, diz respeito à memória do grupo social no todo. Para Halbwachs (1950, p.36) “nossos sentimentos e nossos pensamentos mais pessoais buscam sua fonte nos meios e nas circunstâncias sociais definidas”.

Neste sentido, acredita-se que está expresso em *Utopia e Barbárie* este cruzamento entre esses dois tipos de memória. Pois, por um lado, Silvio Tendler traz

dados históricos, imagens midiáticas de eventos marcantes para montar um texto linear, cronológico, que narra fatos, por outro, ao mostrar suas fotos, fala da sua família, dos seus hábitos e sonhos. As três vozes que narram o filme representam sua voz, ou a “voz da sua experiência”, representam o Tendler historiador e cineasta ativista e um Tendler humano representado pela sua experiência pessoal.

Sigamos com um exercício emblemático para ancorar a articulação deste argumento. Um tema muito abordado em *Utopia e Barbárie* é a questão da ocupação da Palestina. O filme tem como prólogo a segunda guerra e o holocausto, no seu desfecho procura apontar um horizonte de uma possível paz entre israelenses e palestinos. No trecho “Utopia Sionista” (00:09:33), Tendler fala de sua família e suas origens judaicas, por meio de uma breve explicação da ocupação do estado de Israel. Já na sequência abre com *Nahum Mendel*, lendo os fundamentos do Kibutz⁴⁴. O desdobramento ocorre com uma arte gráfica de um passaporte sendo aberto, onde são apresentadas imagens de famílias judaicas, depois imagens dos pais de Tendler, ele com sua família, com os amigos na juventude. A sequência fecha com um trecho do filme *Kedma* (2002) de Amos Gatai, onde um palestino brada indignado contra soldados israelenses que invadiram suas terras. Esse trecho apresenta uma mudança no pensamento de Silvio Tendler em relação à ocupação do território palestino, primeiro a influência exercida pelo grupo familiar pró Israel, que mais tarde foi substituída contra Israel simbolizada pelo trecho de *Kedma* que fecha a sequência. Segue o texto do off narrado por Letícia Spiler.

O sonho de uma pátria para os judeus aconteceu em 1948 na Palestina. Filho de imigrantes judeus da Ucrânia na adolescência alimentei o sonho de viver em um kibutz. Na Guerra dos Seis Dias aos 17 anos torci por Israel com medo que fosse varrida do mapa pelos árabes. Só muito mais tarde apreendi que a utopia do socialismo em Israel para os palestinos significa Nakba, vergonha!⁴⁵

Podemos identificar como o autor representa suas memórias coletivas e individuais pelos elementos visuais e sonoros. Por outro lado, essas duas memórias não podem ser vistas isoladamente, mas sim em diálogo constante, uma vez que a memória coletiva serve de base para a individual.

⁴⁴Inspirados pelos ideais do sionismo e do socialismo do século XX, Migrantes judeus que se estabeleceram na então Palestina criaram comunidades agrícolas em que todas as propriedades e meios de produção eram coletivos. O nome kibutz deriva da palavra hebraica kvutzá, que significa grupo. O primeiro deles, chamado Degania, foi fundado em 1909, na margem sul do Lago Tiberíades (kineret, em hebraico). (fonte: Confederação Israelita do Brasil: <http://www.conib.org.br/glossario/Kibutz>)

⁴⁵ *Utopia e Barbárie*, 2010, [00:09:58]

As imagens das famílias judaicas vão de encontro à realização do grande sonho de uma pátria para os judeus, indicamos aqui o ideal seguido pela sua família, que é mostrada em seguida em fotografias. A parte da sequência que mostra a família e os amigos de Tandler é feita com quatro fotografias, a primeira dos seus pais (imagem 8) na segunda ele com a família em uma mesa, as outras duas ele está com seus amigos (fase pré-adolescente), em todas as fotos a que Tandler aparece há um efeito de trucagem onde seu rosto é enquadrado em *close up*. O coletivo está nos grupos, no ideal de uma terra prometida, na sua família, no grupo de amigos, a vinculação a esses grupos o fez cultivar os sonhos e posteriormente o fez mudar de opinião. Contudo o efeito da trucagem nos leva a uma aproximação da pessoa, ao focalizar no seu rosto ele sugere também que há uma experiência própria e singular nesse período de sua vida, identificamos então uma camada mais particular e íntima.

Já a narração nos traz dados e ilustra as imagens, levando a crer ao que elas remetem, os imigrantes judeus, os pais, a família. De outra maneira ela é narrada em primeira pessoa identificada pelo uso das palavras “alimentei” “torci” e “aprendi” todas na primeira pessoa do pretérito perfeito do indicativo, o que simboliza a sua voz individual, contudo remetendo ao passado.

A sequência fecha com a virada de ponto de vista, a cena do filme Kedma, que simboliza a brutal ocupação da faixa de gaza, seguida da fala de Amos Gatai que fala da sua dura experiência da guerra onde viu um homem ser decapitado por um estilhaço de bomba em pleno voo.



(Imagem 8 sequência autobiográfica, dois primeiros quadros arte do passaporte, quadro 3 fotografia de imigrantes judeus, quadro 4 mãe e pai de Silvio Tandler, quadro 5 Silvio Tandler com sua família, Quadro 6 filme Kedma)

Refletindo ainda sobre a sequência anterior levando em conta Halbwachs (1950, p.39), as memórias das crianças residem no meio familiar, “é no quadro da

família que a imagem se situa, porque desde o início ela estava ali inserida e dela jamais saiu”. O grupo familiar tem papel primordial nas memórias do indivíduo durante sua primeira infância. Nele vale a máxima de que nunca estamos sozinhos, dos familiares obtemos a segurança, pensamentos e crenças que nos são transmitidas as quais carregamos desde a infância. Ao falar da sua primeira utopia (sionista) Tandler faz alusão ao grupo familiar, utiliza o passaporte para evidenciar a origem estrangeira da sua família, insere fotos dos seus familiares, dele criança e adolescente, assim mostra que sua família influenciou na infância sobre sua orientação político e ideológica. Em um sentido geral, por mais que depois de um tempo sua opinião sobre a ocupação da Faixa de Gaza houvesse mudado, as bases para sua orientação ideológica foram dadas a partir da família, onde se estabeleceu um primeiro contato com o mundo político.

De forma distinta, o mundo do adulto é composto por muitos grupos, que podem ser os familiares, profissionais e de amizade. No primeiro plano das memórias de um grupo estão os acontecimentos vívidos e presenciados pela maioria das pessoas do grupo, quando esta lembrança diz respeito apenas a uma pessoa ou duas ela fica nos últimos planos. Para que haja acordo de visões sobre o passado entre as pessoas é preciso que essas ajustem suas versões para os pontos em comum de pensamento que compartilham.

Os grupos humanos interagem entre si, o grupo familiar interage com o grupo mais amplo que é o grupo da cidade ou o grupo mais próximo dos amigos vizinhos. Os membros desses grupos são também membros dos outros grupos e juntos compartilham interesses em comum. Aí não identificamos apenas as relações sociais face a face, também percebemos uma gama de matérias culturais, produzidos por esses grupos, que servem para dar o sentimento de continuidade da história do grupo e que coabitam os imaginários de seus integrantes dando-os uma noção de pertencimento. Assim estão postas as narrativas sobre a nação, as fotografias de momentos marcantes e os filmes que narram fatos históricos.

Nossas vidas estariam colocadas na superfície dos corpos sociais, elas os seguiriam dentro de suas revoluções, experimentaríamos as repercussões de seus abalos. Mas um acontecimento não toma lugar na série dos fatos históricos senão algum tempo depois que se produziu. É então mais tarde que podemos relacionar aos acontecimentos nacionais as diversas fases de nossa vida. Nada provaria melhor a que ponto é artificial e exterior a operação que consiste em nós relacionar, como a pontos de referência, às divisões da vida coletiva. (HALLBWACHS, 1950, p.57)

Por ser um filme de arquivo, *Utopia e Barbárie* serve como um almanaque imagético percorre fatos que marcaram a história do período que data do fim da Segunda Guerra, até o ano de 2009, não podemos afirmar que se trata de uma narrativa que abrange todos os fatos desse momento, pois esses são selecionados pelo autor, que desses fatos tem algo a falar. O diretor se propõe a uma revisão do passado, traz à tona suas memórias e as confronta com os acontecimentos que marcaram sua vida, trazendo seu ponto de vista. A memória coletiva tira sua força e duração do fato de ter por suporte o conjunto de pessoas que formam o grupo e dele se lembram. Essas lembranças comuns se sobrepõem umas às outras, gerando intensidades de efeitos diferentes em cada indivíduo. Podemos afirmar que a memória coletiva é formada por memórias individuais, cada qual com seu ponto de vista do grupo social. Esse ponto de vista muda de acordo com o lugar que eu ocupo no grupo ou fora dele e também de acordo com as relações que eu mantenho com os outros meios. Todavia, quando voltamos a explicar essa diversidade de pontos de vistas e posições retornamos às influências sociais que os possibilitam, entrando na trama dos processos identitários de cada grupo.

Sendo assim, podemos dizer que os grupos sociais selecionam suas próprias memórias, seus acontecimentos marcantes, seus heróis e práticas culturais. Refletindo sobre o que é lembrado e o que é esquecido em dada sociedade, concordamos com o que Pollak (1989) chama de “enquadramento da memória”, que em termos de história oficial opera pela ótica da memória dos vencedores, dos grandes heróis, dos atos exitosos e revolucionários, daqueles que detém o poder e os meios de produção para produzir esse discurso oficial. No atual debate sobre a memória e com o crescimento dos estudos em história oral, vem se privilegiando um tipo alternativo de fontes, que se chocam diretamente com a história oficial, são eles os vencidos, os marginais, aqueles que sofrem opressões e nunca tiveram a oportunidade de falarem e serem ouvidos. Esse fenômeno contra a oficialidade da memória se caracteriza como uma forma de resistência e luta de subgrupos dentro da sociedade, que se auto-afirmam e se reconhecem através do seu passado em comum. Segundo Pollak,

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que dá uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade redistribuição das cartas políticas e ideológicas. (POLLAK, 1989, p.9)

O trabalho de “enquadramento da memória” é feito pela escrita da história, que utiliza os mais variados vestígios para compor suas narrativas. Esse trabalho é realizado por profissionais e instituições que vasculham os mais variados arquivos, colhem relatos de testemunhas e reorganizam toda uma espécie de provas construindo discursos por meio de produtos culturais (filmes, livros, jornais e etc) reorganizando e atualizando o passado, produzindo novas e diversas interpretações (versões) de um mesmo acontecimento ou período histórico, propondo novas maneiras de pensar o passado.

O cinema, e mais diretamente o cinema de não ficção, tem se convertido num importante ator nas constelações de narrativas sobre o passado, isso se dá muito pela sua maneira de trabalhar os relatos de suas testemunhas. Beatriz Sarlo (2007) em seu livro *Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva* procura refletir sobre essa ascensão dos testemunhos em primeira pessoa, em especial daqueles que são vítimas de regimes ditatoriais, procurando estabelecer uma crítica a essas narrativas. Ela aborda as narrativas em primeira pessoa e do testemunho uma vez que essas se mostram como formas de representar o passado, sendo muitas vezes sua única e última fonte de acesso. No entanto “não se trata simplesmente de uma questão das formas do discurso, mas da sua produção e das condições culturais que o tornam fidedigno” (Sarlo, 2007, p.21). Em tempo, há uma preocupação da sociedade em preservar a memória, há um receio de esquecer determinados fatos importantes da história da nação, assim a memória passa a ser uma temática cultural que se entrelaça com política, principalmente nos países em que foram palco do autoritarismo e de crimes contra a humanidade.

Para que haja a memória é necessário que algo tenha acontecido no passado, que esse fato seja lembrado no presente por meio de um discurso, havendo uma distância temporal entre o fato e sua reconstituição. A memória tem uma característica fragmentária. Há uma distância entre memória e fato e essa distância é ocupada pelo discurso. O discurso participa das operações de memorização, transforma o fato passado em narrativa, porém ele nunca consegue traduzir o fato em sua totalidade, a narração é feita com os fragmentos lembrados que serão representados em uma unidade narrativa.

No entanto Sarlo (2007) aponta que esse trabalho da escrita da história não está mais a cargo apenas das instituições de ensino. Atualmente, as operações da história, que antes estavam reservadas ao ensino acadêmico e escolar, como também

as narrativas orais transmitidas de geração a geração, passaram a fazer parte também do mercado simbólico. Isso pode ser observado em várias linguagens críticas como o romance histórico, as novelas de época e o cinema tanto ficcional como documental. Com efeito, as operações da história adotaram novos objetos, passando a analisar o sujeito comum, os marginalizados, os que não tiveram voz e não mais apenas os grandes acontecimentos, as histórias de pessoas proeminentes ou da elite.

Mudaram os objetos da história – acadêmica e a de grande circulação -, embora nem sempre em sentidos idênticos. De um lado, a história social e cultural deslocou seu estudo para as margens das sociedades modernas, modificando a noção de sujeito e a hierarquia dos fatos, destacando os pormenores cotidianos articulados por uma ética do detalhe e do concreto. De outro, uma linha da história para o mercado já não se limita apenas à narração de uma gesta que os historiadores teriam ocultado ou ignorado, mas também adota um foco próximo dos atores e acredita descobrir uma verdade reconstituição. (SARLO, 2007 p.11)

Cineastas como Silvio Tendler sacam a história dos bancos das academias e as oferecem ao grande público através de uma linguagem mais simples, longe das grandes hipóteses acadêmicas. Esse cinema, hoje em dia, entra em consonância com grupos da sociedade civil e com estado, que buscam esclarecer e ou tornar evidente a sua memória, esses grupos, por sua vez, financiam e dão suporte à produção desses filmes. Esses documentários apontam para o horizonte dos direitos humanos, visando sempre desmascarar ou revelar o que antes não era tratado tão abertamente. Isso se dá principalmente pelos depoimentos das testemunhas que, em presença de corpo e voz, narram suas experiências passadas, relatando o sofrimento lhes acometido. Assim o testemunho em primeira pessoa ganha força na narrativa sendo ele um fator de confiabilidade, pois quem fala viveu aquilo e a partir do momento que me proponho a ouvir tenho eu crença em sua verdade.

Esse passado obscuro e quase esquecido das testemunhas só poderá emergir ao ser organizado em uma narrativa, por sua vez, essas transmitem uma ideologia que evidencia uma continuidade significativa e interpretável do tempo, fazendo emergir do silêncio o que até então estava esquecido. Lembra-se do passado através do relato dos personagens, de relações entre suas ações voluntárias e involuntárias, abertas e secretas, definidas por objetivos ou inconscientes; vem à tona sua subjetividade e sua experiência singular, trazem a credibilidade de testemunha (em presença e voz) que presenciou determinado fato, possuindo desse a sua versão. Ao abordar o passado por esse ângulo, essas narrativas se distanciam de uma visão imparcial e fria, pelo contrário, procura retratar o sujeito em meio a sua complexidade.

“As modalidades não acadêmicas de texto encararam a investida do passado de modo menos regulado pelo ofício e pelo método, em função de necessidades presentes, intelectuais, afetivas, morais ou políticas.” (SARLO, 2007, p.14).

Essa história de massa que visa alcançar um grande público recorre a uma fórmula base, um princípio unificador que dá origem a casualidade, aplicados a todos os fragmentos ou pequenas histórias do passado, independentemente da importância que cada fragmento tenha concretamente. Esse princípio organizador simples reúne todos os fragmentos dando a eles uma unidade, diferente da história acadêmica que mostra que cada fragmento desses tem sua casualidade e sofre inúmeras influências. Essa redução e simplicidade do discurso produz a nitidez argumentativa que se torna de fácil acesso para o público. Assim, o relato é fundamental para a história não acadêmica, pois impõe unidade sobre as descontinuidades do discurso, oferecendo uma linha do tempo sólida em seus nós e desenvolvimentos.

Essa fórmula narrativa que Sarlo (2007) chama de “Guinada Subjetiva” é representado por uma mudança de olhar que partia de uma abordagem teórica etnográfica, acentuando o interesse pelos sujeitos “normais”. De acordo com a autora, textos como de Michael De Certeau, que analisava a classe operária e suas táticas de rebeldia para tirar proveito do cotidiano na fábrica, e de Richard Hogart, sobre a organização da vida doméstica, do lar, das despesas e das férias da classe operária, são importantes marcos nessa ascensão dos novos sujeitos da história. No livro *The Uses Of Literacy* (1957), Hogart traz sua dimensão subjetiva, suas memórias de infância e adolescência para introduzir seu pensamento. Contemporâneo “do que se chamou nos anos 1970 e 1980 de “guinada linguística” ou muitas vezes acompanhando-a como sua sombra, impôs-se a *guinada subjetiva*”. (Sarlo, 2007).

Esse reordenamento ideológico e conceitual do passado com seus novos personagens se concentra nos direitos e na verdade da subjetividade. Coincide com a renovação análoga aos estudos culturais e sociólogos, que voltaram a levar em conta a identidade dos sujeitos, tomando lugar até então das estruturas. Por conseguinte, a história oral e o testemunho voltaram a dar credibilidade ao testemunho em primeira pessoa para conservar a lembrança ou reparar uma identidade machucada. Além disso, é verificável nessas narrativas uma intimidade exposta, que antes não era constatada nas narrativas da história oficial. Não obstante há não só nesses estudos como em muitas narrativas documentais, inclusive a analisada em questão, uma camada biográfica, que se refere tanto à biografia do seu autor

(autobiografia) quanto fragmentos de biografias dos seus entrevistados que fazem essas narrativas transitar entre eixos discursivos um particular (autor) e outro geral (tema do filme).

A narrativa de *Utopia e Barbárie* é um filme de dois eixos narrativos, uma geral que narra fatos da geração de 1968 e outro particular, autobiográfico que narra as memórias de Silvio Tendler. Ao mesmo tempo em que o autor fala do mundo fala também de si. As narrativas de si ganham diversos contornos no campo discursivo atual. Para a professora argentina Leonor Arfuch (2002) essas narrativas hoje compõem o campo que ela denomina de espaço biográfico.

Para Arfuch (2002, p.58), esse “espaço biográfico é formado pelas diversas narrativas, não só da literatura, como da mídia em geral”. Ele é composto por constelação de estilos e formatos narrativos, indo das biografias autorizadas ou não, da autobiografia, romances biográficos e autobiográficos, do reality show, talk shows, documentários, filmes de ficção, vídeo política, telejornalismo entre outras tantas que coabitam esse espaço simultaneamente. Acerca do espaço biográfico esta autora destaca que “Sendo ele uma confluência de múltiplas formas, gêneros, horizontes de expectativas” (Arfuch, 2002 p. 58), nele considera-se sua especificidade respectiva, sem perder de vista sua dimensão relacional com outros discursos e formas midiáticas, sua interatividade temática e pragmática, seus usos nas diferentes esferas da comunicação e ação.

Na contemporaneidade, o espaço biográfico é uma forma híbrida e mutante que se encontra acoplada às mais diversas narrativas midiáticas, a ele não podemos dar uma definição de gênero discursivo e sim de momentos, rompantes nas mais variadas narrativas. Contudo ele remete ao início da modernidade ocidental

Surgidas com a descoberta de um estado até então inabitual, a solidão – sob o amparo do segredo-, a leitura silenciosa, a mediação, às vezes somente como um arremedo da oralidade, as anotações que subsistem para o olhar de etnólogos, historiadores ou críticos literários testemunham uma espécie de infância da subjetividade (ARFUCH, 2002, p.40)

As práticas de escrita autógrafa que são as ancestrais distantes dos gêneros literários e midiáticos contemporâneos, são fruto de um novo hábito que até então não era comum, a solidão. O mundo moderno, da cidade, principalmente em grandes centros urbanos, impôs uma vida em um núcleo menor, antes a família, hoje até mesmo uma vida solitária, em contraste com a vida comunitária da antiguidade e da Idade Média. O mundo que surgiu com o impresso e hoje deságua numa torrente

mediática de múltiplas narrativas, exige momentos de solidão, para a apreensão da enxurrada de informação que nos é transmitida.

Surge assim toda uma “literatura da civilidade” e outra literatura autógrafa que articulava a incipiente relação leitura, escrita e conhecimento de si. Isso ocorre graças às novas formas de religiosidade em paralelo com o aumento da população alfabetizada e da produção editorial. Essas práticas não apenas desenhavam o território do pensamento e da afetividade, elas interferiam nos espaços físicos, lugares propícios para as práticas de leituras e escritas, como o lar, a alcova e bibliotecas. A leitura silenciosa e a escrita silenciosa se tornam um hábito graças a uma inédita condição do homem na sociedade, a solidão, a vida em núcleos familiares cada vez menores que migravam dos campos para os centros urbanos. Surge assim uma nova “economia psíquica”, as mutações do estado e do mercado transformariam assim as estruturas da personalidade.

A narrativa de si foi muito além dos livros clássicos de biografias de grandes filósofos ou personalidades, esse tipo de narrativa vem se intensificando, variando e se adaptando a outras linguagens e outros suportes comunicacionais. Hoje elas se desdobram numa variante de gêneros literários e midiáticos.

Coexistem como formas autoficcionais com os já clássicos relatos de vida das ciências sociais, com uma espécie de obsessão generalizada na escrita, nas artes plásticas, no cinema, no teatro e no audiovisual pela expressão mais imediata do vivido, do autêntico, do testemunhal” (ARFUCH, 2002 p. 37).

A narração de si representa a interioridade, a dimensão da intimidade do eu que procura se representar em seu relato. A aparição do “eu” do relato, como garantia da biografia ou da autobiografia, surgiu com o livro confissões de Jean Jacques Rousseau (1712-1778), começando assim a se delinear o que seria o gênero biográfico, um gênero literário que busca mostrar a intimidade do ser em meio ao social.

Assim confissões autobiografias, diários íntimos, correspondências traçariam para além do seu valor literário intrínseco, um espaço de auto reflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos traços típicos do Ocidente. Esboçava-se, desse modo, a sensibilidade própria do mundo burguês, a vivência de uma eu submetido à visão dualista (público/privado, sentimento/razão, corpo/espírito, homem/mulher), que precisava definir os novos tons de afetividade, o decoro, os limites do permitido e proibido e as incumbências do sexo. (ARFUCH, 2002 p. 36).

Para Arfuch, a narrativa biográfica procura expressar a vivência daquele que é representado ou que buscar relatar seus próprios feitos. A autora traz o conceito de Hans-Georg Gadamer (*Erlebnis*)⁴⁶: que seria a compreensão imediata de algo real em oposição àquilo do qual se crê saber algo, mas ao que falta a garantia de uma vivência própria; e o de designar o conteúdo permanente do que foi vivido. Ao pensarmos na escrita de si essa vivência seria algo que se destacasse do cotidiano, uma experiência que de alguma forma ficou marcada no personagem ou no depoente, algo que pode ser reconhecido e lembrado. Porém, ela não remete apenas a uma experiência particular, íntima, ela surge da relação entre sujeito e sociedade e das dualidades expressas pela cultura ocidental.

A biografia e a autobiografia são discursos que trazem a dimensão do privado para o público gerando assim a identificação com o receptor da mensagem. O emissor, sujeito referente do texto, abre sua intimidade de forma singular, em todo caso, essa intimidade remete a uma identificação, um pacto, estabelecido com o receptor que busca nela um espelho. Temos que levar em conta que antes do surgimento dos escritos autobiográficos e biográficos havia apenas as narrações históricas fábulas e mitologias que em geral remetiam aos grandes dos grandes homens. Com a erupção dos escritos autobiográficos essa dimensão da personalidade, do privado vem ao público como uma nova forma de identificação promovendo assim novas configurações na construção indenitárias.

Tanto destinatário como autor são influenciados por outras obras literárias, que os mesmos tiveram contato durante sua vida. Há aí uma relação dialógica entre vida e obra, não mimética de pura imitação, e sim de um fluxo uma troca que se produz entre esses distintos elementos vinculados a subjetividade do autor. A obra autobiográfica implica uma criação de si, mas não apenas de si para si, mas de si para outros, o público, aquele que vai em consonância ou não com o autor.

Ao me comunicar me comunico com outro e por sua vez, desse outro, espero uma resposta. Idealizo esse outro, ou destinatário, para construir o meu discurso, aqui se considera esse destinatário como pré-configuração do meu discurso, o que requisito básico para o processo de comunicação. Há sempre uma tensão para o recebimento de uma resposta.

⁴⁶Arfuch conceitua *vivência* através do termo alemão *Erlebnis*, empregado pelo filósofo Hans-Georg Gadamer, utilizado na literatura alemã a partir de 1870 para denominar o sentido de uma literatura biográfica.

Essa consideração do outro como fazendo parte de meu enunciado, prévia a toda consumação possível da comunicação encontra seu correlato na ideia de uma linguagem outra, habitada por vozes que deixariam seu rastro com o uso de séculos, uma palavra alheia que expressa sentidos, tradições, verdades, crenças, visões do mundo, e que o sujeito assume de forma natural, mas da qual deverá se apropriar pelo uso combinatório peculiar que dela faça, pelos gêneros discursivos que escolher e, sobretudo, pelas tonalidades de sua afetividade (ARFUCH, 2002 p.67).

Porém, narrar uma vida ou narrar a própria vida, é uma tarefa que não pode ser feita na totalidade. O ato de narrar exige escolha de momentos-chave para que a narração se torne lógica e não se perca na gama de sentidos que a existência nos oferece. Segundo Bourdieu, as narrativas biográficas e autobiografias seriam uma ilusão, para ele esses discursos se baseiam na arbitrariedade do nome próprio não podendo captar a multiplicidade das vivências:

"Designador rígido", o nome próprio é a forma por excelência da imposição arbitrária que operam os ritos de instituição: a nomeação e a classificação introduzem divisões nítidas, absolutas, indiferentes às particularidades circunstanciais e aos acidentes individuais, no fluxo das realidades biológicas e sociais. (BOURDIEU, 1986 p. 87).

Para Beatriz Sarlo (2007) o relato retrospectivo é baseado no primado do detalhe, que segue a estrutura narrativa do modo realista romântico, há aí o elemento da intriga que provoca a inteligibilidade e ligação entre os fatos através de elipses narrativas.

Sem dúvida, a verdade está no detalhe. Mas, se não é submetido à crítica, o detalhe afeta a intriga por sua abundância realista, isto é, por seu aspecto verossímil, mas não necessariamente verdadeiro. A proliferação do detalhe individual fecha ilusoriamente as fendas da intriga e a apresenta como ela pudesse ou devesse representar um todo, algo completo e consistente porque o detalhe o certifica sem ter de mostrar sua necessidade. (SARLO, 2007, p.51).

Arfuch (2002) cita Mikhail Bakhtin em seu texto para argumentar que não há identidade possível entre o autor e o personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a totalidade artística. O narrador sempre irá criar por meio de sua imaginação graças às distâncias temporais e as mutações de sua identidade. A biografia e a autobiografia não se caracterizam pela narração fiel dos fatos, mas sim pelo *valor* atribuído à história e ao personagem, o que segundo o autor, não só determina a narração da vida como também como expressão dessa própria vida.

A autora sustenta que atualmente esse valor significa um espaço que hoje transcende a literatura transportando para outras linguagens. Apostando nas

vivências de identidade que contemporaneamente se mostram cada vez mais fragmentadas, que visam registrar os legados, os grandes exemplos a serem seguidos ou não, há transmissão de um valor por meio da narração de uma vida. Hoje fragmentos biográficos que se mesclam nas mais variadas narrativas midiáticas, indo do telejornalismo ao cinema. Como um reservatório de vida que se acumula cada dia de forma mais frenética, esse espaço é caracterizado por essas narrativas que invadem o cotidiano das pessoas.

O narrador autobiográfico é outro, uma identidade que é idealizada para ser transformado em discurso, o que narra não é (mais) a mesma pessoa que viveu os fatos relatados. E ao mesmo tempo sustenta o arco vivencial da história, partindo sempre um começo idealizado ao momento atual ou delimitado. A vantagem da autobiografia é que “para além de capturar o leitor em sua rede peculiar de veracidade, ela permite ao enunciatador uma confrontação rememorativa entre o que era e o que chegou a ser, isto é, a construção imaginária de si mesmo como outro. (ARFUCH, 2002 p. 55).

Podemos identificar o espaço autobiográfico em *Utopia e Barbárie* através dos seguintes procedimentos estéticos; primeiro a voz over feminina interpretada por Letícia Spiler, uma voz em primeira que narra trechos da vida de Silvio Tendler, (fui hippie em Paraty, usei colar de contas, fumei e traguei), sempre coberta com fotografias do diretor e seus familiares. Essa voz tem uma tonalidade poética adotando a primeira pessoa do singular, recitando poemas em contraste com a voz objetiva do narrador masculino, com uma voz mais distante, trazendo dados e datas, narrando fatos históricos que fogem à privacidade do diretor, assim em contraste com a voz masculina, a narração feminina procura transmitir uma atmosfera mais subjetiva.

Silvio Tendler explica a escolha das três vozes:

A minha voz foi à voz feminina que é a da Letícia. Foi para fazer uma provocação, porque um homem tem que narrar à voz de um homem? Eu achava que a voz doce da Letícia caberia muito mais para falar em meu nome. Acho que o Amir tinha dois problemas, um ele tinha um pouco de sufoco, ele cansa, não daria conta de uma narração longa dessas. Então eu usei o que ele tem de melhor, que é o humor, a filosofia e a poética, ele faz as brincadeiras, é um grande diretor. Aquela parte do final do final, onde ele está com a caixinha de música, foi ele que criou, assim na hora da filmagem, aquilo ali foi ele que inventou. E o Chico tem uma puta voz. Eu discuti muito com ele, eu disse “sabe Chico eu quero a voz de um ator” e ele, o Chico, que é um puta, ator chegou introjetado no papel de um locutor. Aí eu disse “oh Chico se eu quisesse um locutor eu teria contratado um, eu quero uma coisa mais interpretativa”. Conseguimos chegar aquilo ali depois de uma discussão. Foi muito bom trabalhar com eles três foi um gran luxo.⁴⁷

⁴⁷Entrevista com Silvio Tendler, 20 de dezembro de 2016.



(Imagem 9 sequência do início do filme onde são apresentados os narradores, em ordem Leticia Spiler, Chico Diaz, Amir Hadad)

Outro ponto onde no filme aparece o espaço biográfico são nas entrevistas realizadas pelo filme, principalmente as que relatam momentos traumáticos como tortura ou lembranças da guerra.

Tomemos como exemplos as vítimas da tortura durante a ditadura brasileira que narram os momentos em que estiveram sob as mãos de carrascos. Como o depoimento que a atriz e cineasta Marlene França faz de sua prisão:

“Sua filha da puta, você aqui não tem direito nenhum eu sou o Fleury” (00:48:49 insert de fotografia creditada Sérgio Fleury). Me deu uma tremedeira um frio e um branco total. Por que até então eu só ouvia falar e via pelo jornal está figura... filha da puta, essa figura maldita, muito maldita. Me levou até uma janela vitrô, e eu vi um homem nu de costas, um outro jogava água no chão, e os fios elétricos vinham pela cabeça e desciam pelas mãos... e quando secava a água o outro espirrava, jogava água com a mangueira e eu via que “ele fazia assim” (movimento de contorção do corpo). Eu falei meu deus esse homem vai morrer... Nunca eu soube quem foi esse homem, nunca. E eu falei isso vai acontecer comigo e ninguém vai saber, eu não vou sair daqui hoje. Essa imagem ninguém tirou da minha cabeça.⁴⁸

Nesse ponto, a memória faz o papel de justiça social, traz à tona a dimensão dos direitos humanos por vezes negligenciados pela grande mídia. O forte depoimento de Marlene França reforça o terror que foi a ditadura para os jovens militantes de esquerda. Evidencia o papel de Silvio Tendler na busca de manter a memória deste período pois, de acordo com ele: *“Eu trabalho muito a questão da memória que para mim é uma coisa fundamental, acho que não existe futuro sem memória. Você não tem futuro sem passado⁴⁹. ”*

Contudo, essa coesão da memória das sociedades está longe de ser uma unanimidade, pelo contrário, a memória é um campo de conflitos, onde grupos buscam o reconhecimento do seu passado pela totalidade da sociedade, uma luta constante para que esse passado não se apague ou que ressurgja evitando assim o esquecimento. Seguindo esse argumento, a memória é um importante fator para

⁴⁸ Marlene França, *Utopia e Barbárie*, 2010 [00:48:42].

⁴⁹ Entrevista com Silvio Tendler, 20 de dezembro de 2016.

constituição das identidades sejam elas partilhadas por grupo ou referentes a um indivíduo.

Stuart Hall (1992) defende que vivemos em uma época de fortes mudanças estruturais, essas mudanças vêm acarretando alterações no conceito de sujeito, que segundo o autor se tornaram identidades onde o sujeito está descentralizado ou deslocado. Vivemos hoje um período de “fragmentação das paisagens culturais de classe, gênero e nacionalidade, que antes forneciam sólidas localizações como indivíduos sociais” (Hall 1992, p.9). Isso ocorre, segundo o autor, devido ao aumento de fluxos e trocas entre as culturas ao redor do globo, a economia global, a velocidade de circulação de informação, os processos que constituem a globalização.

A forte circulação de imagem dos meios audiovisuais são reflexo disso, porque trazem incessantemente acontecimentos que ocorrem ao redor do globo, não só isso, essas imagens são gravadas e muitas ficam disponíveis para outros usos. O cinema documentário, em particular os filmes de arquivo, tem feito largo uso dessas imagens, para criar narrativas que debatem cenários políticos globais. Por exemplo filmes que tratam da guerra do Vietnam como *No Ano do Porco (In the Year of the Pig, 1968)*, de Emilie Antonio e *Longe do Vietnam (Loin du Vietnam, 1967)*, uma produção coletiva de vários documentaristas como Jean-Luc Goddard, Chris Marker, Alain Resnais, Joris Ivens, Agnès Varda, William Klein e Claude Lelouch. O primeiro é uma produção estadunidense que faz uma denúncia ao governo norte americano de interferir nos caminhos políticos do Vietnam, pós-domínio francês, que culminaram na guerra civil e posteriormente contra os EUA; traz um apanhado de entrevistas com políticos de alto escalão do governo norte americano e vietnamita, imagens dos combates e bombardeios do Vietnam, antes de guerra, e uma gama de arquivos de reportagem televisivas francesas, estadunidenses e vietnamita. O segundo faz um apanhado de imagens que esses cineastas fizeram pelo mundo, com cenas da vida em Hanói, dos protestos pró e contra a guerra, nos EUA e na Europa, também utilizando-se de dramatizações e aspectos do cinema de vanguarda, como a metalinguagem e vozes poéticas.

Esses filmes argumentam que a guerra do Vietnam era um evento global, que envolvia uma conjuntura maior, a da Guerra Fria. Mostra pessoas protestando contra a guerra em partes distantes do globo e imagens da violência e barbárie dos campos de batalha que foram difundidas pelo mundo. *Utopia e Barbárie*, obra em destaque

neste trabalho, segue um movimento análogo a esses filmes, tem um olhar sobre as causas sociais como eventos de âmbito global, sendo todas elas comuns a todos, como o autoritarismo, a fome e a violenta corrida por poder e por riquezas promovidas pelas potências globais. Registrados pelo olho da câmera e transmitidos aos lares mundo a fora, as cenas de revolta ou de torturas da guerra do Vietnam, chegavam às pessoas provocando diferentes sentimentos. Em Silvio Tendler esse sentimento é traduzido por meio das imagens de tortura e bombardeios que ele utilizou para retratar esse momento, bem como exalta e resistência vietnamita, pela figura de Ho Chi Minh e o depoimento do General Giap um dos estrategistas vietnamita.

Essa identidade descentrada da globalização é fruto das rupturas do entendimento sobre o sujeito, o qual Hall (1992) elenca três tipos, o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.

O sujeito do iluminismo partia da noção criada por René Descartes (1596 – 1650) de um sujeito totalmente centrado que tinha em si uma essência, um núcleo interior que emergia ao nascimento e permanecia “contínuo ou “idêntico” a ele ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa” (Hall, 1992, p.11).

Já o sujeito sociológico “é localizado e “definido” no interior das estruturas e formações sustentadoras da sociedade moderna” (Hall 1992, p.30). Esse pensamento deriva da corrente sociológica interacionista de George Herbert Mead. A noção de sujeito sociológico foi um reflexo da complexidade moderna, o núcleo do sujeito não permanecia mais como uma essência, ele agora sofria interferência do meio, ““era formado na relação com” outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos - a cultura dos mundos que ele/ela habitava” (Hall 1992 p, 11).

O sujeito pós-moderno nega a ideia de que haja um núcleo no sujeito, seja uma essência permanente do ser, ou seja, ele formado pela a interação social, esse sujeito pós-moderno não tem uma identidade fixa e sim deslocada, que transita em diferentes segmentos sociais, de classe, profissionais, étnicos e políticos. Segundo Hall (1992), a identidade na pós-modernidade:

É definida historicamente, e não biologicamente (...). Nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (...) A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade

desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente. (HALL, 1992, pg.13).

Sendo assim nossa identidade é influenciada com os grupos que fazemos parte, que nos engajamos e que deixamos de nos engajar, portanto a identidade encontra-se em constante construção. Hall (1992) explica que cinco marcos teóricos servem para entender essa mudança de concepção do sujeito. A primeira foi à releitura dos escritos marxistas feita no século XX, essa nova interpretação chega à conclusão que o indivíduo não era o agente fundamental da história, “uma vez que eles podiam agir apenas com base em condições históricas criadas por outros e sob as quais eles nasceram, utilizando os recursos materiais e de cultura que lhes foram fornecidos por gerações anteriores” (p.34). A segunda contribuição para a compreensão do descentramento do sujeito pós-moderno parte da teoria de Freud, onde “nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente” (Hall, 1992 p.36). Ao inserir o inconsciente na discussão, para o autor, Freud propõe uma lógica diversa da aplicada pela razão de Descartes.

A terceira mudança, deriva do trabalho do linguista Ferdinand Saussure, que afirmava que a linguagem é um conjunto de signos arbitrários, que para se produzir significados devemos nos posicionar no interior da linguagem e dos seus sistemas culturais de significado, que já estão estabelecidos antes do nosso nascimento. A quarta provém da definição de Michael Foucault sobre o “poder disciplinar”, que segundo Hall “está preocupado, em primeiro lugar, com a regulação, a vigilância é o governo da espécie humana ou de populações inteiras e, em segundo lugar, do indivíduo e do corpo” (HALL, 1992 p. 42). A quinta descentralização diz respeito ao movimento feminista e às lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do Terceiro Mundo contra as ditaduras e o pós-colonialismo, os movimentos pela paz e tudo aquilo que está associado com 1968.

É neste quinto aspecto da descentralização que segue e se ancora a linha de argumentação do texto de *Utopia e Barbárie*. O diretor se intitula integrante dessa geração que ele chama de “geração de 1968”. O filme procurar representar seus sonhos e utopias que visavam uma luta contra o imperialismo norte americano; a exploração capitalista; a paz mundial e a libertação e união dos povos. Por outro lado, viveram grandes barbáries como os crimes contra a humanidade perpetrados por Joseph Stalin, ex-dirigente máximo da URSS, a ocupação da Palestina, a guerra do

Vietnam, a guerra da Argélia, os regimes ditatoriais da América Latina e o preconceito racial. Uma geração de espírito libertário que almejava uma “revolução na revolução” para um mundo onde seria “proibido proibir”. Em sua luta política não utilizam apenas armas, combatiam através das artes, “eles abraçaram o ‘teatro’ da revolução, refletiam o enfraquecimento ou o fim da classe política e das organizações políticas de massa com ela associadas, bem como sua fragmentação em vários e separados movimentos sociais” (HALL, 1992, p.44).

Já que não há um centro singular ou essencial da nossa identidade, Hall sinaliza que o processo construção da identidade é fruto de uma *identificação*. Em nossas sociedades complexas, procuramos nos identificar com determinados grupos, correntes de pensamentos, culturas e nações. Isso possibilita o sentimento de identificação ou pertencimento a um grupo, tribo urbana ou cultura nacional, que é reforçado pelas narrativas que constituem a história ou registro de costumes de certa região.

Todo meio de representação- escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação - deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais. Assim, a narrativa traduz os eventos numa sequência temporal" começo-meio-fim"; os sistemas visuais de representação traduzem objetos tridimensionais em duas dimensões.... Podemos ver novas relações espaço-tempo sendo definidas em eventos tão diferentes quanto a teoria da relatividade de Einstein, as pinturas cubistas de Picasso e Braque, os trabalhos dos surrealistas e dos dadaístas, os experimentos com o tempo e a narrativa nos romances de Marcel Proust e James Joyce e o uso de técnicas de montagem nos primeiros filmes de Vertov e Eisenstein. (HALL, 1992, p.70)

Sobre o processo de identificação que estabelece a identidade, Tandler nos minutos 00:08:46, procura representar a formação da sua identidade. Fala sobre sua classe social “Menino de classe média” e do seu consumo cultural representados nos “heróis da cultura de massa”. Nesse trecho há uma colagem de arquivos tanto pessoais como midiáticos, que cobrem o comentário em *voz over* narrado no começo pela voz feminina e ao fim voz masculina e uma música em *background* com ritmo de jazz. Começa com imagens de arquivo da família Tandler, em um efeito de transição, a imagem sai em *zoom in* de um televisor antigo, que na realidade é uma propaganda de venda de televisores – estilo vintage. Nesse televisor roda o arquivo que cobre o off. Imagens de programas de TV antigas como Rin-Tin-Tin⁵⁰, Super-Man⁵¹, Bolinha⁵²,

⁵⁰ Cão pastor alemão que estrelou serie e filmes para rádio e televisão, fazendo sucesso no Brasil com uma série televisiva, que foi transmitida no período de 1954 a 1959.

⁵¹ Super Herói lançado em quadrinhos pela DC Comics 1930

⁵² Personagem do quadrinho Luluzinha lançado em 1955 no Brasil pela revista Cruzeiro.

propagandas de produtos como Coca-Cola. A música segue até as imagens dos filmes soviéticos “A Mãe” (Vsevolod Pudovkin, 1926) e “A Greve” (Serguei Eisenstein, 1924) finalizando a sequência. Abaixo o texto do comentário em voz over.

- OFF Leticia Splier – Menino de classe média de Copacabana meus primeiros heróis da infância chegaram pela cultura de massa. Queria crescer americano comer hot-dog e arrotar Coca-Cola. Troquei o sabão de coco pelo shampoo. –(segue voz over)
- OFF Chico Diaz - Pelo cinema chegavam as imagens da maior revolução do século XX mãe de todas as outras a revolução soviética de outubro de 1917. A insurreição soviética virou modelo de revolução. Lênin viu o futuro da propaganda e disse “o cinema é a mais importante das artes”⁵³



(Imagem 10 sequência que representa a mudança nos gostos de Tandler durante sua infância e adolescência).

Aqui podemos identificar o que Hall chama de *fluxos culturais*, provocados pela troca informações entre nações e o consumismo global, criando assim a possibilidade de “identidades partilhadas” e “consumidores” para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens” (HALL, 1992, p. 70) ao redor do mundo. Quando se diz “*Queria crescer americano, comer hot-dog e arrotar Coca-Cola. Troquei o sabão de coco pelo shampoo*” evidencia-se a influência que exerceu a cultura de massa (estadunidense) sob o cineasta, como ele quis adquirir os hábitos norte-americanos e ser um deles. Esses fluxos culturais são desiguais, proporcionando uma hegemonia narrativa para as nações mais poderosas, exercendo forte influência sob a cultura de outros territórios, que por sua vez ficam cada vez mais descaracterizadas, assumindo características da cultura dominante, graças ao bombardeio e infiltração cultural.

Outra sequência com significado autobiográfico mostra como o ano 1968 influenciou Tandler, nela o autor fala das suas escolhas e os sonhos. Diz respeito a

⁵³ *Utopia e Barbárie*, 2010 [00:08:56]

lugares por onde andou Chile, França, Paraty; de suas atividades cine clubes, movimento estudantil, passeatas. Fala do seu papel como cineasta e o espírito de registrar as lutas que contém os seus filmes. A sequência é feita toda com fotografias da juventude de Tandler, sua esposa, seus amigos. Abre com uma foto, sua cabeça sob uma garrafa gigante entre duas caixas de sabão em pó Brillo. Depois duas fotos que parecem ter sido tiradas no mesmo dia, primeiro Tandler segura um rolo de filme em um braço e cadernos em outro, está abraçando os dois ao mesmo tempo, tem na cabeça um chapéu e óculos escuros, direciona seu olhar para fora do alcance da objetiva, olha como estivesse olhando para o horizonte; na outra foto aparece ainda com os mesmos apetrechos e olha diretamente para a objetiva, sendo que agora está com uma moça do lado que faz uma reverência engraçada para a câmera.

Seguem fotografias dele com seus amigos, também dos lugares que ele viveu, seguido de um plano de Salvador Allende. Essa sequência mantém a montagem em evidência para que as imagens traduzam o comentário narrado, segundo o ritmo da música de *background*, uma trilha de piano suave, todavia, bem marcada, ditando o ritmo dos cortes. Essa sucessão de imagens pessoais misturadas com algumas imagens históricas mostra a mudança que ocorreu na sua vida, quando sai do meio familiar e começa a participar de outros grupos e receber outras influências, evidencia um caráter rebelde e um compromisso, que podemos dizer revolucionário, de narrar a revolução, sendo dela um cronista.

Letícia Spliler – 68 sacolejou minha cabeça. Frequentei cine clubes, passeatas, movimento estudantil, flertei com a luta armada, fui hippie em Paraty, usei colar de contas, experimentei e traguei. Vivi no Chile de Salvador Allende e na França pós 68. Diante da guerrilha entre viver e narrar respeitei meus limites e assumi como cineasta meu lado contador de histórias, pensei “não existe revolução sem cronista, assim como não existe cronista sem história”. Faço história pelo viés da memória e do afeto. ⁵⁴

⁵⁴ *Utopia e Barbárie*, 2010 [00:47:27]



(Imagem 11 sequencia onde Tandler fala como 68 “sacolejou sua cabeça”)

A nossa identidade é formada através do exterior, do contato que estabelecemos com a sociedade, de como criamos formas de imaginá-la e de nos imaginarmos inseridos nela. Para Hall (1992, p39) na nossa identidade há “*uma falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*”. No trecho acima Tandler fala do clima cultural do final da década de 60, dos grupos que frequentou, do seu envolvimento na luta política, dos lugares que viveu, tudo isso que o levou a tomar a decisão de se tornar cineasta. Essa sequência busca retratar o sujeito Silvio Tandler, que teve a “cabeça sacolejada em 68”, vivendo um clima de forte efervescência cultural, com movimento Hippie e os primeiros anos da ditadura militar brasileira, que viveu o “sonho da democracia socialista” no Chile de Allende, um adolescente que descobria e experimentava a vida.

A identidade cultural do autor em *Utopia e Barbárie* é representada pelos diversos materiais de arquivo e a *voz over* que compõe o filme. A *voz off* por representar sua própria voz por meio do uso da primeira pessoa e os arquivos que são escolhidos e manipulados pelo autor efetuando uma representação dos fatos históricos que marcaram fases da sua vida. Silvio Tandler mostra-se um sujeito com muitas influencias tanto políticas como cinematográficas, essas influencias marcam seu estilo militante de fazer cinema. Por um lado, incorpora questões que atingem a esfera global e por outro, questões voltadas à história nacional, isso se incorpora em sua obra com filmes como *Jango*, *Anos JK*, *Marigulhella Retrato de um Guerrilheiro*, *Glauber Labirinto o filme*. *Utopia e Barbárie* tem por eixo sua identidade e suas lembranças, traz a dimensão afetiva do autor para representar sua visão do mundo afirmando: “esse é o mundo que vi e vivi!”

Os elementos narrativos utilizados para a constituição dos filmes são representativos dos conceitos acima citados. Todos eles, entrevistas, arquivos, trilha sonora e voz over dialogam com os conceitos de memória, espaço biográfico e identidade. A memória, matéria prima do filme, transita entre o particular (autor) e o geral (história da geração de 1968), a partir daí podemos identificar o espaço biográfico onde não só o autor fala de si como também os depoentes trazem suas experiências para complementar à do autor. A identidade, por sua vez, se expressa pelas escolhas do cineasta, pela identificação que Tendler faz das imagens e sons sobrepostos para dar sentido à sua narrativa. No próximo capítulo vamos procurar refletir sobre essas escolhas lançando o olhar sob suas influências como cineasta. Elencamos entre essas influências para a nossa análise a escola do Formalista Russa, do cinema de colagem focados na figura do cineasta francês Chris Marker e o Neo-realismo com cinema didático de Roberto Rossellini.

CAPÍTULO 4

AS INFLUÊNCIAS.



4.1 O CINEMA SOVIÉTICO E O CINEMA DE COLAGEM

A escola do cinema soviético é constantemente citada em *Utopia e Barbárie*, no entanto, ela não está presente apenas nos arquivos dos filmes utilizados para a narrativa do documentário, ela pode ser percebida também na forma que Silvio Tendler monta seus filmes, com um material de arquivo eclético que ganha sentido quando se justapõe com o diálogo e outros elementos estéticos, como animações, poesias, e caracteres de texto. O cinema soviético é um dos pioneiros na arte da montagem cinematográfica (muito influenciados pelo seu precursor D.W. Griffith), dessa escola surgiram nomes como Sergey Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Dziga Vertov, que são tidos como grandes mestres na arte da montagem. Essa geração de cineastas soviéticos veio a influenciar muitos cineastas da segunda metade do século XX como Chris Marker, Jean Luc Goddard, Joris Ivens e Silvio Tendler.

Nos anos 20 a União Soviética se converteu num dos centros artísticos de vanguarda europeia, eles se denominavam em várias escolas como formalistas, futuristas e construtivistas. Surgiram grandes obras de temáticas nacionalistas que deram projeção a artistas como o poeta Vladímir Maiakóvski (1893 – 1930) e o pintor Kasimir Malevich (1878 – 1935). Esses artistas acreditavam no fim da divisão entre criador e público, que agora estariam unificados pela revolução “agora poderiam ser concretizados todos os dias nas ruas, nas praças, por homens e mulheres que também eram criadores, como seria demonstrado nos filmes soviéticos, com sua desconfiança (inicial) contra atores profissionais” (Hobsbawm, 2013, p 261). De acordo com Hobsbawm esse período da década de 20 do século XX foi extremamente promissor na URSS e gera desdobramentos nas artes até hoje.

O legado dessas visões radicais ainda é parte do know-how básico de qualquer um interessado em edição de filmes, fotografia e desenho. E é quase impossível não se comover com seus triunfos: o projetado Monumento à Internacional Comunista de Tatlin, a “Cunha vermelha” de El Lissitzky, as montagens e fotografias de Rodchenko, ou O encouraçado Potemkin, de Eisenstein. (HOBBSAWM 2013 p .262)

Após a revolução e com o país estabilizado Lênin decide investir maciçamente em propaganda, visando educar a população à respeito dos novos princípios que o governo socialista pregava, Lênin acreditava que o cinema era a arte ideal para tal fim. Em 1920 cria o Instituto Estatal de Cinematografia, que abrigou artistas de vanguarda, financiando suas obras e dando-lhes todo o suporte estrutural, com a contrapartida que, esses filmes retratassem a luta do povo e exaltassem a recém-revolução bolchevique.

Professor do Instituto Estatal de cinematografia, Lev Kulechov (1899 – 1970), percebeu o potencial narrativo da montagem cinematográfica evidenciado pelos filmes do cineasta estadunidense D. W. Griffith e a partir daí procurou desenvolver novos estudos e técnicas sobre edição de filmes. Realizou muitos experimentos cinematográficos onde a montagem procurava produzir emoções e associações que ultrapassavam o conteúdo dos planos individuais. Um desses experimentos é denominado de *efeito Kuleshov* no qual um plano da expressão facial de um ator, Ivan Mosjoukine (1889 – 1939), (close-up) é alternado (justaposto) com diferentes planos (um prato de sopa, um bebê dentro de um caixão e uma mulher sensual), no plano a expressão do ator é sempre a mesma, porém quando colocada em justaposição com os outros planos transmite emoções diferentes, “com isso Kuleshov provou que era técnica cinematográfica, e não a realidade, que ocasionava a emoção espectral” (STAM, 2003, p.55).

Outro importante cineasta russo e teórico do cinema foi Sergei Eisenstein, ele procurou estabelecer uma teoria da montagem, uma espécie de gramática cinematográfica, que procurava entender a relação entre os planos e o resultado que essa relação possibilitava. Para ele, a junção de dois planos com significados distintos, produzia um novo significado, mas não o resultado de uma simples soma de planos, o que nasce é um novo produto que é qualitativamente diferente das somas dos planos. A montagem dá sentido ao discurso do filme, cada plano deve carregar um potencial para o significado geral da narrativa. Os planos formam sequências de significado, e o conjunto de sequências dão significado geral do filme. “A imagem total do filme, determinada tanto pelo plano quanto pela montagem, também emerge, dando vida e diferenciando tanto o conteúdo do plano quanto o conteúdo da montagem” (EISENSTEIN, 2002, p. 17).

A representação A e a representação B devem ser relacionadas entre todos os aspectos possíveis do tema em desenvolvimento, deve ser procuradas de tal modo que a sua justaposição - isto é, a justaposição desses próprios elementos e não outros, alternativos - suscite na percepção e nos sentimentos do espectador a mais completa imagem do próprio tema. (EISENSTEIN, 2002, p.18).

A montagem ou etapa de pós-produção é onde os filmes ganham forma. No caso do documentário essa forma surge como uma descoberta (Gauthier, 2011). Em meio a um oceano de sons e imagens o montador seleciona e ordena planos para que no final do processo componham o filme em sua totalidade. Na ausência de um roteiro prévio, a montagem em filmes documentários torna-se um processo de garimpo, onde

se procura extrair o sumo do material, um processo que demanda horas de imersão no material coletado, que visa articular esse material de maneira que ele possa ganhar sentido dentro do discurso proposto pelo diretor.

Sergei Eisenstein faz parte da escola formativa do cinema, foi um artista bastante eclético e inovador. Tinha como inspiração outras artes como teatro *kabuki* e o poema *haikai*, possuindo vínculos com teorias psicológicas e construtivistas. Era um defensor da montagem, que em seus filmes desempenhava papel fundamental de impor o significado do seu discurso. Eisenstein acreditava que o plano era a unidade mínima do filme, o qual ele passou a chamar de “atração”, para ele o filme era um conjunto de atrações que agiam na mente do público, cabendo o cineasta produzir e articular essas atrações. No livro *As principais teorias do cinema*, James Dudley Andrew descreve essa fé de Eisenstein. "Para Eisenstein, ver um filme é como ser sacudido por uma cadeia continua de choques vindos de cada um dos vários elementos do espetáculo cinematográfico, não apenas do enredo." (DUDLEY , 2002, p.50)

No livro *O Sentido do Filme* (2002) Eisenstein defende no capítulo “Palavra e Imagem” que a montagem é um procedimento inerente a todas as artes, para ele a montagem diz respeito às escolhas dos artistas, seu ordenamento e construção na obra de arte e vai além. Para o cineasta soviético a montagem é um processo também da cognição humana, ela acontece quando são justapostos dois aspectos diferentes para que dessa junção de origem haja uma nova ideia.

Os "esquerdistas" da montagem estão no extremo oposto. Ao brincar com pedaços de filmes, descobriram uma propriedade do brinquedo que os deixou atônitos por muitos anos. Esta propriedade consiste no fato de que dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. Estamos acostumados a fazer, quase automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer dois objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado. (EISENSTEIN, 2002, p.14)

Apesar das teorias formativas de Eisenstein estarem mais ligadas ao campo ficcional, recorreremos a elas por estarem mais afinadas com o método de montagem eclético de *Utopia e Barbárie*. No caso do documentário proposto podemos perceber uma variedade imensa de artifícios narrativos como uso de poesias, trechos de músicas e uma evidente manipulação do material de arquivo, como também a apropriação de trechos de filmes de ficção e documentário.

Outro importante cineasta da escola soviética foi Denis Arkadievitch Kaufman (1896 – 1954), que posteriormente adotou o nome Dziga Vertov⁵⁵, um futurista, que tinha como compromisso o registro do real, embora esse real passasse pelo tratamento criativo de sua montagem. Diferente de Eisenstein, que postulava um cinema repleto de dramaticidade e fábula, Vertov assumia a postura de um cinema científico, que visava mostrar a sociedade soviética pós revolucionária, portanto Vertov retomava a ideia dos irmãos Lumière da câmera como instrumento científico.

Vertov manifestava-se contra o cinema convencional, voltado à ilusão e a magia, para ele o cinema deveria representar o homem comum e fazendo-o pensar sem o entorpecer. O olho humano, segundo Vertov, era limitado, por isso adotou a câmera como seu olho mecânico capaz de mostrar coisas que nosso olho não conseguiria captar (antropomorfização). O cinema, *Kino Pravda* (cinema verdade), deveria ser voltado à verdade, à libertação dos trabalhadores da opressão e da luta revolucionária. Para Vertov a infelicidade do cinema era ter surgido em uma era capitalista, onde a burguesia o utilizava para entreter as massas e fazê-las esquecer do seu real objetivo que é a luta contra os patrões.

Postulou *kinopravda* ou cinema verdade, homenagem ao jornal comunista Pravda, para o qual produziu uma série de filmes curtos sobre a nova sociedade que surgia. “Em seus escritos havia uma grande ênfase no cinema como meio de verdade” (Stam, 2003, p 61) com foco na escritura do filme, onde essa verdade se manifestava, assim podemos dizer que Vertov experimentava um documentário poético. Advogava por filmar longe do estúdio, queria registrar as ruas, a arquitetura, as pessoas sem maquiagem e revelar o que se oculta na superfície dos fenômenos sociais.

Para Vertov, a montagem permeia todo o processo de produção do filme ocorrendo durante a observação, após a observação, durante os filmes, após as filmagens, durante a edição, após a edição final. Segundo Stam (2003), o Kinotismo é visão geral do filme, do seu todo, das relações de harmonia dos fotogramas e esses por sua vez, seriam os Kinogramas, os fragmentos de filmes. A junção ideal do

⁵⁵vertov adotava um nome que remetia ao aparato mecânico que permitia às imagens se moverem. *dziga*, segundo ele próprio, é a onomatopéia do girar da manivela de uma câmera; *vertov* deriva do verbo russo que significa ‘girar’, ‘rodar’. *dziga* é um nome de origem ucraniana e significa *roda que gira sem parar*. *vertov* vem do verbo russo *vertert* e quer dizer *girar, dar voltas em torno de um eixo*: revista rua: **dziga vertov: um cineasta e sua revolução particular, roberto acioli de oliveira**, 15 de setembro de 2012. link:<http://www.rua.ufscar.br/dziga-vertov-um-cineasta-e-sua-revolucao-particular/>

kinogramas se dá através dos seus intervalos, que não são o movimento em si, isso conduz o filme a uma resolução cinética. O intervalo é o movimento entre duas imagens, que por meio de uma ligação abstrata feita na montagem produziria a significação e a emoção no público.

Entre “mostrar” e “montar”, não é surpreendente que a montagem seja definida por Vertov como organizar o mundo visível: por aí, torna-o realmente visível. É necessário, então, compreender literalmente e em todos os sentidos a idéia de “organizar”, inclusive no sentido orgânico. Em Vertov, o homem desaparece em proveito da máquina, o drama em proveito do fato, o criador em proveito do órgão (olho, câmera). Desse desaparecimento deve nascer um novo homem, uma espécie de centro nervoso organizado, reflexo da era industrial e da sociedade socialista. (AUMOUNT 2012, p.114).

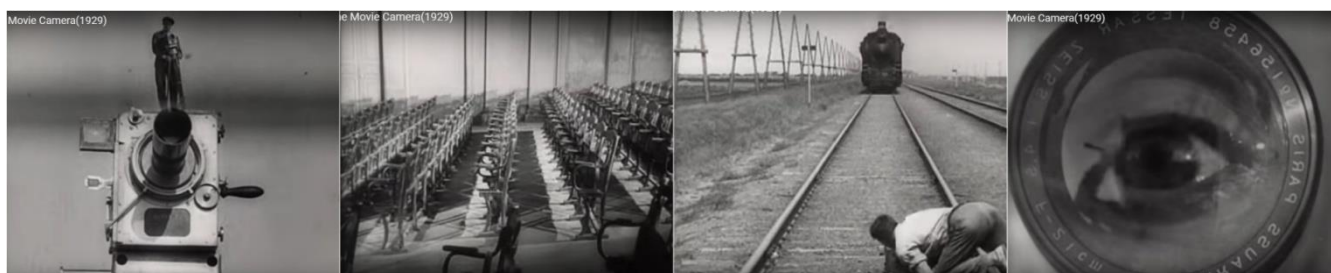
Vertov acreditava que o cinema deveria decifrar o mundo. Conduzia seus pensamentos contra a hegemonia cultural do capitalismo americano. Era contra o “drama artístico”, uma forma cinematográfica que intoxicava o público deixando estagnado parente a opressão, incutindo pensamentos reacionários; era a luta bolchevique contra czarismo; o kino-glas (cine-olho) contra o *star system* hollywoodiano.

Era contra uma valorização kantiana da arte desinteressada Vertov reivindicou que o cinema fosse útil como os sapatos. O cinema para ele não transcendia a vida produtiva: em vez disso existia um *continuum* de produção social. *O Homem com Uma Câmera* (1929) trata o cinema como um ramo da produção industrial, justapondo os aspectos da atividade cinematográfica aos do trabalho como é usualmente compreendido.

Guardadas as diferenças entre ambos, podemos considerar Vertov junto com Robert Flaherty um dos precursores do cinema documental. Em *O Homem com Uma Câmera* Vertov faz uso da metalinguagem no cinema, mostrando desde a preparação da sala de projeção, passando por imagens registradas do cinegrafista que realiza tomadas de cena na rua, paralelamente produz o registro das pessoas, moda, trabalho, lazer e arquitetura da época. Não o bastante, o filme possui outra característica do documentário que é a descontinuidade temporal e geográfica das imagens, com imagens gravadas em épocas diferentes e em lugares diversos, que são unificadas na montagem para produzir o argumento do filme, não uma representação contínua de tempo e ação, formando uma cidade imaginada que represente o modo de vida da sociedade soviética.

Acreditar no cinema como uma forma de transmitir uma verdade social era o que postulava Vertov, embora devêssemos levar em conta que o filme em si não é um

espelho do social e sim, como argumentamos no capítulo primeiro, uma representação do real. O cineasta não toma a realidade em sua totalidade ele a seleciona a constrói por meio da sua imaginação. Em *O Homem com Uma Câmera* (1929), percebemos essa construção imaginária não só pelos efeitos utilizados na montagem tais quais acelerar a imagem, deixar a imagem lenta, usar imagens sobrepostas relativizando a escala dos objetos, também pelas dramatizações claras, como na cena do despertar, onde uma mulher desperta em seu quarto, e nas cenas onde o cinegrafista aparece saindo de sua casa, sem citar a trilha sonora que acompanha o ritmo das imagens o que torna o filme mais atrativo e artístico. De certa forma é contraditório quando Vertov clama por um cinema científico, que visa educar o cidadão, embora estejam longe de serem considerados romances, dramas ou até mesmo docudramas, os filmes de Vertov possuem um forte teor de engenhosidade, evidente na montagem, com suas sobreposições, animações e as mensagens transmitidas por sua colagem de fragmentos.



(Imagem 12 fragmentos de O homem com a câmera (1929) Dziga Vertov)

Os experimentos e teorias sobre o cinema de Vertov influenciaram cineastas no mundo todo como Jean-Luc Goddard, Chris Marker, Agnes Varda, Jean Rouch. Influenciando não só o cinema direto, ou por alguns, visto como cinema verdade (kinopravda) com filmes como *Crônicas de um Verão* (Jean Rouch e Edgar Morin) e *Le Joi Moi* de Chris Marker. Não apenas na captação direta das imagens e som, como também na forma bricoleur de trabalhar com arquivos para produzir argumentos sobre determinado tema ou acontecimento, o que tem sido denominado hoje como documentário ensaístico ou cinema de ensaio, essa tradição segundo Guy Gauthier remete aos seguintes aspectos:

O documentário foi escolhido por alguns raros cineastas como um cinema na primeira pessoa. Liberado das limitações narrativas clássicas (“como contar uma história”), como em certas formas de cinema experimental, ele tira seu material do real filmado do que ele próprio filma ou do que toma emprestado dos arquivos, das atualidades, trechos de obras romanescas, fotografias e desenhos. (GAUTHIER, 2011, p.236-237).

Dentro dessa constelação de filmes de ensaio podemos citar vários filmes de Sílvio Tandler, em especial *Utopia e Barbárie*, que faz uso desses procedimentos estéticos. Também como *Le fond de l'air est Rouge* (1977), *Le Tombeau d'Alexandre* (1983) e *Sans Soleil* (1982) de Chris Marker, a série *A História (s) do Cinema* (1989 – 2006) de Jean Luc Goddard e outros filmes já citados como *1968 o ano do porco*, *Os Catadores* e *Eu* (2000) de Agnes Varda, e o filme nacional *Ilha das Flores* (1989) de Jorge Furtado.

Levando em conta esse contexto, uma das maiores influências na produção de filmes para Sílvio Tandler foi do francês Chris Marker, com o qual trabalhou na montagem do filme *Le spirale* (1976) (Armand Mattelart, Valérie Mayoux, Jacqueline Meppiel), sobre a queda de Salvador Allende no Chile em 1973. Chris Marker é o pseudônimo de Christian François Bouche-Villeneuve, nasceu em 29 de julho de 1921, vindo a falecer em Paris no dia 30 de julho de 2012 com então 91 anos de idade. Foi um cineasta multimídia, escritor, fotógrafo, um bricoleur de imagens, como ele mesmo gostava de se denominar, pioneiro do cinema experimental, do cinema verdade, do filme ensaio e das artes do vídeo, entre outras modalidades fronteiriças e desafiadoras das convenções estabelecidas para artes e cinema.

Em 1967, Marker fundava o coletivo *Slon* (Société pour Le Lancement des Oeuvres Nouvelles) que posteriormente passou a se chamar *Iskira*. Entre os filmes do *Slon-Iskira* estão *À bientôt, j'espère* (1968), sobre o movimento grevista da indústria têxtil francesa, e *A sexta face do Pentágono* (*La sixième face du Pentagone*, 1968), sobre a marcha antimilitarista no Pentágono e o já citado *Longe do Vietnã* (*Loindu Vietnam*, 1967) que é um dos mais ambiciosos projetos do grupo, um filme protesto, militante contra a Guerra do Vietnã, que conta com a participação de grandes cineastas como Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Joris Ivens, além do próprio Chris Marker.

Seus filmes são marcados pelo refinamento da voz over (voz de Deus) de tom poético e usualmente em primeira pessoa, Marker rompia com o modelo clássico de enunciar o cinema, onde o narrador age com um deus organizando os fatos e ações, porém sem deixar vestígios da sua real existência, ele opta pela instância do homem diante de seu filme, do autor que se assume enquanto o produtor de mensagens poéticas, políticas ou oníricas. Numa de suas raras entrevistas, Marker discorre sobre o seu texto em primeira pessoa: “O processo de fazer filmes em comunhão consigo

mesmo, o modo como um pintor ou escritor trabalham, não precisam mais ser agora exclusivamente experimentais. Contrariamente ao que pensam as pessoas, usar a primeira pessoa em filmes tende a ser um sinal de humildade: tudo o que tenho a oferecer sou eu mesmo⁵⁶.

Outra característica marcante do estilo de Marker é a bricolagem de imagens. Essa colagem operava sob a obtenção de arquivos, produzidos não para o filme, que cineasta então se apropriava produzindo assim novos significados quando coloca esse arquivo na sequência fílmica estabelecendo relações com outros arquivos e a faixa sonora. A faixa sonora não apenas traduz as imagens, em muitos dos seus filmes estabelece relações de oposição e diálogo entre faixa sonora e visual. A faixa visual por sua vez é composta por elementos heterogêneos (imagens, texto, animações, fotografias), muitos dos quais capturados em diferentes épocas e lugares, pertencentes a terceiros ou do próprio Marker. Esse expediente em Marker é marcante em muitos dos seus filmes como *Sans Soleil* (1982) com imagens da Islândia seguidas com outras poucas da base militar de aviões caça, sob uma plataforma no oceano e de outros lugares indeterminados. Contudo o verdadeiro intuito de Marker com essa obra foi de unir arbitrariamente dois pontos cultural e politicamente opostos do globo, um o Japão e Guiné-Bissau. Diz o comentário “Meu perpétuo vai e vem não é uma busca de contrastes, é uma viagem aos dois pólos extremos da sobrevivência” (Citado por Gauthier, 2011, p 237).

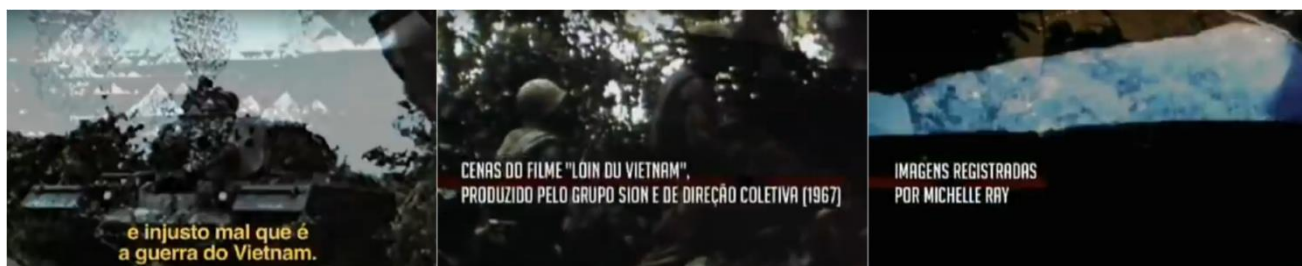
{foto} O caso de *Sans Soleil* é extremo no estilo de Marker, outros filmes trazem um olhar mais objetivo sobre o tempo histórico os quais são citados em *Utopia e Barbárie*. O primeiro, *Le fond de l'air est Rouge* (1977), Marker faz um balanço da esquerda até o final de década de 1960, para tanto utiliza imagens de filmes feito por ele e outras que toma emprestado de outros, a colagem do filme roda o mundo, vai da Paris de 1968, a União Soviética, aos movimentos anti-militaristas e anti-racismo nos EUA e as guerrilhas latino-americanas, traz como depoentes jovens estudantes e lideranças da esquerda, guiados por um comentário em voz over com tonalidade poética. O segundo *Loin du Vietnam* (1967), é uma produção coletiva do grupo Slon-Iskira, onde cada cineasta mostra sua visão do conflito entre EUA e Vietnam. O filme

⁵⁶ SUPPIA, Alfredo e MILWARD, Julia. Chris Marker: o discreto artesão do tempo e da memória foi também um gênio da humildade. *Ciência. Cultura.* [online]. 2012, vol.64, n.4, pp.58-60. ISSN 2317-6660. Disponível em <http://dx.doi.org/10.21800/S0009-67252012000400022>. Link da entrevista original na plataforma second Life: <http://www.lesinrocks.com/2008/04/29/cinema/la-seconde-vie-de-chris-marker-1151546/>

também traz imagens de partes distantes do mundo, apesar disso o é estruturado sob único discurso, que vai contra a guerra. Assim podemos abordar esse filme com uma compilação das visões de seus realizadores, que em uníssono, procuram transmitir a barbárie do Vietnam e seus “abalos sísmicos” ao redor do globo.

Utopia e Barbárie toma de empréstimo alguns trechos desses documentários, por exemplo, imagens da guerra do Vietnam, retiradas de *Loin du Vietnam* filmadas por Michele Ray. Nesse trecho a cineasta narra a sua experiência junto ao exército estadunidense até que sua câmera para de funcionar, se negando a filmar as ações de combate. Quando tomadas de empréstimo por Tandler essas imagens visam compor uma sequência representativa da postura combativa desses cineastas contra o governo estadunidense que promovia uma barbárie contra o povo vietnamita, do poder que as imagens passaram a ter quando se é dada liberdade aos fotojornalistas e cinegrafistas de guerra. A sequência é composta por imagens de Michele Rey que apresentam muita interferência, com constantes flashes pretos evidenciando problemas na película o que impede a nitidez da cena, fecha com fotografias de Joris Ivens e Santiago Alvares. Michele Ray é citada visualmente em um letreiro com seu nome.

OFF – Chico Diaz - O cineasta se engaja na luta contra a guerra Loin du Vietnam criação coletiva liderada pelo cineasta francês Chris Marker registra imagens inéditas, nessa cena a câmera se recusa a filmar sequência da invasão americana. O holandês Joris Ivens e o cubano Santiago Alvares com filmes ajudam a abater aviões americanos.⁵⁷



(Imagem 13 Imagens capturadas por Michelle Ray e Loin Du Vietnam)

Tandler em nossa entrevista falou sobre como obteve a autorização para obter as imagens da guerra do Vietnam nos dois filmes acima citados:

E o Chris sim, usava coisas na mão grande numa boa, e ele dedica o filme a todos os cinegrafistas que fizeram esse tipo de material. Eu usei e foram um dos materiais que eu nunca pedi autorização e nunca teve problema. O que eu usei deles com autorização foi o material do Loin Du Vietnam, que eu peguei direto da internet com legenda em espanhol. Tem uma cena que eu uso, filmada pela Michele Rey, da câmera que dá problema e se recusa a filmar a

⁵⁷ Utopia e Barbárie 2010, [00:29:42]

cena. Eu escrevi para o grupo Skirra que era ligado ao Chris Marker, pedindo autorização e eles me deram, mas eles falaram que seria “gentil” eu pedir autorização a Michele Rey, já que foi ela que filmou, a Michele Rey é a esposa do Costas-Garvas, escrevi para ela, ela respondeu dizendo que não havia nenhum problema e que podia utilizar⁵⁸

É evidente que os filmes de Marker, assim como os filmes de Tandler, possuem grandes preocupações com questões políticas. No final de 1960 Marker foi convidado, junto com outros cineastas, pelo governo cubano a ajudar a aparelhar e formar os futuros cineastas do recém-criado ICAIC⁵⁹ (*Instituto Cubano Del Arte y La Indústria Cinematográficos*), assim nutriu um grande interesse pelas lutas revolucionárias latino-americanas, realizando filmes com essa temática em especial sobre Cuba, Brasil e o Chile de Salvador Allende. Marker produziu filmes com essa temática militante sobre o Brasil na série *On vous parle*⁶⁰ (1969 – 1973), com os filmes *On vous Parle du Brésil: Tortures* (1969), sobre militantes brasileiros exilados que relatam suas sessões de tortura, e *Onv ous Parle Du Brésil: Carlos Marighela* (1970), uma curta biografia do político e guerrilheiro Carlos Marighela com foco principal no atentado em 4 de novembro de 1969 que ocasionou sua morte.

O cinema de colagem ou o cinema que é concretizado na mesa de edição tem suas origens na vanguarda russa que teve forte influência no cinema francês da década de 1960. Silvio Tandler é tributário dessas tradições o que pode ser identificado não só em *Utopia e Barbárie*, mas também nos seus outros filmes, que trabalham a memória e questões sociais pela representação da colagem de arquivos que não foram produzidos para o filme em questão. Os fragmentos de arquivos de jornais, filmes antigos, fotografia e arquivos pessoais ganham novos significados quando aliados uns aos outros para assim dar sentido a mensagem que o autor procura transmitir. Contudo além da colagem outra característica do cinema de Silvio Tandler é o didatismo dos seus filmes que procuram dar novas visões sobre a história do Brasil, em especial. Identificamos então uma forte influência do neo-realismo italiano principalmente na figura de Roberto Rossellini, um cineasta preocupado com

⁵⁸ Entrevista com Silvio Tandler 20/12/2016

⁵⁹ ICAIC (*Instituto Cubano Del Arte y La Indústria Cinematográficos*), fundado em março de 1959, foi o primeiro instituto de fomento a capacitação artística criado após a revolução.
In: <http://www.cubacine.cult.cu/>

⁶⁰ Série de curtas documentais realizada entre 1969 a 1973. Filmes: *OnVous Parle duBrésil: Tortures* (1968)/ *OnVous Parle duBrésil: Carlos Marighela* (1970)/ *OnVous Parle de Paris: Maspero. Les mots ontunsens* (1970)/ *On Vous Parle de Prague: Le deuxièmeprocésd’ArthurLondon* (1971)/ *On Vous Parle du Chili: Ce que disait Allende* (1973).

causas sociais que também realizou filmes biográficos sobre personagens históricos, o qual será tema do nosso próximo tópico.

CAPÍTULO 4

4.2 ROSSELLINI E O CINEMA DIDÁTICO.

O movimento neo-realista surge na Itália pós-guerra e tinha como premissa a construção de um cinema de intervenção social, que discutisse a situação da sociedade italiana ao fim da Segunda grande Guerra. De acordo com Robert Stam esses cineastas procuraram construir um ““realismo crítico” que revelasse as causas dinâmicas da transformação social por intermédio de situações e figuras exemplares”(Stam, 2003 p.92). Os filmes neo-realistas partiram de procedimentos estéticos novos para a representação da realidade, como uso de tomadas documentais e de atores não profissionais recrutados nos locais onde seriam rodados os filmes. Entre seus grandes expoentes estão Roberto Rossellini (1906 – 1977), Luchino Visconti (1906 – 1976), Vittorio de Sica (1901 – 1974).

Roberto Rossellini (1906 – 1977) foi um cineasta italiano considerado um dos precursores do movimento neo-realismo. Ao final da Segunda Guerra dirigiu importantes três importantes filmes para essa tradição, como *Roma cidade aberta* (1945), *Paisà* (1945) e *Alemanha ano zero* (1947). Em suas reflexões, o cinema deveria ter um papel social e didático, pois ele se refere à uma experiência no sentido científico. Segundo Jacques Aumont (2012), para Rossellini o “filme representa a observação bem-sucedida de um fenômeno – humano, social – e seu dinamismo com vistas a sua compreensão, sua análise, sua transmissão” (Aumont, 2012, p,115). Portanto para Rossellini o cinema participa de um processo educacional.

Contudo, Rossellini é um diretor de muitas fases, nunca seguindo um único direcionamento estético. De início se preocupou com as condições da Europa pós-Segunda Guerra, logo após dirigiu dramas sentimentais estrelados por sua esposa Ingrid Bergman (1915 – 1982) com os filmes *Stromboli* (1949), *O medo* (1954); documentário poético como *L’Índia vista da Rossellini* (1957-1958) e mais doze anos de reconstituições históricas e biografias para cinema e televisão. Segundo Aumont, pode-se dizer que existem vários Rossellinis, que ignoram um ao outro.

Prezava pelo pensamento livre, para ele o cineasta deveria abandonar qualquer ideologia, credo religioso e dogmas científicos, que lhe impedissem de ver com clareza

as questões sociais. “Sua concepção do cinema decorre de uma visão global do social que também é fundamentalmente clássica; valorização da atividade socialmente útil, desvalorização da arte” (Aumont, 2012, p.115).

Rossellini era um tenaz crítico da indústria cinematográfica, acreditava que essa estava ligada a interesses comerciais e visava à alienação do público. Para ele, essa indústria procurava repetir os mesmos discursos, os refazendo por meio de variações estéticas sempre iguais. Por ser um artista com ideais clássicos, Rossellini desprezava a arte pela arte, para ele o processo artístico emergia da inteligência, do conhecimento adquirido para se reproduzir tais técnicas. A arte é livre somente quando está sob uma base sólida, onde há uma sólida construção do saber. Aumont reproduz as palavras de Rossellini durante uma conversa com André Bazin e Jan Renoir:

A arte nada mais é do que a parcela de emoção necessária à expressão das ideias de que a civilização precisa, mas a arte só tem sentido *faz sentido*, se é acessível. O cinema, a arte nova propicia às descobertas, é uma ferramenta, portanto; serve em última instância, para garantir o jogo social, tratando dos problemas da sociedade, segundo seus próprios recursos, inclusive estéticos e emocionais. (AUMONT, 2012, p.116).

Com o passar dos anos, o cinema de Rossellini voltou-se à produção de filmes para televisão, filmes esses por ele denominados de filmes de *instrução*, com enfoques mais históricos e biográficos. Rossellini não era muito simpático ao termo educativo, pois de acordo com o cineasta o educar significava uma doutrinação, uma forma de aprisionar o público, já a instrução, abria espaço para a reflexão, para o pensamento livre, segundo o próprio Rossellini (nota Fragmentos de uma autobiografia, (1987) póstumo): “um espírito livre jamais apreende como um escravo” (Aumont 2012, p.117).

Desde a *trilogia da guerra*⁶¹, percebe-se em Rossellini a busca de um didatismo com filmes que exploravam cenários reais e contexto social da época, mas foi a partir de *Viagem à Itália* (1954) onde essa tendência no estilo do precursor do neorealismo tornou-se mais evidente. Por meio de um conflito amoroso de um casal em crise, Rossellini procura mostrar a cultura italiana, mais precisamente Nápoles e Pompeia, com imagens documentais das cidades, galerias, museus de arte e monumentos.

Esse didatismo fica mais evidente em sua fase televisiva, onde se dedicou a séries sobre fatos históricos como *A idade de ferro* (1965) e filmes biográficos. Entre

⁶¹ Trilogia da guerra de Rossellini composta pelos filmes Roma Cidade Aberta (1945), Paisà (1946) Alemanha Ano Zero (1947).

os filmes biográficos e históricos de Rossellini estão *Viva a Itália* (1961), biografia de Guiseppe Garibaldi, *Sócrates* (1971), *Santo Agostinho* (1972), *Blaise Pascal* (1972), *Descartes/Cartesius* (1974), *O messias de Rossellini* (1975).

Podemos fazer uma ponte entre a obra de Roberto Rossellini e Silvio Tendler, não só por terem se dedicados a obras biográficas e de cunho histórico, mas principalmente por sua missão na construção de um cinema didático, que procura discutir nossa relação entre sociedade e história. Se por um lado Rossellini procurou instruir o público, através da fabulação dos fatos históricos, mesclando criativamente documento e dramatização, Tendler, por sua vez, para sustentar seu argumento sobre a história e seus personagens, nunca se privou de utilizar trechos de filmes de ficção, através da sobreposição (colagem) dos distintos elementos imagéticos e sonoros quem compõem seus filmes.

Professor de história e preocupado em contar a história do Brasil e das lutas sócias por um viés alternativo e humanizado, Tendler procurou debater temas como a Ditadura Militar, a Reforma Agrária, movimento estudantil; contando também história de personagens às vezes esquecidos pelos livros do currículo escolar. Rossellini, por sua vez, desenvolvia um cinema que procurava discutir as relações sociais e humanas, traz um retrato histórico da Itália pós-guerra, aborda temas tabus com o fascismo e a tortura, construindo personagens que serviriam de modelos para interpretações de papéis sociais, como o revolucionário comunista, o papel preponderante das mulheres, e as crianças como o novo símbolo de luta pela liberdade.

Em *Utopia e Barbárie*, no trecho *A resistência da arte* (00:12:25) Tendler trata do neorealismo italiano utilizando entrevistas dos cineastas Fernando Solanas e Franchesco Rossi, em seguida segue um texto com voz over coberto com imagens do filme *Roma Cidade Aberta* (1945). A fala de Franchesco Rossi procura definir a missão da tradição neorealista italiana:

Franchesco Rossi Mostrar a realidade. Mostrar a relação entre o homem e a sociedade. Mostrar a relação dos homens entre si. É os problemas com as instituições, as leis e a esperança de tornar um país melhor do que ele é. Está é a história do cinema italiano surgido logo após a guerra.⁶²

Após os dois depoimentos entram imagens do filme *Roma, cidade aberta* que cobrem a seguinte voz over, interpretada por Chico Diaz:

O filme *Roma Cidade Aberta* de Roberto Rossellini inaugura o ciclo do cinema neorealista. Ajuda a construir o mito do guerrilheiro heroico e a legitimar

⁶² Utopia e Barbárie, 2010, [00:12:58]

guerrilhas como forma de resistências a ditaduras. Comunistas e cristãos aliados na luta contra a tirania vão se tornar modelos revolucionários da segunda metade do século XX. A mulher companheira de todas as lutas e de todas as horas serve de exemplo de valentia e coragem. O torturador nazista servira de modelo para alguns dos mais brilhantes militares de nossa América. O resistente comunista luta na clandestinidade para libertar o país. Os meninos coadjuvantes nos anos 40 serão os protagonistas das lutas libertárias dos anos 50, 60, 70. ⁶³

A sequência ilustra a voz over, mostrando imagens de militares nazistas; um padre que esconde armas, seguido pelo plano do personagem militante comunista sendo torturado por um general nazista; uma mulher que corre atrás de um caminhão acaba baleada e caindo ao chão morta; um plano de um grupo de crianças que assistem a execução do padre; mais um corte mostrando o momento da morte do padre, que após erro da infantaria em crivá-lo de balas, acaba sendo executado com um tiro na nuca pelo oficial nazista.



(Imagem 14 sequência de Roma Cidade Aberta)

Roma, cidade aberta conta a história de um grupo de militantes comunistas que luta contra a ocupação nazista. Rossellini constrói os papéis de cada personagem de uma forma que cada um seja modelo, um exemplo do que seriam os resistentes contra regimes opressores: um bravo militante comunista, disposto a entregar a vida pela libertação do seu país, as mulheres companheiras, mas agora com um maior papel de protagonista, simbolizando a resistência e o martírio revolucionário, a cristandade libertária, que ajuda os militantes contra a opressão nazista, renovando os votos de esperança e fraternidade; as crianças que agora passam a não ser apenas um papel secundário, mas simbolizam os que são o futuro, obrigadas a amadurecer precocemente para reconstrução do país.

Silvio Tandler em entrevista em entrevista fala sobre a influência do neo-realismo e do cinema de Rossellini.

Eu sou totalmente influenciado pelo neo-realismo italiano. Eu queria mostrar que a história é uma construção, que tem antecedentes. Que os guerrilheiros dos anos 60 não eram “porras loucas”, todos foram cevados por uma cultura de resistência. Minha geração foi criada vendo filmes, lendo livros sobre os Maquis, que eram os guerrilheiros franceses que resistiram ao nazismo, os

⁶³ Utopia e Barbárie, 2010, [00:13:36]

*Partigiani, que foram os guerrilheiros italianos que lutaram contra o fascismo e o nazismo, fui cevado nessa cultura e é muito importante a presença do cinema italiano. Rossellini para mim é um sinal de que antes da luta armada chegar ao Brasil ela circulou o mundo, nós éramos muito influenciados por isso, fomos influenciados pelos heróis que lutaram na guerra civil espanhola e eu queria mostrar tudo isso. Então o Rossellini no filme tem um valor mais do que simbólico, ele tem um valor de exemplo.*⁶⁴

Em *Utopia e barbárie* Tandler mostra sua paixão pelo cinema neo-realista e como ele o influenciou na sua maneira de pensar cinema. Para Tandler o cinema de Rossellini serve de exemplo para esses papéis tanto na vida real como nas telas. Além de *Roma cidade aberta*, *Utopia e barbárie* nos dá outros exemplos de filmes de ficção que trazem esses personagens, como *A batalha de Argel* (1966) Gillo Pontecorvo e os filmes soviéticos sobre a revolução de outubro de 1917 *A mãe* (1926) de Vsevolod Pudovkin e *A greve* (1925) de Serguei Eisenstein, mostrando assim que essas representações são seminais em seus filmes.

Podemos dizer que, tendo em consciência as devidas diferenças do filme de propaganda soviético e a discussão social dos filmes neorealistas, essas duas tradições compartilham de um mesmo propósito, de realizar filmes que visem discutir e interferir na sociedade e faz isso, ao discutir e contar a história por novos ângulos, em reelaborá-la narrativamente, uma arte engajada que pretendia ir além do entretenimento. Tandler é tributário desse cinema tendo em vista todos os seus filmes de temáticas histórica e biográfica, contando a história de intelectuais como Milton Santos e Josué de Castro, de presidentes como João Goulart, Juscelino Kubitschek e Tancredo Neves e principalmente por sua busca em revelar e divulgar os fatos da ditadura Militar Brasileira, temática que atravessa muitos de seus filmes inclusive *Utopia e Barbárie*.

CONCLUSÃO

⁶⁴ Entrevista Silvio Tandler 20/12/2016



O cinema documentário tem tido um importante papel na construção da memória, sendo um espaço de protagonismo político e afirmação de identidades.

Utopia e Barbárie representa a geração que nasceu na segunda metade do século XX, a qual o diretor é integrante. Uma geração que viveu entre os sonhos libertários e as barbáries cometidas por governantes e estados autoritários. Muitos desses estados, como a China comunista e a URSS, fizeram suas populações pagar caro pelo sonho socialista.

Essa desilusão fica clara no trecho final de *Utopia e Barbárie* onde aparecem cenas do o filme *Invasões Bárbaras* (2003) do diretor Franco-Canadense Denys Arcand. *Invasões Bárbaras*, narra a história e as memórias do personagem Remy, um professor universitário, socialista convicto e conquistador de mulheres. Remy encontra-se em estado de câncer terminal. Aos saberem disso seus familiares e amigos procuram amenizar seu sofrimento de todas as maneiras.

Uma das cenas finais do filme, onde Remy com seus amigos discutem seus sonhos de juventude e os equívocos ideológicos é inserida no final de *Utopia e Barbárie*. Os amigos dizem que durante a juventude seguiram as mais variadas tendências ideológicas de esquerda: Separatistas, independentistas, monarquistas, monarquistas-associacionistas, existencialistas, anti-colonialistas, marxistas, marxista-leninista, trotskista maoísta, estruturalistas, situacionistas, feminista, desconstrucionistas.

A cena segue com uma passagem cômica de Remy, uma lembrança do dia que havia encontrando uma delegação chinesa no Canadá:

Remy - A China se abre para o Ocidente. Guo Jing vem numa visita cultural a Montreal. A universidade envia seu esquerdista de serviço: eu. Entro no restaurante de seu hotel. Eu a vejo uma beldade que derreteria os 700 soldados de argila do imperador. Peço um chá. Trocamos algumas banalidades. Já me via fazendo "corbeille de Pequim".

– Amigo 1 – Na liteira de Szechuan.

Remy- querendo ser interessante vou fundo e digo: É extraordinário o que acontece em seus país. Se soubesse como os invejamos. A Revolução Cultural é fantástica! Imediatamente vejo seus lindos olhos negros se velarem. E imagino, horrorizado que ela pensa: Ou ele é um agente provocador da CIA ou é o maior idiota do Ocidente. Ela opta pela segunda hipótese

Amigo 1 – E adeus "corbeille" e liteira.

Remy - Sim. Havia limpado pocilgas por 2 anos, como reeducação pelo trabalho. Seu pai foi assassinado, sua mãe se suicidou... e um franco-canadense imbecil que assistiu os filmes de Godard e leu Philippe Sollers achava a Revolução Cultural Chinesa fantástica!⁶⁵

⁶⁵ *Utopia e Barbárie*, 2010 [01:29:19].



(Imagem 15 sequencia Invasões Bárbaras)

Em nossa entrevista Silvio Tandler revelou ter um carinho por esse filme, e principalmente por essa cena, pois viveu e se via na mesma situação do personagem Remy, por também ter sido acometido por uma doença que quase lhe tirou a vida, o deixando de cadeira de rodas.

Silvio Tandler: Eu ainda nos anos 1990 cometi gafes sobre a questão Chinesa. Eu fui convidado para um jantar, fui secretário de cultura, do Cristovam Buarque em Brasília, em 1996. Final de 96 e fui convidado para um jantar na embaixada da China, um jantar maravilhoso com comidas maravilhosas. E eu fiquei elogiando a revolução cultural e os caras me contando que as famílias deles tinham sido trucidadas durante a revolução cultural, foi quando eu tive o primeiro contato. Depois o Denys Arcand contando a mesma história em Invasões Bárbaras, não sei se você viu esse filme, mas esse filme é fundamental, você tem que citar ele, porque é meio autobiográfico meu. Eu entrevistei, peguei o avião e fui ao Canadá entrevistar o Denys Arcand. Eu me apaixonei pelo filme dele e eu me identifiquei de tal maneira com o principal personagem dele que eu disse para ele – “Remy sou eu” e ele “falou não sou eu!”. Ele viveu uma história muito parecida, o Denys Arcand, que aquela história do personagem nasce na verdade, quando foi uma delegação chinesa ao Canadá e chamaram o esquerdista de plantão para fazer as honras de um personagem da cultura, e o esquerdista de plantão era ele. Aí viu uma mulher extremamente linda e ele ficou encantado com a mulher, tenta seduzi-la, e aí conta as histórias da revolução cultural maravilhosa e a mulher fica horrizada com ele, porque a família dela tinha sido toda trucidada.⁶⁶

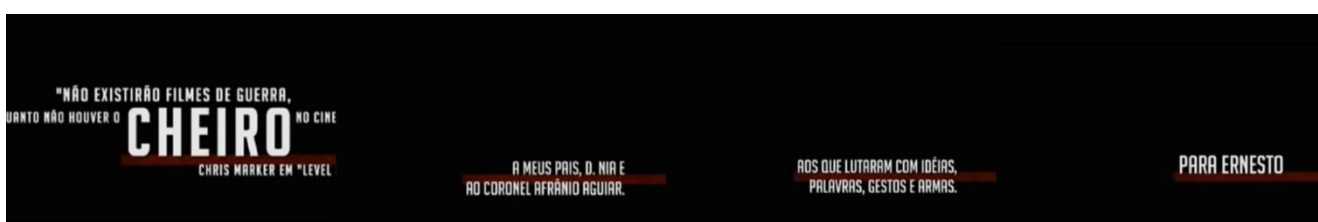
Tandler lança-se a missa de realizar leitura do passado da esquerda do século XX, embora tendo por eixo guia sua trajetória de vida. Desde a dedicatória que abre o filme podemos identificar essa estratégia do cineasta de fazer uma fusão entre a sua história (dimensão do privado) e a história da esquerda (dimensão do público). O filme abre com os dizeres de Chris Marker em *Level Five* (1999) “Não existirão filmes de guerra, enquanto não houver o cheiro no cinema” uma reflexão sobre a impossibilidade de qualquer filme transmitir em totalidade o sentido de uma barbárie. Segue com a segunda cartela “Aos meus pais, D. Nina e ao Coronel Afrânio Aguiar”. Dedicar aos pais fazendo alusão a suas origens e sua afetividade e ao Coronel *Aviador Afrânio Aguiar*, militar que o livrou da prisão em 1969⁶⁷, revela então

⁶⁶ Entrevista com Silvio Tandler, 20 de dezembro de 2016

⁶⁷ Em 1968 Silvio Tandler assume a presidência da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro. Em outubro de 1969, um de seus companheiros da Federação de Cineclubes, Elmar Soares de Oliveira,

a dimensão pessoal privada. Seguem as duas últimas cartelas “Aos que lutaram com ideais, palavras, gestos e armas” e “Para Ernesto” essas duas últimas cartelas são dedicadas aos jovens e guerrilheiros que lutaram contra as barbáries ao redor do mundo e ao maior ícone dessa geração, o revolucionário argentino Ernesto “Che” Guevara (1928 – 1967), que foi o maior ícone das lutas internacionais, peça chave na revolução cubana e lutando pela libertação de outras partes do mundo como Angola e Bolívia, onde foi assassinado em 9 de outubro de 1967.

Analisando o visual da cartela, percebemos outro sinal que nos leva a remeter as ideologias socialista, as cores vermelho e branca, símbolo dos partidos de esquerda, como PT (partido dos trabalhadores) e de bandeiras de países como China e URSS.



(Imagem 16 cartelas dedicatórias)

Por se tratar de uma biografia política, o filme transita entre os dois termos o da utopia, o sonho distante que moveu essa geração a lutar, e da barbárie, a realidade imediata, a resposta brutal de quem detinha o poder ou lá chegaram. Isso marcou as identidades dessa geração, pois segundo Hall (1992, p.20) “As identidades eram contraditórias, elas se cruzavam ou se “deslocavam” mutuamente esse fenômeno ocorria tanto fora, na sociedade, atravessando grupos políticos estabelecidos, quanto “dentro” da cabeça de cada indivíduo”.

Outro fator importante de se ressaltar no filme é a memória das lutas que são representadas, através de militantes dos mais variados movimentos sociais do mundo. Esses testemunhos, ou espaços biográficos, confrontam contra o esquecimento da opressão ganhando validade comprobatória induzindo “a convicção íntima e a intuição do eu como critérios de validade da razão. (Arfuch 2002, p.51).

Para Sarlo (2007), não podemos eliminar o passado, pois ele é um perseguidor que escraviza ou liberta, seu surgimento no presente é compreensível na medida em

sequestra um avião comercial brasileiro levando-o para Havana, em Cuba. Diante da situação política gerada pelo episódio, Silvio torna-se réu de um Inquérito Policial Militar e, com a ajuda do Coronel Aviador Afrânio Aguiar, consegue se desvincular das acusações, permanecendo, ainda, no Brasil cerca de um ano até a decisão de deixar o país. Fonte <http://caliban.com.br/biografia/>

que seja organizado por procedimentos da narrativa, e, através deles, por uma ideologia que evidencie um continuum significativo e interpretável do tempo.

Dessa forma concluímos que as memórias de Sílvio Tendler são representadas tanto pela parte imagética do filme como a sonora. A imagética encontra-se nas suas imagens e de sua família, onde o autor aparece em diferentes momentos de sua vida, alguns até durante as gravações do filme, como no caso da visita à Israel. Além disso, as escolhas feitas pelo autor em relação às imagens são reveladoras dos seus gostos e de sua orientação ideológica, evidenciando a identificação feita pelo autor com a cultura e o que “fez e faz sua cabeça até hoje”. Todavia podemos levar em conta a escolha dos trechos de filmes de ficção, poemas, e imagens de arquivo que constituem a narrativa de *Utopia e Barbárie*, que remetem à sua postura militante em relação às causas sociais e seu constante combate contra o esquecimento das lutas e das barbáries ocorridas ao redor do globo.

Pela faixa sonora podemos identificar a narração feminina de Letícia Spiler como sua voz mais íntima. Essa voz narrada em primeira pessoa e em determinados momentos traz memórias e reflexões do diretor “freqüentei passeatas cine clubes” ou “Diante da guerrilha entre viver e narrar respeitei meus limites e assumi como cineasta meu lado contador de histórias, pensei não existe revolução sem cronista, assim como não existe cronista sem história”. Ela é a própria voz de Tendler, foi sua escolha estética para representar sua intimidade. Em todo caso ela não se resume a isso, como narração masculina de Chico Diaz, ela também narra fatos históricos e traz dados sobre esses acontecimentos, como a outra voz masculina de Amir Haddad também declama poesias. Se as vozes masculinas possuem um papel específico no filme a feminina atravessa à narrativa como “guia mestre”, ou seja, a voz do autor Sílvio Tendler, historiador e artista.

Outra característica não só presente em *Utopia e Barbárie* como também em outras obras de Tendler é o culto à personalidade prestes a serem esquecidas ou pouco lembradas. Levando em conta que o cinema inserido no mercado de bens simbólicos global é capaz de comunicar outras realidades pouco conhecidas ou distantes. Cineastas como Tendler ávidos pela memória buscam histórias de vidas singulares para compartilhar com o público, ou de grandes personalidades do passado que estão à beira do esquecimento como o caso do coronel Apolônio de Carvalho, combatente das brigadas internacionais, na Espanha, antinazista, na resistência francesa; condecorado com a legião de honra. Contra a ditadura brasileira. Que

recebe homenagem *in memoriam* ao final do final e fecha com os seguintes dizeres: “*lembre-se que se nós perdemos hoje amanhã ganharemos. Nós temos sempre esperança. Temos sempre vontade de lutar*”.



(Imagem 17 Apolônio de Carvalho)

Como se diz em *Utopia e Barbárie*, toda utopia vai gerar uma futura barbárie e toda barbárie uma nova utopia, ambas estão juntas inseparáveis. Em tempo que surgem novas utopias como as do ambientalismo, sobram as velhas barbáries do racismo, da sede de poder por governantes autoritários, da violência de gênero entre tantas outras que não nos deixaram de perder a vontade de lutar por um mundo melhor.

Assim o cinema ao buscar arquivos e testemunho surge como uma arma política capaz de preservar ou modificar o passado no presente, pois o que seria da memória da guerra do Vietnam sem os filmes de Chris Marker e Emilie de Antônio e da história recente do Brasil, seus personagens e problemas sociais sem os filmes de Silvio Tendler.

BIBLIOGRAFIA

ANDREW, James Dudley, 1945 - **As principais teorias do cinema: uma introdução** / J. Dudley Andrew; tradução, Teresa Ottoni - Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. Trad Marina Appenzeller – 3ed – Campinas, SP. Papyrus, 2012 (Coleção Campo Imagético)

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

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

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido- Tradição e transformação do documentário**. RJ: Azougue Editorial, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. **Palavra e Imagem**. In: EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. São Paulo: Zahar, 2002a, p. 13-50.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. 45. Ed Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. 365 p

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2011. 432 p

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4.ed. São Paulo: Atlas 2006. 173 p.

LE GOFF, J. **Documento/Monumento**. In: **História e memória**. Campinas: Unicamp1990. 535 –249 p.

HALL, Stuart. *Codificação/Decodificação*. In: HALL, S. *Da Diáspora: identidades e mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. *Reflexões sobre o modelo Codificação/Decodificação*. In: HALL, S. *Da Diáspora: identidades e mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HOBBSAWM, Eric. *A Era do Extremos: O Breve Século XX 1914 – 1991*. Trad. De Marcos Santarrita – 2ed – São Paulo. Companhia das Letras. 1995

HOBBSAWM, Eric *Tempos Fraturados: Cultura e Sociedade no Século XX*. Trad. De Berilo Vargas – 1ed – São Paulo. Companhia das Letras. 2013.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. **A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo**. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

- MURCH, Walter. **Num piscar de olhos**: a edição de filmes sob a ótica de um mestre. Rio de Janeiro: Jorge Zahar . 2004.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.
- OLIVEIRA, Maria Marly de. **Como fazer pesquisa qualitativa**. 4. Ed. Petrópolis: Vozes, 2012. 229p.
- PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**,VI Congresso SOPCOM. Abril de 2009, disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>.
- PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário**: Da pré-produção à pós-produção. Campinas, SP: Papyrus, 2009.
- POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p. 200-215, out. 1992.
- POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n.3, p.3-15, mar. 1989.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. –Campinas, Sp: Editora da Unicamp, 2007.
- SARALO, Beatriz. **Tempo Passado**: Cultura de Memória e Guinada Subjetiva; tradução, Rosa Freire d’Aguiar - São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte,: UFMG, 2007.
- SONTAG, Susan. **Sobre a Fotografia**. Tradução Rubens Figueredo – São Paulo SP: Companhia das Letras, 1977.
- STAM, Robert. Introdução à teoria do Cinema. Trad Fernando Mascarello – Campinas, SP. Papyrus, 2003 (Coleção campo imagético)

FILMOGRAFIA

A Mãe, 1929, Vsevolod Pudovkin
Acosado, 1960, Jean-Luc Godard
A Greve, 1924. Serguei Eisenstein
As Invasões Bárbaras, 2013. Denys Arcan
Alemanha ano Zero, 1948, Roberto Rossellini
A Batalha de Argel, 1966 Gillo Pontecorvo
Descartes, 1974 Roberto Rossellini
Glauber o Filme: Labirinto Brasil, 2003. Silvio Tendler
Hitchcock/Truffaut, 2015, Kent Jones
Investigação Sobre Um Cidadão Acima De Qualquer Suspeita, 1970 Elio Petri
Ilha das Flores, 1989 Jorge Furtado
Jango, 1984. Silvio Tendler
Josué de Castro – Cidadão do Mundo, 1994, Silvio Tendler
La Spirale. 1976, Armand Mattelart, Valérie Mayoux, Jacqueline Meppiel
Le Fond de Air est Rouge, 1977. Crhis Marker
La Jetée, 1962 Chris Marker
LBJ, 1968, Santiago Álvares
Le Tombeau D'Alexandre, 1992, Crhis Marker
Loin du Vietnam 1967, Chris Marker, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Joris Ivens, Agnès Varda, William Klein, Claude Lelouch
Le Joli Mai 1963, Chris Marker e Pierre Lhomme
Marighella – Retrato Falado de um Guerrilheiro, 2011, Silvio Tendler
Memorias del Subdesarrollo, 1968, Tomás Gutiérrez Alea
Nanook of the North, 1922, Robert Flaherty
Noite na Neblina, 1956 Alains Resnais
Paisà, 1946 Robert Rossellini
Kedma, 2002, Amos Gatai
Os anos JK: Uma Trajetória Política, 1980. Silvio Tendler
O Homem com uma Câmera, 1929. Dziga Vertov
Outubro, 1927. Seguei Eisenstein
O Encouraçado Potemkim, 1925 Serguei Eisenstein
Os Catadores e Eu, 2002 Agnès Varda
Os Esquecidos, 1950 Luis Buñuel

Operacion Ogro, 1979, Gillo Pontecorvo
On vous Parle Du Brésil: Tortures, 1969 Chris Marker
On vous Parle Du Brésil: Carlos Marighela, 1969 Crhis Marker
O Veneno Está na Mesa, 2011, Silvio Tendler
Roma, Cidade Aberta. 1944. Roberto Rossellini
Recife Frio, 2009 Kléber Mendonça
Sem Sol 1983, Chris Marker
Santo Agostinho, 1970 Roberto Rossellini
Socrates, 1971, Roberto Rossellini
Soy Cuba, 1964, Mikhail Kalatozov
Shoah, 1985, Claude Lanzmann
The Year Of The Pig. 1968 Emilie Antônio
The Corporation, 2003 Mark Achbar e Jennifer Abbott
Terra sem Pão, 1933 Luis Buñuel
Uma História do Vento, 1988, Joris Ivens
Utopia e Barbárie 2009, Silvio Tendler
Viagem a Itália 1954, Roberto Rossellini
Videogramas de uma Revolução, 1994 Harun Farocki e Andrei Ujica
69 Primaveras, 1969, Santiago Álvares

Apêndice I

Entrevista com Silvio Tandler: gravada dia 20 de dezembro de 2016.

Ygor Felipe- Em *Utopia e Barbárie* você faz um panorama da segunda metade o século XX, porém, ao mesmo tempo, você fala um pouco da sua história. Gostaria que você falasse um pouco sobre as suas origens. Em no filme você nos informa que vem de família judaica. Poderia começar falando um pouco sobre isso?

Silvio Tandler - Bem, *Utopia e Barbárie* realmente é um filme autobiográfico. Ou melhor, ele tem um recorte autobiográfico, porque ele é autobiográfico mais pelo viés da vida política. Eu falo muito da política que cercou e me cegou. Falo também da minha pessoa, da minha juventude, mas o básico é sobre a vida política na qual eu fui criado. Eu abro o filme com o final da Segunda Guerra Mundial, pois sou da geração que nasceu logo depois da dessa guerra, nasci em 1950. Todos os meus valores humanistas foram gerados nesse momento. Foi um momento muito duro, muito complicado para todo mundo. Se por um lado, você tem a abertura dos campos de concentração e aí se encontra milhões de mortos, um momento de muita tristeza em virtude do massacre que foi promovido, por outro, há o momento de felicidade dos que sobreviveram. Então, trabalho sempre com a utopia e a barbárie uma conectada a outra, não existe só utopia, não existe só barbárie, você tem uma utopia que vai gerar uma nova barbárie e uma nova barbárie que vai gerar uma nova utopia e a gente vive nesse ciclo de volta continuo. O filme abre com a Segunda Guerra Mundial, a abertura dos campos de concentração, também com as bombas de Hiroshima e Nagasaki, que representa a destruição e a morte de 150 mil pessoas e o fim da guerra ao mesmo tempo. Existe essa ambiguidade. Há muito a questão da memória, que para mim é uma coisa fundamental, acho que não existe futuro sem memória. Pois não há futuro sem passado, isso vale até para os filmes de ficção científica, quer dizer, você é

incapaz de encarar um futuro diferente se você não souber “diferente de que?” As tecnologias são o que mobilizam um filme de ficção científica, a tecnologia, os padrões éticos e morais de uma nova sociedade. Então eu trabalho essa questão da memória no filme por duas vertentes: uma é a minha memória, que é a memória que seleciona fatos e prioriza coisas; outra é a questão do esquecimento, que é citada pelo professor Ivan Izquiero, que é um especialista em Alzheimer, acho que alguma coisa está acontecendo no mundo devido a multiplicação de pessoas com Alzheimer. Hoje eu coloco a questão do Alzheimer não só como um fato individual, que acomete uma pessoa, mas a gente está vivendo também um Alzheimer social, buscando construção de esquecimentos. Cito um outro filme que fiz, que você deveria ver, onde essa questão é bem tratada que é: *Sujeito oculto da Rota do Grande Sertão Veredas* (2013). É um filme que homenageio o escritor Guimarães Rosa. Para escrever *Grandes Sertões Veredas* e *Corpo de Baile*, ele fez uma viagem pelo interior de Minas: o berço dele para recolher falares, expressões e comportamento dos boiadeiros. E quando o filme estava pronto a família me proibiu de citar trechos do livro, me proibiu de usar imagens da boiada que existia Guimarães Rosa, que é um documento. Então eu para denunciar esse Alzheimer social eu coloquei as fotografias do Guimarães Rosa recortadas sem imagem de uma sombra branca, você tem os vaqueiros e você não tem o Guimarães Rosa, você tem uma sombra branca, um recorte branco. Você pode reconhecer sua figura, mas ao mesmo tempo não pode ver, porque a família dele reprimiu. Então isso aqui é o Alzheimer social.

Ygor Felipe Gostaria de saber sobre o contexto do lançamento do filme, porque você lançou ele em 2009, quais os motivos?

Silvio Tandler: *Utopia e Barbárie* é uma construção antiga, é um filme sobre uma geração que viveu muitas utopias e muitas barbáries, quer dizer, eu vi o sonho do capitalismo moderno. Você perguntou sobre a minha vida, quando eu era criança eu lia gibi americano, eu via televisão eu sou da primeira geração educada pela televisão. A televisão chegou no Brasil em 1950, eu nasci em 1950, então na minha infância a televisão tinha poucas horas e muito pouco de programação. Havia muito filme importado e eu fui educado por essa televisão, vivi essa utopia do cinto de plástico, do linolene, com seus produtos desenvolvidos. Era mais bonito você ter uma toalha de plástico do que você ter uma toalha de linho, as mesas de bar antigas foram

trocadas pelas mesas de plástico. Tinha esse falso progresso, mas que nos encantava. E por outro lado você tinha a utopia socialista. Terminou a Segunda Guerra Mundial, sendo os soviéticos fundamentais, os russos perderam 20 milhões de pessoas, mas foram os principais de fato na derrota do nazismo. Os americanos sempre puxando a brasa para a sardinha deles, dizendo que eles derrotaram os nazistas, mas se não são os soviéticos em Stalingrado provavelmente o mundo hoje seria muito pior. O cinema soviético fez muito a minha cabeça, na adolescência comecei a ver os filmes do Eisenstein, os filmes russos e tal, eu comecei a ver o mundo com outras cores. Então eu vivi essa dicotomia, eu queria falar disso. Eu sou de uma família de judeus de classe média, meu pai era advogado, minha mãe era médica, sou da primeira geração bem-sucedida do Brasil, meu pai na infância trabalhou muito, ele era o gringo de porta em porta, era mascate.

YF- Gostaria que você falasse mais da sua família?

ST- Eu sou de uma família de migrantes. Meu pai na verdade nasceu na Moldávia e veio para o Brasil com oito anos de idade. Minha mãe nasceu aqui, mas é filha de migrantes judeus russos. A família da minha mãe veio antes da revolução, a do meu pai fugiu com a revolução, meu pai é de 1928. E sempre foi uma grande confusão na minha cabeça sobre o que ele achava e o que ele pensava, no fundo ele era um judeu liberal. Minha mãe era uma judia liberal que frequentava movimentos de esquerda, mas no horizonte estava a ascensão social. Tanto que a gente veio da zona norte do Rio, meu pai foi criado em Cajuru e minha mãe na Tijuca, depois a gente consegue mudar para Copacabana, então tivemos certa ascensão social. E o cinema entra na vida um pouco pela política. Eu tinha 14 anos em 64 quando veio o golpe e coincide com o movimento de muita efervescência política, que era o governo de João Goulart, porém primeiro JK, depois João Goulart e o Cinema Novo e eles faziam uma arte engajada. Veio o golpe de estado e os artistas são os primeiros a reagir, os intelectuais, os jornalistas e eu quero ser um deles. Entro na onda do cinema, vejo muito filme da Nouvelle Vague, do Cinema Novo. Aí começo a ver os filmes soviéticos e isso vai fazendo minha cabeça, junta dentro de mim o cinema e a política. Chega 1968 e os movimentos sociais, o AI5, aquela barra pesada do final de 68. Meus amigos começam a aderir a luta armada e os que não aguentam, entram nas drogas. Nesse momento eu vi que eu não tinha coragem de segurar um revólver, não queria

apodrecer nas drogas, então eu preferi sair do Brasil. Eu lembro muito daquela música, “Soy Louco por ti América” “vou morrer de susto, bala, ou vicio”, não queria morrer nem de susto, nem de bala nem de vicio. Teve o governo de Salvador Allende e fui morar no Chile. É essa salada toda que vai fazer a minha cabeça no fim. Só para dar um corte porque eu estou contando a história toda do filme. Só para fazer um corte temporal. Em 1989 cai o muro de Berlim, acaba o socialismo real e termina a URSS em 1991, eu fiquei completamente sem chão. Desde esse momento nos anos 90, com 40, 41 anos de idade, que eu venho cevando a ideia de fazer Utopia e Barbárie. Aí começo com essa ideia em 1990, 91 de fazer com 41 anos, se chamaria Utopia ou Barbárie, ou caminharia nessa direção da utopia ou a da barbárie, antes de eu entender que não existe um sem o outro, foi aí que nasceu a ideia do filme e levei anos de construção.

YF- A minha pergunta na verdade era porque você lançou em 2009?

ST- Na verdade são duas coisas que eu quero esclarecer. Ele ficou pronto em 2009 e foi lançado em 2010. Então foi em 2010, que para mim foi uma catástrofe, porque eu nunca faço um filme pensando numa conjuntura “vou fazer esse filme agora porque daqui a dois anos tem eleição e eu quero interferir na eleição de 2018”. Eu vou interferir de outras formas. É uma perda de dinheiro, você tem meios muito mais eficazes de fazer política do que fazer um filme voltado para uma eleição, voltado para uma ideia simples sim, para uma eleição não. E o filme ficou pronto em 2010 e eu tinha entrevistado a presidenta Dilma Rousseff⁶⁸, que na época era ministra chefe da casa civil, ela não tinha se lançado candidata a presidente, ninguém sabia que seria ela a candidata a presidente da república e ela deu uma entrevista brilhante. Quinze dias depois ela se lança como candidata à presidência. Eu fiquei com a “brocha pendurada na escada”, se eu cortar a entrevista seria um ato de covardia, se eu deixar vão achar que é um filme político, com intenções políticas e não era! Eu lancei em 2010 e a grande mídia silenciou sobre o filme, foi um problema muito sério, porque o filme não teve a mídia que deveria ter.

⁶⁸ Dilma Vana Rousseff(1947) Presidenta do Brasil em dois mandatos 2011 – 2014 e 2015-2016

YF - Silvio queria falar um pouco sobre relação com o cinema neo-realista, você cita Rossellini com cenas de Roma Cidade Aberta. De alguma maneira você é influenciado por esse cinema didático de Rossellini?

ST- Eu sou totalmente influenciado pelo neo-realismo italiano. Eu queria mostrar que a história é uma construção, que tem antecedentes. Que os guerrilheiros dos anos 60 não eram “porras loucas”, todos foram cevados por uma cultura de resistência. Minha geração foi criada vendo filmes, lendo livros sobre os *Maquis*, que eram os guerrilheiros franceses que resistiram ao nazismo, os *Partigiani*, que foram os guerrilheiros italianos que lutaram contra o fascismo e o nazismo, fui cevado nessa cultura e é muito importante a presença do cinema italiano. Rossellini para mim é um sinal de que antes da luta armada chegar ao Brasil ela circulou o mundo, nós éramos muito influenciados por isso, fomos influenciados pelos heróis que lutaram na guerra civil espanhola e eu queria mostrar tudo isso. Então o Rossellini no filme tem um valor mais do que simbólico, ele tem um valor de exemplo. E eu estive na produtora do Rossellini em 73, eu trabalhei em um filme no Chile e o filho do Rossellini, o Renzo, recebeu o que eu tinha filmado no Chile e me ofereceu o material sobre o Allende. Eu tive muito essa chance de ser cevado pelos três grandes movimentos renovadores pós Segunda Guerra Mundial, que foi o neo-realismo italiano que é o pai de todos, a Nouvelle Vague com Godard, Truffaut⁶⁹, que é o existencialista, e o cinema novo que um cinema de muita resistência, os filmes do Glauber, os filmes de Joaquim Pedro de Andrade, é um movimento que acho fantástico. Tive a felicidade de ter sido cevado por esses três movimentos e mais o cinema soviético. Dentro de Utopia e Barbárie você encontra Roma Cidade Aberta e encontra A Mãe, que é do Pudovikin, que na verdade é uma adaptação de uma história do Gorki⁷⁰.

Y F- Você se diz um bricoleur um realizador de filmes pela colagem. Da onde vem essa forma de fazer filmes?

ST- Bem, a colagem vem do *Homem com a Câmera* do Dziga Vertov; a colagem vem do Chris Marker com uma série de filmes, esse ano é a comemoração dos 50 anos do

⁶⁹ François Truffaut (1932 – 1984) Nascido em Páris foi um cineasta francês. Um dos fundadores do movimento cinematográfico conhecido como Nouvelle Vague

⁷⁰ Máximo Gorki (1868 – 1936) pseudônimo Aleksei Maksimovich Peshkov, que eu um foi um escritor, dramaturgo romancista, cronista e ativista político russo.

Loin du Vietnam, um filme fez muito minha cabeça. Os filmes do Joris Ivens eram menos de colagem, pois ele pegava o mesmo material e usava em três quatro filmes diferentes. Mas o Marker faz o cinema de colagem que eu aprendi a fazer e gostava. Também há certa influência francesa, porque quando eu estudei lá, nos anos 70, era um momento de busca da história francesa, haviam muitos filmes de arquivo, o que você corretamente chama de cinema de colagem, neles se falou da Argélia, da guerra do Vietnam e eu pensava comigo, “quando eu voltar para o Brasil eu quero fazer um cinema assim, cinema de colagem”. E é o que eu faço e gosto, vamos em frente. Consegui entrevistar na Europa, em Roma, o Francesco Rosi⁷¹, que é um dos grandes gurus meus e eu consegui estar na casa dele e o entrevistar. Uma honra maior poder conversar com Francesco Rosi! Ele foi muito gentil, me recebeu na casa dele, e ficou me perguntando como eu queria filmar, seu abria a janela, fechava a janela. Uma coisa linda cara. O Ugo (Pirro) também que é o roteirista dos *O Jardim dos Finzi-Contini* (1970) e é o roteirista dos filmes do Elio Petri⁷², *Investigação sobre um Cidadão Acima de qualquer Suspeita* (1970). Eu tive com muita gente massa lá. Eu tive uma vida muito feliz como cineasta.

19 anos de material como organizar?

ST- Depende do dia, mais ou menos que nem você, eu chego, sento na ilha de edição ao lado do meu editor. A gente sempre discutia e conversava. Ele era o lado mais ou menos cartesiano e eu era o lado meio porra louca... e vamos montando. É difícil montar um filme desses, chegou a ter quatro horas. Pensei em lançar em duas partes porque não dava para ter quatro horas, aí vamos fazer de duas horas. Tem que cortar e cortar na carne e ficou do jeito que ficou. Mas o filme é muito difícil você dizer, falar como você faz. Eu não tenho na arte racionalidade nenhuma, aliás, na vida também não, acho que o vento me leva.

Você também morou na França onde teve contato com muitos cineastas e cientista, fale um pouco dessa experiência e como era esse contato?

⁷¹ Francesco Rosi (1922 – 2015) Cineasta Italiano.

⁷² Elio Petri (1929 – 1982) Cineasta italiano.

ST- Foi muito rica. Imagina um cara com 22 anos de idade, que senta num café para tomar um café com Chris Marker, com Joris Ivens, que é convidado para jantar com gente como Régis Debray. Eu conheci os grandes dos anos 70, eu era o caçulinha deles hoje, os que ainda estão vivos estão com oitenta e pouco eu sou um garoto de 66. Foi muito enriquecedor você estar com essas pessoas e até mesmo cruzar na rua. Foi muito bom ser jovem nessa época, ao mesmo tempo muito dramático por conta da ditadura aqui no Brasil que era barra pesada. Também em outros países do mundo viveram ditaduras atroztes como no Chile, depois na Argentina, Uruguai. Foi muito bom ser jovem nos anos 70 ao mesmo tempo, que era muito difícil por causa das ditaduras. Por outro lado, foi um momento de aberturas, foi à revolução dos cravos em Portugal em 1974, a vitória do Vietnã em 1975. Utopia e barbárie estão para os dois, os dois estão sempre juntinhos.

Silvio você traz muitas entrevistas em Utopia e Barbárie, você fez todas as entrevistas?

ST- É eu fiz entrevistas com aquelas pessoas todas. E a minha vida foi muito pautada pela ditadura. Eu nunca imaginei que os resistentes, nem todos, graças a Deus tem muita gente boa que continua lá, mas muitos deram os canalhas de 2016. Esse é o próximo filme, trabalhar essas questões dos resistentes dos anos 70 do e MDB que hoje estão todos metidos em corrupção e estão aniquilando com o país, destruindo o país.

Acredita que o filme faz uma reflexão sobre o atual momento da política brasileira?

ST- Sim eu acho que faz uma reflexão utópica. Éramos todos heróis. E hoje estamos vendo que a história está mostrando que no meio daqueles heróis também tinham muitos canalhas. Me lembro, eu era amigo do Millôr Fernandes quando teve aquele massacre na China e aquele cara que atravessava a rua e ficava em pé em frente ao tanque, não deixa o regimento de tanques passar, porque ele estava na frente do tanque, eu lembro que o Millôr falou “essa cena é bonita, mas se esse cara tomar o poder saí de baixo, porque vai ser um carrasco”. E eu não gostei dessa frase dele no

momento, mas hoje eu vejo que ele tem razão, os heróis dos anos 70, o partido que ajudou a conduzir a luta contra a ditadura (PMDB), virou o partido do golpe.

Como você encarou as questões dos crimes de Stalin e o Gulag?

ST- Aí começou a divisão de águas. Nós estávamos montando um filme sobre o Chile, foi o meu trabalho com Chris Marker, chamado *O espiral* (1976) (Armand Mattelart, Valérie Mayoux, Jacqueline Meppiel). Foi quando ele leu o livro do *Alexander Soljenítsin*, sobre o Arquipélago do Gulag. É um escritor católico russo que conta as histórias da perseguição dele, ele ficou preso num campo de concentração do Gulag. Ai o Chris começa a abandonar completamente a esquerda tradicional a qual ele tinha vínculos afetivos e pessoais com a URSS. Ele tinha feito um filme lá, *Cartas de Sibéria* (1957), ele era amigo de um cineasta importante na Rússia chamado Alexandre Medvedkine, levou para Paris o **trem em marcha**. Eu vi um filme sobre de uma experiência de um estúdio bem montado em um trem, que os russos foram filmando pela URSS. Ai o Chris vai abandonando isso, em 74, 75 ele começa a se distanciar dessa gente porque ele fica puto com a verdade sobre o que aconteceu na URSS. A China a gente só tomou conhecimento muitos anos depois. Eu ainda nos anos 90 cometi gafes sobre a questão Chinesa. Eu fui convidado para um jantar. Eu fui secretário de cultural, do Cristovam Buarque em Brasília, em 96, final de 96 e fui convidado para um jantar na embaixada da China, um jantar maravilhoso com comidas maravilhosas. E eu fiquei elogiando a revolução cultural e os caras me contando que as famílias deles tinham sido trucidadas durante a revolução cultural, foi quando eu tive o primeiro contato. Depois o Denys Arcand contando a mesma história em *Invasões Bárbaras*, não sei se você viu esse filme, mas esse filme é fundamental, você tem que citar ele, porque é meio autobiográfico meu. Peguei o avião e fui ao Canadá entrevistar o Denys Arcand. Eu me apaixonei pelo filme dele e eu me identifiquei de tal maneira com o principal personagem dele disse para ele – “Remy sou eu” e ele “falou não, sou eu!”. Ele viveu uma história muito parecida, o Denys Arcand, que aquela história do personagem nasce na verdade, quando foi uma delegação chinesa ao Canadá e chamaram o esquerdista de plantão para fazer as honras de um personagem da cultura, e o esquerdista de plantão era ele. Aí ele encontra uma mulher extremamente linda, ficando encantado com ela, tenta seduzi-la. Conta as histórias da revolução cultural maravilhosa e a mulher fica horrizada com

ele, porque a família dela tinha sido toda trucidada. Eu perguntei a ele porque e ele disse “tudo porque eu lia Philippe Soleur e via os filmes do Goddard”. Pois então era uma contradição era um momento muito difícil. E era complicado, por exemplo, eu tinha relações com Cuba, desde 1982 eu vou a Cuba com um grupo de cineastas da América latina, sou um dos fundadores da *Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de los Baños*, mas era muito difícil você entender a proximidade dos cubanos com os soviéticos, depois você vê a crise que Cuba viveu dá para entender que era uma relação econômica, mas é difícil você enxergar Cuba e ver que havia uma influência soviética lá

Você diz que é um filme sobre a geração de maio de 68....

ST- Não é maio, é 68 apenas. Maio de 68 é uma data que os franceses inventaram. Eu até digo no filme que o ano 68 começa, o maio de 68 começa, no dia 5 de janeiro de 68, com a eleição de Alexander Dubcek como primeiro ministro da Checoslováquia, eleito primeiro ministro da Checoslováquia. Ele começa a fazer as reformas sociais, a tentar uma experiência de socialismo com liberdade. A Checoslováquia foi um país do bloco soviético, aliás, o único país a não aderir a URSS pelo tratado geopolítico feito entre Churchill, Roosevelt e Stalin, a Checoslováquia optou pelo socialismo e depois foi massacrada pela União Soviética, sendo um dos regimes mais ditatoriais que existiu. Então nesse sentido eu acho que 68 começou em 5 de janeiro. Aqui no Rio de Janeiro, no Brasil, a gente tem no dia 28 de março, o assassinato do estudante Edson Luis. Logo depois, no enterro do Edson Luis deu mais de 20 mil pessoas, a marcha dos cem mil. Os franceses vieram depois de nós, não estou discutindo se um é mais importante, se são eles ou se somos nós, eles chegaram atrasados, maio de 68 foi só uma data inventada para roubar a história para eles. 68 foi um ano emblemático no mundo inteiro, houveram revoluções no EUA e ocupações das universidades, Columbia, Berkeley, dos Panteras Negras. Um momento que os alemães chamaram de *zeitgeist*, que é o espírito do tempo, que foi uma época de muita contestação no mundo inteiro, então não então não é maio de 68 é o ano de 68.

Como foi a experiência de votam a primeira vez em 89, a qual você relata no filme?

ST- Foi com 49 anos de idade, eu poderia ter votado com 20 em 1970. Na verdade, eu votei pela primeira vez para presidente da república, quando eu já havia votado em 82.

O que significava votar naquele ano?

ST- Olha, nós lutamos em 1984, foi o ano das diretas já, dos 20 anos do golpe de 64 e o ano que eu lancei *Jango*. Naquele momento, emblematicamente lutamos pelo direito de eleger, de voltar no presidente da república e perdemos as Diretas Já. 1985 é uma bola na trave. Foi o ano do Tancredo, que ele adoece e morre, assumindo o vice-presidente da república, que era um cara ligado a ditadura e aí ficamos esperando 4 anos mais para votar. Quando veio a eleição de 89 votamos pela primeira vez, para presidência da república, achávamos naquele momento que com o voto iríamos mudar o país. Eu não sou petista, eu nunca fui petista, mas tinha o Lula e o Brizola como candidatos, tinha mais Paulo Maluf, a gente podia escolher a fantasia política que quisesse para votar, porque tinha voto para tudo que era ideologia. E o Brasil escolhe o mais medíocre o pior de todos, que é essa coisa repugnante, que eu nem quero mencionar o nome. E olha como a gente erra na história, eu naquele momento em minha fantasia eu votei comunista, eu votei no PCB adivinha em quem eu votei? Em quem eu votei?

Quem?

ST- Naquela época o candidato comunista era Roberto Freire que agora está destruindo a ANCINE. Foi para ANCINE a pior coisa do mundo.

E como você conseguiu financiar o filme?

ST- Eu faço sopa de pedra em todos os meus filmes. São muito mais baratos que o mercado. Ganho um edital aqui e ali, ganho uma finalização. Eu tinha um amigo, uma pessoa querida que era presidente da Rio Filmes, que me deu o dinheiro para eu fazer o ensaio do filme, uma espécie de rascunho que foi memória e História em Utopia e Barbárie. Esse take b, não é o Utopia e Barbárie, mas tem muita coisa da minha ida ao Vietnam. E aí fui entrando em um edital e outro edital, fui conseguindo juntar o

dinheiro e terminei o filme. Eu acho que com poucos recursos eu saio dessa “farra do boi” de fazer filmes caros. Vivo muito bem, sou feliz, estou dando aula até hoje, esse ano fará 40 anos que eu dou aula, sou professor a um tempão e gosto de viver assim. Gosto de fazer filmes baratos, mas sempre com um esquema profissional, eu tenho uma produtora montada legal, oficial, as pessoas são remuneradas para trabalhar comigo. E eu faço todos esses filmes porque eles são muito importantes eles dialogam muito com a história do Brasil.

E isso seria uma espécie de missão de trazer a história através dos filmes, como se relaciona o professor com o cineasta?

ST- Eu faço tudo por prazer. As duas atividades para mim são igualmente importantes. Eu não sou um professor que faz filmes, nem um cineasta que dá aula. Eu sou um professor e um cineasta. Adoro dar aula, adoro minha relação com os alunos e adoro minha relação com a arte de fazer filmes. Então fazer filme e dar aula é muito importante.

Você diz em Utopia e Barbárie que faz história através do afeto, eu queria que você me falasse um pouco sobre isso?

ST- Exatamente, eu faço história pela questão da memória e do afeto, porque eu não acredito na leitura fria, ideológica da história. Tem pessoas com muito mais talento a capacidade do que eu para fazer análises absolutamente abstratas e profundas da vida. Eu gosto de narrar fatos, narrar acontecimento, falar de personagens, o Worson Welles⁷³ dizia, “você ter um bom personagem é meio caminho andado para você para um bom filme”. É um pouco da teoria da metonímia, se você quiser falar de um cão conte a história de um padeiro, eu acho que é por aí..

Como o próprio Rossellini em Roma Cidade Aberta....

ST- Como Francisco Rossi, Antonioni, todos eles são seminais na minha formação.

⁷³ Worson Welles (1915 – 1985) Ator, roteirista, produtor e cineasta estadunidense.

Analisando a voz over em Utopia e Barbárie percebo 3 vozes uma masculina mais frio que traz dados, outra também masculina, porem com teor mais poético e a feminina que narra fatos da sua vida. Essa voz feminina é a sua voz?

ST- Bingo! A minha voz foi à voz feminina que é a da Letícia.

Porque uma voz feminina?

ST- Foi para fazer uma provocação, porque um homem tem que narrar à voz de um homem? Eu não sou gay não, pelo contrário, sou obcecado pela figura feminina, gosto muito de mulher. Eu achava que a voz doce da Letícia caberia muito mais para falar em meu nome. Acho que o Amir tinha dois problemas, um ele tinha um pouco de sufoco, ele cansa, não daria conta de uma narração longa dessas. Então eu usei o que ele tem de melhor, que é o humor, a filosofia e a poética, ele faz as brincadeiras, é um grande diretor. Aquela parte do final do final, onde ele está com a caixinha de música, foi ele que criou, assim na hora da filmagem, aquilo ali foi ele que inventou. E o Chico tem uma puta voz. Eu discuti muito com ele, eu disse “sabe Chico eu quero a voz de um ator” e ele, o Chico, que é um puta, ator chegou introjetado no papel de um locutor. Aí eu disse “oh Chico se eu quisesse um locutor eu teria contratado um, eu quero uma coisa mais interpretativa”. Conseguimos chegar aquilo ali depois de uma discussão. Foi muito bom trabalhar com eles três foi um gran luxo.

Você faz uso de meta linguagem no início do documentário, principalmente na parte do Jean Marc Salmon, onde ele faz contatos de entrevistas para você, como se deu isso?

ST- Aquela cena ela é absolutamente real. Aquele Jean Marc Salmon é uma figura francesa, um cara assim que é o segundo plano da revolução, mas do comando. Simplesmente em 68 ele comandou um grupo que botou fogo na bolsa de valores de Paris. É uma grande liderança na França, um cara que esteve em todos os movimentos de globalização, esteve e Seattle, ele esteve em Roma, no Fórum Social Mundial, então ele é um militante fundamental. Ele passou a manhã num café em Paris comigo gravando, gravamos o tempo todo. Ele não cabia muito dentro do filme,

eu usei ele muito pouco, mas ele foi seminal porque ele fez muitos contatos para mim. Aquela cena ele marcando uma entrevista não é teatrinho, aquela cena é real. Ele está no telefone falando com as pessoas, marcando e dando entrevista. Eu falei com a pessoa que estava filmando na época, a Ecatherina Brasileiro, “filma, continua filmando”, e ela filmou ele falando no telefone. O que é teatrinho é o dialogo dele com Chico Diaz e com as pessoas, aquilo ali é teatro, é montagem, é cinema. Quando eu vi que podia usar eu aquela cena eu pedi “Chico responde, Letícia responde”, mas nem o Chico nem a Letícia sabiam que aquela cena seria montada naquele jeito. Aquilo ali foi um improviso cinematográfico, porque documentário é cinema, também é cinema, documentário cabe esse tipo de improviso. Eu não sou um purista, nem o Dziga Vertov era purista, tem umas cenas do filme *O homem com uma câmera*, que diz que “nada é encenado”, que eu te mostro umas cinco cenas encenadas ali. Documentário também é improviso, também tem encenação, agora o fundo é verdadeiro. Eu trabalhei daquela forma com o Salmon, ele dialoga com o narrador que também não é um personagem real, é um narrador, talvez eu tenha sido um dos primeiros a locar um narrador aparecendo na imagem dele, em cinema não é muito comum um narrador fazendo um papel de narrador em um filme. É legal é muito bom. São movimentos de improviso, eu não saí de casa pensando, eu levei a câmera para o estúdio para fazer o makingoff sempre pensando que alguma coisa eu poderia aproveitar. E aí o cara que filmou e que foi meu montador, o Bernardo Pimenta, fez bem feitos os planos e eu falei vamos usar as imagens e usamos os três gravando. Entra na montagem, a Letícia anuncia e bomba e a bomba explode e foi muito legal, cinema é muito bom cara. Eu usei no Milton Santos uma cena do filme *Coporation*, entrei em contataram com eles para pedir autorização e eles deram “disseram claro você pode usar o que você quiser, mas filma você mesmo que é mais divertido”... é muito bom né!

Nesse caso como se dá a autorização das imagens?

ST- É caso a caso. Tem imagens de acesso público, como as melhores imagens da guerra do Vietnam foram as imagens feitas pelo governo norte americano. O massacre de My Lai, que foi está no filme, aquela cena foi gravada e cedida gratuitamente pelo

exército norte americano. Está em um site em alta resolução, eles dizem que o acesso é liberado. As outras imagens que normalmente são as que você menos precisa geralmente são as mais caras, valorizam muito. Há cenas muito boas de tudo, você tem que ir caso a caso. Fotograma por fotograma é discutido.

Você tem alguma assessória?

ST- Eu trabalho com pessoas ligadas a história, eu escuto muito, converso com pesquisadores, com historiadores que discutem, dão sugestões e livros que me mandam ler. Por isso que eu te digo que tudo é improvisado. No meio do filme alguém me deu uma sugestão que me fez mudar de ideia, aí acaba mudando o rumo. O trabalho é o tempo todo improvisado, não tente escrever um roteiro de documentário, porque você vai fracassar.

É um contato é com um real e ele não podemos prever.

ST- A vida não tem roteiro certo!

Porquê da divisão de blocos?

ST- É um filme muito complexo que se tornaria incompreensível se eu deixasse as imagens soltas e os espectadores que interpretassem. Eu não gosto da linguagem “sacou bicho”, eu gosto da linguagem estruturada, em que você conversa com pessoas inteligentes. Eu procuro não ser excessivamente didático, para que não seja um filme para passar em sala de aula, mas eu também não faço um filme onde o espectador fique perdido dentro do filme, em termos dele ter que descobrir o que ele está vendo. Eu não gosto de um cinema hermético, eu gosto de um cinema que dialogue com o espectador, que trata o espectador como um ser inteligente.

Você utiliza muitos filmes de ficção nos seus filmes de uma maneira geral, os transformando em documento, qual o sentido você procura agregar com esses filmes?

ST- Eu uso quase como um documento, como um documento de uma época. Não existe filme mais claro sobre a resistência durante a Segunda Guerra Mundial que *Roma Cidade Aberta*. Sobre a ideologia comunista, eu acho que o filme *A Mãe* de Pudovikin é muito mais claro que *O Encouraçado Potemkim* e *Outubro*. Até porque os soviéticos transformaram *Outubro* em uma obra didática, uma narração, uma coisa que Eisenstein não tinha colocado e no *Encouraçado Potemkim* ele antecede a revolução em muitos anos, o filme é de 1905 e é uma obra bastante ficcional, já *A Mãe*, do Poduvikim, é uma adaptação do livro do Gorki é uma ficção, mas se parece muito com a realidade da construção da revolução, preferi usar ele. *O As Invasões Bárbaras* eu tenho quase como uma autobiografia eu me identifiquei muito com ele, com personagem do professor de história o Remy, porque para mim aquilo ali sou eu, é minha vida. Então fui pedir autorização, fui ao Canadá entrevistar o Deny Arcan, pedi autorização ele me deu e citei, que é questão dos conflitos ideológicos da minha geração. Assim eu respondo à pergunta que você fez um tempo atrás, da descoberta da Rússia da China, no momento do diálogo lá em que os amigos estão fazendo um deles diz “nós fomos tudo, existencialistas, marxistas, niilistas nós acreditamos em tudo e hoje a gente está perdido aqui sem ideologia nenhuma. Então a aceitação do cinema de ficção é uma parte do documento.

Gostaria de saber como se dá à apropriação de arquivos de outros documentários como os de Marker *o Fundo do Ar é Vermelho*, *Longe do Vietnam* e de Emile de Antônio *O Ano do Porco*, que são filmes que de certa forma dialogam e dialogam também com *Utopia e Barbárie*?

ST- Aquela material provavelmente o Chris deve ter pego do Emile de Antonio, porque o Emile de Antonio é anterior ao Chris Marker. E o Chris sim, usava coisas na mão grande numa boa, e ele dedica o filme a todos os cinegrafistas que fizeram esse tipo de material. Eu usei e foram um dos materiais que eu nunca pedi autorização e nunca teve problema. O que eu usei deles com autorização foi o material do *Loi Du Vietnam*, que eu peguei direto da internet com legenda em espanhol. Tem uma cena que eu uso, filmada pela Michele Rey, da câmera que dá problema e se recusa a filmar a cena. Eu escrevi para o grupo Skirra que era ligado ao Chris Marker, pedindo autorização e eles me deram, mas eles falaram que seria “gentil” eu pedir autorização a Michele Rey, já que foi ela que filmou, a Michele Rey é a esposa do Costas-Garvas,

escrevi para ela, ela respondeu dizendo que não havia nenhum problema e que podia utilizar.

Olhando agora para o professor de história. Você não acha que o nosso ensino escolar regular negligencia algumas questões históricas como as do golpe de 1964, acredita que o cinema é uma porta para essa discussão?

ST- É eu acho que o ensino curricular é necessário, porque você tem que mexer com milhões de cabeças anualmente. Deve ser muito difícil você trabalhar nessa questão de uma maneira afetiva, tendo que trabalhar com pessoas até mais jovens. Quer dizer o fato de eu ter vivido essa história me dá essa aproximação de uma forma diferente, que você mesmo deve ter. Sua aproximação com o tema da ditadura é uma aproximação intelectual, você não conhece a tortura, você não conheceu ninguém que foi torturado, a não ser, pessoas mais velhas que contam uma história, mas você não tem no seu círculo de relações, no seu dia-a-dia acordar um dia sabendo que um amigo foi preso barbaramente torturado, ou você encontrar um amigo íntimo seu, que viveu as lutas políticas e ele lhe contar que um dia foi torturado ou que ele acordou em uma poça de sangue, aí você vive as duas situações. Então a história afetiva eu acho que ela é sensorial, ela só pode ser contada por quem viveu aquela memória. Por isso que eu também não tenho preconceito com o cinema de reconstituição, porque você também tem a capacidade de usar o imaginário. O cinema o cinema te dá o imagético, ele te dá a capacidade de envolver o imaginário. Muitas vezes esse imaginário se reflete melhor quando você trabalha o afeto do que quando você trabalha a questão da reprodução da violência. Eu não gosto de filmes que ficam mostrando cenas de tortura, em Utopia e Barbárie eu uso uma que é da Batalha de Argel. Na verdade, a guerra segunda da Argélia foi o que inspirou a tortura brasileira, aqui no Brasil tem um artigo de um militar Francês que veio ensinar tortura, falando que aprendeu tortura torturando argelinos. Eu não queria mostrar isso, mostrei numa cena, a do argelino e a cena do canal do Panamá que é um vietcongue sendo torturado. Então ali você tem a mistura de dois materiais, tem o ensaio de sabotagem quando eles explodem aquela bomba, e aquela bomba se você ligar a outra cena do filme você vai se ligar no assassinato do general Carlos Prates, ele foi assassinado daquela maneira com uma bomba que explodiu no carro dele. E você tem a cena do Vietnam com um cara sendo afogado, então você tem essas poucas violências. Eu

acho que tentar convencer que a ditadura é ruim pela violência é contraproducente, se você eliminar a violência você resolveu o problema da ditadura? Não. Hoje vivemos numa ditadura onde as pessoas não são torturadas. Eu me pergunto como é que vamos conviver no futuro quando a gente souber, que fomos de uma geração que conviveu cotidianamente com as prisões coercitivas e conduções coercitivas, que o cara fica três quatro cinco meses até aceitar fazer a delação premiada, isso daí não é uma forma de tortura? Não estamos discutindo isso, o Brasil está encurralado, acovardado, escondendo a corrupção, deve-se prender os culpados. Sair prendendo gente pelo Brasil a fora, para depois descobrir que aquela pessoa era um funcionário comandado de uma construtora, que não tem nada a ver com aquilo, que tudo foi uma chantagem, é terrível. Estamos convivendo hoje com a tortura psicológica como se fosse normal, já estamos vivendo outra forma de coação física das pessoas.

Qual é o lugar do documentário hoje, salas de cinema, televisão, cineclubes?

ST- O documentário é a cada dia mais seminal. Você falou da quantidade de documentários que se produzem hoje na verdade não chegam às telas do cinema, mas não é um documentário que fugiu da sala de cinema, é o cinema que fugiu do documentário. Quando você tem a maior parte das salas de cinema instaladas em shoppings, elas são uma estrutura construída propositalmente para o cinema americano jogar o cinema exclusivamente para área do entretenimento e não na área de reflexão, de experimentação e do pensamento. O espaço do documentário se desvia. Voltamos aos cineclubes, nunca houveram tantos cineclubes, vamos para as salas de aula, a gente vê os debates no computador, discutimos com os amigos. O documentário teve que buscar outro espaço, e não só o documentário como o cinema de arte, porque o cinema fugiu do espaço da arte para ficar apenas no entretenimento. Se você vai a um shopping comprar uma roupa de marca, comer um fast-food, você não vai querer ver um filme de política, você só vai querer ver um filme de política se você estiver integrado à política, a luta pelo conhecimento, você vai buscar seu espaço. É completamente diferente do que era naquela época, onde você ia para o cinema para ver Fellini, para ver Bergman. Hoje o que você vê é um fracasso, por que não dão mais espaço para reflexão, muita ação explosão, tiro para cá tiro para lá, um carro que explode no meio, todo filme americano tem um carro que explode no meio, a pirotecnia ganhou a prevalência sobre a reflexão. E aí o documentário fica

sem espaço no cinema, mas o fato dele não estar mais no cinema, já que o cinema de rua foi ocupado pelos templos religiosos, não significa que ele tenha deixado de ser importante. Significa que dentro do darwinismo cultural você tem que procurar o espaço próprio para sua sobrevivência, tem que ser uma espécie de camaleão e usar as cores que te protegem do seu predador. Assim você vai para rua, vai para o clube, o fato de eu exibir o meu filme em uma universidade não faz ele menos que o filme que passar em mil salas de cinema de shopping, pelo contrário fez ele diferente. Então eu acho que o documentário tem um espaço que é fundamental e necessário. Vejo as pessoas que assistiram meus filmes e você verá que pouquíssimas foram em salas de exibição, muitas em espaços públicos, em momentos de discussão com outras pessoas, em momentos de formação. Então ele é muito mais importante que aquele filme que te embrutece, é um filme que te revela. Eu fico orgulhoso desse tipo de cinema e tenho certeza que não sou o único que estou fazendo, muita gente faz esse tipo de cinema e ele é mais do que necessário. Eu depois de Utopia e Barbárie eu tive mais de dez filmes, os *Advogados Contra a Ditadura*, *Militares Contra a Ditadura*. Militares que recusaram o golpe, você sabia que tiveram militares que reagiram ao golpe de 64? Veja meu filme. Você sabia que advogados arriscavam a própria vida para defender pessoas na calada da noite para impedir que aquela pessoa fosse morta e torturada? Veja meu filme *Advogados Contra a Ditadura*. Você conhece um personagem fundamental chamado Haroldo Costa, maravilhoso, que fez filmes, fez teatro de negro, pouca gente, conhece o outro lado de Haroldo Costa, conhece o comentarista de carnaval, ele é um cara completo, eu fiz um filme sobre ele. Eu fiz *O Sujeito Oculto na Rota do Sertão* sobre Guimarães Rosa e aproveitei não só para homenagear o grande escritor, mas também denunciar a cesura que existe em relação aos nossos personagens. Então eu tenho uma obra muito grande que me dá muito orgulho, isso é o que me faz viver.

Porque no final do filme decide mostrar o conflito entre palestinos e israelenses?

ST- Por que esse final é um sonho. Eu sonhei em 67 durante a guerra dos 6 dias. Eu fiquei muito angustiado com medo da destruição de Israel, eu sempre tive um pé lá, tinha uma ideia de viver num kbutz. O kbutz era uma ideia socialista de fazendas coletivas, onde todo mundo fazia tudo, era um lugar utopia total e eu sempre sonhei

em viver lá. Em 67 acabei não indo, acabei entrando na esquerda no Brasil e decidi não ir e virei brasileiro, abandonei mais cedo Israel no meu imaginário. Mas aí eu queria tirar essa dúvida final, o que é Israel? Fui a um kbutz. Banquei um velho que tinha que se reciclar, o socialismo tinha praticamente acabado em Israel. Lá na entrevista tem o velhinho reclamando que o kbutz acabou, acabou a coisa coletivista. E também fui entrevistar palestinos, eu queria ver o inimigo olho no olho, queria ver quem é meu inimigo, encontro pessoas doces, amorosas, que querem viver em paz como eu, querem ter direito ao território deles, de fazer suas casas e ter suas famílias. Então vamos para o processo de paz, vamos botar esses caras para morarem juntos, se encontrarem, se entenderem. Eu comecei a falar, no dia que deixarem israelenses e palestinos transarem a guerra acaba.

Como escrever sobre si mesmo?

ST- Eu vou escrevendo livremente com a intenção de nunca publicar, porque um dia eu estava arrumando meus livros aqui e comecei a separar as autobiografias e comecei a separar sobretudo as com dedicatórias, aí eu comecei a ver que a grande maioria não serve para nada. Então como eu fiquei muito impressionado com isso eu resolvi não publicar a minha. Eu não paro de escrever, pois é um bom exercício de memória.

“Damos uma pausa na entrevista e começamos e conversar informalmente, Silvio Tandler me narra um episódio de sua busca de histórias como documentarista”.

ST- Eu quando acabei os militares que disseram não, o filme já tava montado e eu fui conversar com os marinheiros que participaram do motim do sindicato dos metalúrgicos. Eu tenho a cena, não sei se você viu, dos marinheiros rebelados durante o governo Jango e me chamou a atenção o primeiro fuzileiro “o cara vai tira o capacete bota no chão, desembainha as armas tira e bota no chão e entra no sindicato e é aplaudido. E eu pensei: Se ninguém segue ele “fudido” como todo mundo aderiu ele teve um papel histórico. E aí eu conversei com os marinheiros sobre isso eles disseram “mas é Raimundo Nonato”, eu perguntei e ele tá vivo? Sim e mora aonde? em São Rafael RN. Eu liguei para São Rafael, fui até São Rafael, meu amigo Carlos

Tourinho me levou lá. Entrevistei Raimundo Nonato, ele me mostrou a cidade inundada pela represa e tinha um pouco da igreja lá ainda que havia caído e ele me mostrou, foi meu guia lá. Ai eu aprendo que aquela cidade era cidade que Coutinho encontrou Elizabeth Teixeira para fazer a segunda parte do cabra marcado para morrer. Tu vê o que a história faz comigo, vê a importância do documentário. O cara pegar sair do Rio de Janeiro....eu sou parastésico eu sou cadeirante e eu quase fiquei tetraplégico... mas eu sou parastésico... peguei um avião, fiz 400 km de natal a São Rafael para entrevistar um personagem. Achei Raimundo Nonato e ele disse “sigo comunista”. Não é bonito isso?

Sobre a sua experiência colocada em Utopia e Barbárie?

ST- Eu acho que é isso. Ele é assumidamente autobiográfico, coloquei imagens da minha mãe, eu com meus amigos, eu em várias fases, sobretudo a experiência não é uma coisa física é uma coisa mental, então você tem ali uma ressonância magnética literalmente, porque o cinema não é mais película, ele não é mais filme e você tem uma ressonância magnética do meu cérebro tudo que me mobilizou. Não são apenas experiências de vida, e sim experiência que eu vi, sentidas e que me emocionaram. Por exemplo, aquela foto do Chaves dando *As Veias Abertas*, o livro do Eduardo Galeano para o Obama, eu não vivi aquela experiência, mas quando eu vi aquela foto, eu vi aquele momento, eu fiquei muito emocionado. No filme eu falo também que ele feito para revelar as emoções. Quando eu cheguei em Cuba e presenciei a luta dos cubanos contra o bloqueio americano, a frase que mais me impressionou, não é “resistiremos eternamente”, mas foi uma faixa que eu vi escrita no meio da rua; “se suspendessem o bloqueio por um dia os diabéticos cubanos teriam insulina para um ano”, eu sou diabético, eu ali entendi tudo, entendi o mal que o bloqueio faz a Cuba. Por causa desse bloqueio os diabéticos cubanos têm toda a dificuldade de conseguir insulina e Cuba tem que se virar para arranjar insulina para eles. Então essas coisas fazem parte da minha experiência à dor do outro também faz parte da minha experiência e ela me motiva muito mais do que uma retórica política.

E é perceptível no filme essa via sensitiva

ST- Mas o documentário é isso, o bom documentário é isso. Eu fiz um filme sobre Castro Alves também, e com Castro Alves eu aprendi muita coisa e aprendi uma frase que me mobiliza com artista e como ser humano “o povo é mais sentimento, moralizar a vida é o fim mais augusto e sublime da poesia” esse é o meu cinema. Podemos encerrar a entrevista em alta.