

Documentário e história

Em texto de 1997 incluído na coletânea *Versões e ficções: o seqüestro da história*, Marcelo Ridenti, após afirmar que nenhum filme brasileiro sobre a ditadura militar teve “o mesmo investimento e apelo comercial do filme de [Bruno] Barreto”, vaticina: “esperemos que outros venham por aí, inclusive documentários [...]” (RIDENTI, 1997: 26) Passada uma década do lançamento do filme *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), surge *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2006), documentário que aborda a mesma ação do sequestro de Charles Burke Elbrick, paralelamente à experiência da libertação dos quinze presos políticos trocados pelo diplomata. A narrativa do filme reúne, de um lado, o testemunho coletivo de cinco dos dirigentes das organizações guerrilheiras que levaram a ação a cabo, MR-8 e ALN,¹ e, de outro, os testemunhos individuais de nove dos quinze presos políticos libertos das mais diversas correntes.²

Versões e ficções: o seqüestro da história é uma espécie de antologia da execração de *O que é isso, companheiro?*. O livro reúne artigos de historiadores, testemunhas e jornalistas publicados na imprensa à época do lançamento do filme (1997), textos que, no conjunto, sentenciam as versões da história de Bruno Barreto e Fernando Gabeira. A recepção a *Hércules 56* foi diametralmente oposta. A impressão que surge da leitura das críticas que comentam sua estreia, em 2007, é de que o documentário teria satisfeito a uma demanda difusa, já expressa por Ridenti, de resposta ao filme de Bruno Barreto. Nesse sentido, é interessante notar que, por mais que o documentário de Silvio Da-Rin tenha sido elusivo com relação às versões de *O que é isso, companheiro?*, livro ou filme, a anterioridade desses discursos surge como que

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP).

¹ São eles: Cláudio Torres, Daniel Aarão Reis Filho, Franklin Martins, pelo MR-8, e Manoel Cyrillo e Paulo de Tarso Venceslau, pela ALN.

² Agonalto Pacheco, Flávio Tavares, José Dirceu, José Ibrahim, Maria Augusta Carneiro Ribeiro, Mario Zanonato, Ricardo Vilas, Ricardo Zarattini e Vladimir Palmeira. A palavra dos outros seis libertos, já falecidos, foi incluída no documentário por meio da inserção de imagens de arquivo.

uma sombra a influenciar a recepção do documentário. O caráter de antiversão já marca *Hércules 56* mesmo antes de sua produção. Apesar de não enunciados diretamente no documentário, a tensão e o diálogo com essas instâncias discursivas anteriores (livro de Gabeira, filme de Barreto, críticas) são patentes.

Partindo de uma espécie de análise a contrapelo da mobilização dos mecanismos da estética documentária em *Hércules 56*, tentarei refletir sobre as contradições implícitas nos louvores da crítica e nas próprias noções que lhes servem de base: objetividade documental, distanciamento crítico, diversidade de pontos de vista, completude da narrativa, ausência de heroísmos, triunfalismos e mistificações. Em termos gerais, as diversas manifestações da celebração do filme de Da-Rin gravitam em torno da noção de que o documentário é o gênero cinematográfico mais apropriado à representação da história, e a comparação com o filme *O que é isso, companheiro?* seria uma amostra patente disso. As reflexões estéticas a seguir partem da desconfiança voltada às sugestões de uma maior propriedade do cinema documental na representação do passado. Isso posto, vale antecipar duas advertências: no horizonte de minha análise não está a confluência de cinema documentário e ficcional, numa (in)definição indistinta que negue, no limite, o próprio real histórico; a proposta de “contra-análise” não significa oposição ou detração ao filme de Da-Rin, tampouco elogio similar àquele feito pela crítica. Mais do que aderir a uma versão da história, a um gênero cinematográfico ou a uma vertente da memória, penso ser pertinente assumir os riscos de problematizá-los em suas especificidades e em seus nexos com o presente.³

Instruções reflexivas?

De início, gostaria de chamar a atenção para uma escolha estética do documentarista Silvio Da-Rin, presente em todas as imagens do debate entre os cinco dirigentes da ação e, emoldurando o filme, nas sequências que denominarei “prólogo” e “epílogo” dos testemunhos individuais dos libertos em troca do diplomata. Para fins de análise, chamarei os dois núcleos narrativos testemunhais do filme de *núcleo dos dirigentes* e *núcleo dos libertos*. No primeiro, o filme promove uma espécie de

³ Refuto, desde já, qualquer acusação de impertinência da crítica de certas memórias da luta armada. (ver SARLO, 2007) Penso que o engajamento do historiador deve ser essencialmente crítico. Porém, sendo ao mesmo tempo cidadão, o historiador não pode ser leviano quanto aos riscos implícitos em sua revisão crítica, principalmente as apropriações revisionistas e oportunistas das quais pode ser vítima na luta presente das memórias.

rememoração coletiva; no segundo, há testemunhos individuais. Num movimento inicial, o foco da análise serão as sequências de abertura que introduzem os distintos núcleos.

Logo nos primeiros minutos do filme, após a leitura do primeiro trecho do manifesto do sequestro escrito pelo MR-8 e ALN sobreposta a imagens de arquivo,⁴ ainda antes da vinheta de abertura com os créditos iniciais, imagem escura, ouvimos a voz de Franklin Martins referindo-se ao manifesto. Num movimento de câmera, surge a imagem na qual vemos, ainda de longe, pessoas que conversam sobre o conceito de sequestro ao redor de uma mesa. A câmera é oscilante, tremida, quem a opera caminha em direção à ação. Um garçom passa; vemos microfones. Sucede-se a essa imagem de câmera na mão um outro plano, médio, câmera fixa, no qual toda a situação da tomada da “conversa” dos dirigentes é revelada, estando o aparato cinematográfico no quadro; um golpe de *zoom* fecha o plano nos debatedores. Numa espécie de apresentação individual dos dirigentes, alternam-se planos de câmera na mão e fixa, microfones onipresentes; a imagem escurece, entra a vinheta de abertura, a música é sóbria.

Findos os créditos, inicia-se uma outra sequência de apresentação, agora dos libertos. No primeiro plano, médio, o diretor Silvio Da-Rin, de pé, prepara e em seguida mostra a Flávio Tavares, sentado, um monitor portátil; uma câmera e seu operador podem ser vistos no canto inferior esquerdo do quadro. A exclamação de Tavares (“Ah, isso é no México!”) informa que as imagens que ele vê naquela tela lhe evocam a memória; um golpe de *zoom* fecha o quadro em seu rosto. A estrutura se repete na cena seguinte, na qual vemos, primeiramente em *close*, o olhar atento de Mario Zanconato acompanhado de uma outra exclamação da memória que vem à tona; num segundo plano, Da-Rin está a seu lado mostrando-lhe o mesmo monitor portátil; é possível ver o holofote que ilumina o ambiente; um novo golpe de *zoom* preenche a tela com o rosto de Zanconato. A estrutura do diretor que exhibe a suas testemunhas as imagens gatilho da memória repete-se ainda nos planos com Maria Augusta Carneiro Ribeiro e José Dirceu.

Os primeiros minutos de *Hércules 56* já colocam o tema da reflexividade. Os artifícios formais que utiliza nessas imagens iniciais são aqueles característicos do que se poderia chamar de tradição do documentário reflexivo. A exposição do aparato cinematográfico (câmeras, microfones, luzes, equipe técnica), a presença do diretor, as

⁴ Essas inserções serão analisadas mais adiante.

imagens tremidas com câmera na mão, os golpes de *zoom*, todos esses são dispositivos que gerariam uma quebra da transparência do filme ao chamar a atenção do espectador para o processo de produção do discurso. Na esquematização que faz dos modos do documentário, Bill Nichols descreve o modo reflexivo como aquele em que o cineasta se engaja num metadiscurso que fala menos sobre o “real” em si do que sobre o processo de sua representação. Para o autor, “enquanto a produção documentária preocupa-se preponderantemente em falar sobre o mundo histórico, o modo reflexivo dedica-se à questão de *como* falamos sobre o mundo histórico.” (NICHOLS, 1991: 56-57; tradução livre; grifo do autor) Ao chamar a atenção para os próprios mecanismos discursivos, o documentário reflexivo joga luzes sobre os pressupostos e convenções que sustentam a “tradição documentária”. Nessa modalidade, o espectador experimenta a presença do “texto”, torna-se consciente dessa experiência e, portanto, da mediação discursiva.

Naturalmente, o tema da reflexividade não se restringe ao campo documentário. Robert Stam remonta o conceito à tradição filosófica e psicológica segundo a qual o termo se refere à capacidade da mente de ser, ao mesmo tempo, sujeito e objeto de si mesma. Quanto à arte, o autor sustenta a existência de uma tensão perene entre ilusionismo e reflexividade, entre a representação artística que se coloca como realidade e aquela que admite seu estatuto de representação. De modo a quebrar o ilusionismo, a arte reflexiva mostra sua própria máscara e convida o público a examinar sua forma e textura. Naquilo que Stam denomina “um tipo de contemplação cubista” do tema, o panorama que traça em seu livro *Reflexivity in film and literature: from Dom Quixote to Jean-Luc Godard* parte de Cervantes, passa por Brecht, pela “guinada linguística”, por Hayden White, por Machado de Assis, por *Macunaíma* até chegar a Godard, além de inumeráveis outras referências a obras e realizadores que o autor considera vinculados ao que denomina “tradição da reflexividade”. Malgrado as generalizações e perenidades de sua exposição, importa-nos reter a definição de reflexividade fílmica, ainda que ampla, elaborada pelo autor, descrita como o processo pelo qual os filmes trazem para o primeiro plano sua própria produção, autoria, seus próprios procedimentos textuais, suas influências intertextuais ou sua recepção. Nas palavras de Stam, ao chamar a atenção para a mediação fílmica, a “reflexividade subverte o pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação, uma janela para o mundo”. (STAM, 1992: xi)

Interessa-nos ainda um outro aspecto, mencionado também por Nichols, a saber, as relações entre reflexividade e política. Stam problematiza a noção, cuja origem atribui à teoria do cinema dos anos 1970 de matriz althusseriana, que identifica imediatamente reflexividade e subversão, realismo e ideologia, chamando a atenção para o risco de uma dicotomia simplificadora que oponha um cinema ilusionista essencialmente conservador a um cinema reflexivo essencialmente revolucionário. Para ele, realismo e reflexividade não são termos necessariamente antitéticos, o que o leva a optar pela ideia de “coeficiente” de reflexividade ou de mimesis em cada obra. (STAM, 1992: 13-17) Sem arriscar-me a entrar nesse debate teórico, gostaria apenas de destacar a conclusão do autor derivada dessa problematização, qual seja, a de que a reflexividade não é dotada de um valor político *a priori*, sendo seus artifícios passíveis de usos “conservadores” ou “ilusionistas”. (STAM, 2007: 153)

Vale dizer que a função dos parágrafos acima não é corroborar certa categorização do documentário em modos mais ou menos estanques, tampouco proclamar a adesão a definições a-históricas ou correntes teórico-políticas. O movimento realizado foi o de colocar no horizonte de análise de *Hércules 56* certas noções ligadas ao tema da reflexividade, tema esse introduzido por suas próprias imagens. Cabe-me testar, nas páginas seguintes, a operacionalidade de tais noções na análise desse documentário específico em sua historicidade.

Antes, contudo, gostaria de remeter-me às críticas escritas sobre *Hércules 56*, apontando o relativo silêncio a respeito da questão da reflexividade. Relativo, porque, no universo de artigos lidos, ao menos um crítico, Marcelo Lyra, menciona a questão ao descrever o núcleo dos dirigentes: “Os mentores do seqüestro contam suas versões na mesa de bar, com o processo de filmagem escancarado. Os microfones invadem despudoradamente a cena e o próprio Silvio aparece ao lado dos depoentes, fazendo poucas intervenções.” Entretanto, o mesmo crítico que faz menção à exposição do processo de filmagem e à presença do diretor, em outro momento de seu texto, conclui:

Ao reunir os mentores do seqüestro numa mesa de bar (aparentemente sem bebidas alcoólicas), ele consegue uma melhor aproximação entre reflexo e real. Na presença de todos os envolvidos, quase como uma acareação, é muito mais difícil distorcer a realidade. Da mesma forma, lapsos de memória de um são preenchidos por outro. (LYRA, 2007)

Percebemos, nesse trecho, que o fato de haver notado o uso de artifícios reflexivos em *Hércules 56* não impede Lyra de afirmar aquilo que seria função da reflexividade questionar: a objetividade do documentário, a transparência da imagem, do discurso e, por extensão, do próprio testemunho.

Uma outra referência ao “cenário” do debate é feita por Ana Maria Roland:

Da-Rin faz uma exegese sóbria da cena histórica, a partir de dois eixos distintos: um deles é o encontro inédito dos sobreviventes que planejaram e realizaram o seqüestro, em sugestivo cenário e iluminação claroscuro, numa cave de antigo prédio do centro do Rio de Janeiro – evocação do caráter clandestino da ação dos jovens rebeldes? (ROLAND, 2007)

Nesse caso, a referência aos artifícios reflexivos desaparece, como se estes ficassem obscurecidos pela observação da iluminação (com o perdão pelo jogo de palavras). Se, portanto, são raríssimas e deslocadas as considerações, na crítica escrita sobre *Hércules 56*, sobre a reflexividade que apresenta o filme e suas testemunhas; se, quando as há, o tema acaba submerso pelo elogio da objetividade; se a própria reflexividade e seus sentidos fica obscurecida, não é o caso de atribuir esse silêncio a uma espécie de “cegueira” dos críticos. Algo foi visto, e a crítica foi prolixa no elogio à objetividade do filme. No lugar de acusar uma cegueira, penso ser interessante buscar na obra os elementos que fazem com que a reflexividade visível não seja legível. Trata-se, enfim, de considerar a possibilidade de que os artifícios reflexivos, presentes nas imagens de *Hércules 56*, não assumam a função de instruções reflexivas ao espectador. (ODIN, 1984: 272-273)⁵

Reflexividade diluída

No decorrer do filme, as imagens do núcleo dos dirigentes mantêm o uso dos mecanismos reflexivos: o aparato cinematográfico permanece exposto, a presença do diretor e suas intervenções ocasionais são dadas a ver, segue a justaposição de planos de câmera na mão e fixa, observam-se os golpes de *zoom*. Diferentemente, as entrevistas individuais dos libertos assumem um caráter mais convencional durante o documentário. Constituindo uma espécie de moldura, o uso dos artifícios reflexivos que caracteriza o já descrito “prólogo” do núcleo dos libertos é retomado apenas nos

⁵ Aqui desloco para o tema da reflexividade a noção de instrução documentarizante proposta por Roger Odin.

minutos finais de *Hércules 56*, num “epílogo” no qual retorna a dinâmica entre diretor, imagens de arquivo e testemunha que recorda. Revemos Da-Rin e seu monitor portátil ao lado de Flávio Tavares, José Dirceu, Maria Augusta, Mario Zanconato e Ricardo Zarattini, numa rápida sequência que reitera a ideia de uma memória profílmica. A última imagem dessa sequência servirá de ponto de partida e metáfora para as reflexões dessa seção. Nela, Agonalto Pacheco olha a tela portátil que segura em suas mãos; um golpe de *zoom* coloca seus olhos marejados em *close*. Num corte seco, insere-se uma sequência de imagens de arquivo do desembarque em terras mexicanas. Finda a inserção, surge o plano de mãos segurando a tela portátil. O espectador atento perceberá que, no pequeno monitor, exhibe-se exatamente a mesma imagem de arquivo que se acabou de ver em tela cheia. O enquadramento dos rápidos porém significativos planos justapostos antes e depois inserção gera um efeito de coincidência dos pontos de vista de testemunha e audiência, como se esta última mergulhasse nas memórias de Agonalto, fosse transportada para dentro do filme, colocada no lugar daquele que olha e segura o monitor do qual emana o passado. Nesse caso, ao invés de interpor reflexivamente a opacidade da tela entre o público e a realidade, o artifício do “quadro dentro do quadro” identificaria “personagem” e espectador na assistência da imagem “real”. Configurados desse modo, é como se montagem e enquadramento fizessem com que o espectador e a testemunha olhassem juntos, através da janela cinematográfica duplicada, a imagem indicial legada pelo passado. (XAVIER, 2005: 17-25)

Rapidamente e sem corte, um movimento de câmera devolve o rosto àquele com quem o público se identificou. Os olhos de Agonalto, fixos no monitor, passam então a preencher o quadro; após esboçar um sorriso entre nervoso e emocionado, ele seca, com a mão direita, uma lágrima antes mesmo que aflore. Ato contínuo, seus olhos abandonam a pequena tela, ele lança um rápido olhar para a câmera, escurece. O olhar direto para a câmera, nesse caso, não chega a quebrar a “quarta parede”; ele é fugaz, prontamente desviado. Antes, ficara a pregnância da imagem de seus olhos emocionados, da lágrima negada a qual a câmera, numa espreita em *close*, parece desejar. A reflexividade desse plano final de *Hércules 56* – latente nos artifícios do monitor portátil e do olhar direto para a câmera – é diluída pela lágrima que, ansiada, não se dá a ver. A instrução que fica à audiência não é a da suspeição, a da reflexão

sobre a memória; de fato, o espectador aqui é induzido a também se emocionar com o melodrama apenas esboçado.

Da-Rin não era um desavisado quanto às potencialidades da reflexividade. Em seu livro *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*, ele traça um panorama histórico das “escolas” documentárias, desde Robert Flaherty, passando por John Grierson e o documentário clássico britânico, pelo cinema direto norte-americano, pelo cinema verdade de Jean Rouch em sua releitura do *kinopravda* de Dziga Vertov, até chegar, no Brasil, a Eduardo Coutinho. Na descrição que Da-Rin faz das manifestações históricas do documentário, é perceptível sua simpatia pelos realizadores que engendraram as principais estratégias anti-ilusionistas e autorreflexivas, aqueles que buscaram não um reflexo especular do mundo, mas a problematização da representação que levasse a verdades fragmentadas (o espelho partido do título do livro). Da-Rin conclui seu percurso analisando *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, filme que, em sua opinião, obteve êxito no entrelaçamento da reflexividade ao mundo histórico, não se perdendo no formalismo puro nem no niilismo que nega toda e qualquer verdade extradiscursiva. (DA-RIN, 2006, 215-218) De fato, em suas considerações finais, ele chega mesmo a declarar explicitamente sua simpatia pela tradição reflexiva, que, se no Brasil tem Coutinho como um de seus principais representantes, possuiria origem em Vertov, já nas primeiras décadas do século XX.

A matriz estético-ideológica que mais nos seduz, entre todas as que examinamos, não se encontra no tronco hegemônico da tradição do documentário, mas em um desvio que ao mesmo tempo a antecede e ultrapassa. Procuramos, em mais de uma oportunidade, demonstrar que a obra fílmica e teórica de Dziga Vertov já continha uma gama extensa de questões que seriam problematizadas ao longo de toda a história do filme não-ficcional. Seu trabalho no campo semiótico e sua preocupação com uma pedagogia da imagem estão, hoje mais do que nunca, na ordem do dia para todos aqueles que, como nós, continuam acreditando na responsabilidade que os produtores audiovisuais devem assumir no plano de uma política e uma epistemologia da comunicação. [...] Entendemos que certas estratégias epistemológicas engendradas em documentários de produção recente podem resultar na construção de verdades mais contingentes e situadas. Verdades fragmentárias, que estimulam uma subjetividade capaz de abordar mais criticamente o próprio processo social de produção de sentido. (DA-RIN, 2006: 222-224)

Tampouco Da-Rin ignorava as possibilidades de diluição da reflexividade.

Quanto à reflexividade, apesar de seu potencial antiilusionista, não deve ser considerada uma panacéia do documentário. [...] As estratégias auto-reflexivas podem facilmente ser empregadas como puro formalismo, transformadas em um maneirismo ou apropriadas enquanto técnicas que visam legitimar argumentos

espúrios com uma aparência crítica. Exibição de aparelhos de filmagem ou de membros da equipe técnica não significam, necessariamente, problematização das condições de produção do discurso. Fragmentação narrativa e descontinuidade não significam, obrigatoriamente, maior consciência textual. Revelação das marcas autorais e de metodologias de trabalho empregadas não autenticam, automaticamente, uma intervenção crítica na política da comunicação. (DA-RIN, 2006: 218)

A menção a Vertov e ao tema da tensão entre potencialidade e apropriação da reflexividade remetem ao debate realizado por Néstor Canclini no campo da arte, que propõe uma interpretação da frustração das vanguardas modernas no século XX baseada no conceito de ritual. Segundo Canclini, haveria um movimento recorrente pelo qual os gestos de ruptura dos artistas se transformam em ritos, numa incorporação e digestão progressiva do impulso originário de quebra das convenções que torna a própria ruptura uma convenção ritualizada. Numa das definições que propõe, o autor sugere que “as ações rituais básicas são, de fato, *transgressões negadas*”. (CANCLINI, 1990: 44-45; tradução livre; grifos do autor) Ao incorporar as transgressões, o rito as limita e mantém sob controle.⁶

Ao dissolver o potencial anti-ilusionista da ruptura reflexiva, a ritualização gera algo mais do que a negatividade de uma limitação e serve, no mesmo movimento, ao engendramento da concretude do discurso cinematográfico. O próprio Da-Rin, vimos, já considerara em sua reflexão teórica a possibilidade da apropriação das estratégias autorreflexivas em função da legitimação de argumentos travestidos de uma “aparência crítica”. Jay Ruby, por sua vez, descreve o movimento pelo qual certos elementos reflexivos, a princípio incluídos acidentalmente em filmes do cinema direto norte-americano (tomadas fora de foco, planos em que o microfone e a equipe de som aparecem no quadro, entre outros), “logo tornaram-se signos do estilo cinema direto, uma indicação de que o diretor não controlou o evento que estava registrando”. (RUBY, 1988: 72-73; tradução livre) Como desdobramento da confiança que o público passou a depositar em tais “acidentes” como artifícios de validação, alguns diretores de filmes ficcionais, desejosos de incrementar a verossimilhança de suas obras, passaram também a utilizá-los. A resultante, segundo Ruby, é uma espécie de estética “descontrolada”, cujo sentido seria a afirmação da realidade daquilo que foi registrado. (RUBY, 1988: 73) Roger Odin também descreve o que chama “efeito reportagem”, constituído pela

⁶ Sobre o tema, especificamente na conjuntura brasileira de fins dos anos 1960, cf. SCHWARZ, 1992: 43-48

articulação sistemática de uma série de figuras estilísticas (imagens fora de foco, granuladas, tremidas, *travellings* aos solavancos, golpes de *zoom*, bruscas rupturas entre os planos, planos mais longos do que o normal, olhares diretos para a câmera, ruídos, linguagem coloquial) que conotam o engajamento físico da câmera e seu operador no espaço do evento filmado. (ODIN, 1990: 119-122; ODIN, 1984: 272-273)

Se Da-Rin bem conhecia e chegou inclusive a declarar sua preferência pela reflexividade no documentário, fato evidenciado pela leitura de sua reflexão teórica, conclui-se que a inserção de artifícios reflexivos em sua prática cinematográfica não pode ser considerada como acidental, nos termos colocados por Jay Ruby. A reflexividade em *Hércules 56* é, ao mesmo tempo, diluída e intencional. Ela marca todo o debate do núcleo dos dirigentes e emoldura o filme numa espécie de apresentação e despedida dos libertos. Se, portanto, foi incluída intencionalmente, resta-nos inquirir por que o foi de modo ritualizado. Com base nas ideias que percorremos até aqui, fica a sugestão de que a diluição da potência questionadora da reflexividade serve, em *Hércules 56*, à certificação de seu discurso. Nessas imagens de aparência reflexiva, o efeito atestador gerado pela sensação de descontrole da filmagem e de engajamento na circunstância da tomada como que anula os efeitos da suspeição espectral que poderia ser suscitada pelos artifícios reflexivos. O que fica para quem as vê, no fim, é a concretude do fato livremente registrado pela câmera presente.

Nos planos do debate entre os cinco dirigentes esses efeitos são mais patentes. Neles, a câmera e a equipe aparecem sempre capturando o “bate papo” em clima de mesa de bar. A conversa flui, divergências afloram, Da-Rin interfere esporadicamente, enquanto a câmera, exposta porém recuada, grava. O tom de conversa entre as testemunhas passa a ideia de uma situação de rememoração coletiva sem qualquer curso predeterminado. (NICHOLS, 1991: 51)

Nas sequências que venho chamando de prólogo e epílogo do núcleo dos libertos, as inserções de imagens de arquivo tornam a análise mais complexa. Mais do que a presença da câmera e do documentarista, nelas está colocada a questão da evocação de uma memória profílmica, da rememoração catalisada por aquelas imagens em função do documentário. Na análise que fiz acima da sequência epílogo, sugeri que a justaposição das imagens de arquivo do desembarque no México junto aos planos finais de Agonalto Pacheco levam à identificação entre testemunha e audiência no ato

de rememoração. Não foi mencionada naquela passagem uma outra identificação, a que ocorre entre o espectador do filme e a testemunha ocular da história. Atentando ao “estilo” dessas imagens do desembarque – tremidas, tomadas com certa dificuldade em meio ao tumulto do acontecimento – podemos considerar que por meio delas a audiência é transportada, num efeito de ponto de vista, à circunstância do evento, como se pudesse vê-lo “com os próprios olhos”. (COWIE, 1999: 29) O espectador, que já mergulhara nas lembranças de Agonalto, é jogado também no centro do fato desencadeador da memória pela montagem e pela dinâmica dos pontos de vista dos planos, num efeito de identificações que sobrepõe temporalidades históricas. É como se ele adentrasse numa espécie de máquina cinematográfica do tempo onde porta em suas mãos o monitor no momento exato da rememoração ao mesmo tempo em que estica o pescoço para melhor testemunhar o acontecimento histórico do desembarque. Diante de seus olhos estão, de uma vez, a memória e o próprio passado. Desse modo, a exposição do dispositivo de rememoração associa-se ao engajamento da câmera no mundo em prol da certificação da memória e da história.

Sentidos transparentes, passado encerrado

Até esse ponto, tentei demonstrar os modos pelos quais a reflexividade, em *Hércules 56*, manifesta-se de forma diluída, dissolve a suspeição e, assim, oferece concretude a seu discurso. O passo seguinte consistirá na tentativa de demonstrar que, apesar da aparente reflexividade e de estar baseada em entrevistas, a estrutura de *Hércules 56* é, no fundo, muito próxima daquela da narrativa documentária denominada clássica. Evitando reduzir o filme à fórmula criada pela Escola Inglesa encabeçada por John Grierson (SUSSEX, 1976), sustentarei que há em *Hércules 56* a força de uma torrente narrativa/argumentativa que de algum modo o aproxima da tradição do documentário expositivo. O filme, assim, estaria vinculado a uma tendência, identificável no cinema documental contemporâneo, caracterizada pela substituição da clássica autoridade transcendente da voz *over* por uma voz “plural” cuja autoridade deriva da somatória das falas das testemunhas que “viveram na pele”.

Em *Hércules 56*, a montagem dos planos dos testemunhos dos dois núcleos é feita de modo complementar, constituindo um enredo polifônico porém uno que expõe os eventos em torno do sequestro segundo uma cronologia linear. Numa espécie de

montagem paralela, os dirigentes falam do acirramento da ditadura e da promulgação do AI-5; os libertos discorrem sobre suas atividades políticas e respectivas prisões. Os dirigentes falam da origem da ideia do sequestro e da intenção de fazer da ação uma contrapropaganda na Semana da Pátria de 1969; os libertos lembram de como chegaram até eles os rumores do sequestro. Dirigentes discorrem sobre a elaboração da lista dos quinze; libertos recordam dilemas e calúnias ligados à decisão de aceitar a libertação ou permanecer presos. Dirigentes falam sobre a pequena chance da Junta Militar não aceitar a troca dos presos; em seguida, os libertos descrevem a viagem no avião Hércules 56 rumo à Cidade do México.

Como que alinhavando o enredo testemunhal estão as inserções intermitentes nas quais uma voz grave, sem corpo e sóbria enuncia progressivamente o texto do manifesto da ação. Imagens de arquivo são sobrepostas à voz, em geral cumprindo uma função meramente ilustrativa em relação às palavras lidas; inserem-se também planos de jornais nos quais é possível constatar a publicação do texto, uma das exigências para a libertação do diplomata. Avançando, trecho a trecho, até a conclusão do manifesto, essa “voz de Deus” representa um artifício caro ao documentário expositivo (NICHOLS, 1991: 34), cuja autoridade transcendente da asserção, nesse caso específico, é adicionada da qualidade de documento histórico do manifesto. Pontuando as vozes das testemunhas que “sofreram na carne”, a voz incorpórea enuncia não um mero argumento sobre o mundo histórico, mas sim a própria fonte histórica. Atam-se, nesse artifício, as autoridades testemunhal, documental e de um saber superior.

Excluídas as imagens iniciais e finais, todos os planos dos libertos são tomados na chave da entrevista documentária convencional: a testemunha é enquadrada de modo mais ou menos frontal e seu olhar, num eixo próximo ao da câmera, dirige-se ao cineasta, que a entrevista fora de quadro. Nesse tipo de enquadramento, no qual a presença do diretor se faz ausência, a entrevista adquire o aspecto de um pseudomonólogo que oculta a mediação do cineasta, como se a testemunha falasse diretamente ao espectador. (NICHOLS, 1991: 54) Se Da-Rin, em certos momentos, interpela diretamente seus entrevistados ou se a câmera, num determinado plano, surge na tela diante do indivíduo, essas ocorrências, dispersas no filme, não chegam a suscitar um distanciamento e o potencial reflexivo nelas implícito acaba sendo inundado pela torrente da coerência do enredo.

O modo como os libertos são apresentados também merece destaque. Antes de conhecermos cada testemunha, há a inserção de uma fotografia da época dos eventos na qual vemos o indivíduo que dará seu depoimento no plano seguinte; as legendas informam seu nome, a data em que foi preso, sua idade então e a organização na qual militava. Escurece, o nome permanece na tela e surge o plano de seu relato. Na justaposição entre foto e depoimento, é possível reconhecer o jovem militante na testemunha envelhecida, numa montagem que funde o sujeito da experiência e o sujeito do relato. (SARLO, 2007: 31) A proposição implícita, que funde também as temporalidades, é: “Eu (testemunha envelhecida) falo de mim (guerrilheiro jovem visto na fotografia).”

A descrição testemunhal do périplo dos libertos rumo à liberdade inclui uma profusão de detalhes, gestos e imitações, ocorrências diversas aparentemente insignificantes. Nessa sequência, “o detalhe afeta a intriga por sua abundância realista”. (SARLO, 2007: 31) Ele não está ali inserido como indício a ser decifrado (GINZBURG, 2007), mas sim como elemento que, pela proliferação, “fecha ilusoriamente as fendas da intriga e a apresenta como se ela pudesse ou devesse representar um todo, algo completo e consistente porque o detalhe o certifica, sem ter de mostrar sua necessidade.” (SARLO, 2007: 31)

É interessante ainda mencionar a coerência da articulação entre os testemunhos e as imagens de arquivo, principalmente aquelas do desembarque na Cidade do México. Nesse ponto, em muitos momentos ouvimos a voz *off* das testemunhas sobrepostas às imagens de época discorrendo sobre o exato momento registrado pelas tomadas, nas quais novamente reconhecemos as testemunhas anos mais jovens.

Os exemplos mencionados sugerem que, no fim, os sentidos propostos pelo cineasta na edição acabam por subjugar a palavra da testemunha, cabendo a esta última fornecer, com seu rosto e sua voz, evidências para o argumento que são reforçadas ainda pelas imagens de arquivo que ilustram e comprovam aquilo que é enunciado. Na transparência do discurso documental de *Hércules 56*, o relato dos eventos respeita uma estrutura progressiva marcada pela coerência fechada.

Há, finda a narração factual do episódio, uma sequência última dedicada ao balanço da experiência e seus significados para a história do Brasil. Essa *sequência autocrítica* inicia-se já passada uma hora de filme, não por acaso imediatamente após a

inserção de imagens de arquivo do retorno de Elbrick a sua residência, simbolizando a concretização da ação. A edição dessa sequência, principalmente pelas inserções de imagens de arquivo e a banda sonora, ameniza a gravidade de suas conclusões: o equívoco da luta armada, a constatação do sectarismo das esquerdas e seu isolamento perante a sociedade, o reconhecimento de erros táticos e da inexatidão da avaliação política, as menções à tortura, às quedas de companheiros, às mortes, ao massacre das organizações de esquerda. Na sequência autocrítica, os planos de arquivo vão além da mera ilustração, a música alegre contrasta com a sobriedade e o caráter incidental da trilha sonora original. Aliviando a tensão das avaliações testemunhais mais negativas, tais inserções possuem ali a função de ir conferindo progressivamente um tom positivo ao balanço autocrítico, positividade que fica sintetizada na sentença de Flávio Tavares segundo a qual a ação do sequestro foi um “equívoco triunfal”. Na autocrítica montada em *Hércules 56*, a derrota passada da luta armada torna-se triunfo presente da democracia, numa operação de memória que é explicitada por Franklin Martins, a quem é dada a última palavra no filme: “Eu não tenho dúvidas de que o Brasil é muito melhor hoje do que era há vinte ou trinta anos atrás (sic) [...]. E eu acho que nós ajudamos nisso. Foi porque sequestramos o embaixador americano? Não. Foi porque lutamos.”

A progressão cronológica dos fatos e a positividade do olhar retrospectivo acabam por fundir o tópos narrativo na teleologia histórica. Diluída a reflexividade, os lugares comuns da estética documentária servem à repetição dos lugares comuns da memória (e do esquecimento) da luta armada. O gesto de ruptura reflexiva é dissolvido pelo rito do documentário expositivo contemporâneo que erige, num mesmo lugar, o panteão da “resistência” e o monumento ao triunfo da democracia.⁷ No louvor simultâneo do passado e do presente, perde-se a dimensão crítica do ato de olhar para o passado no presente. (CARDOSO, 2001). Em *Hércules 56*, o papel histórico da vanguarda política de 1969 ganha expressão na ritualização dos gestos de ruptura da vanguarda artística reflexiva. Pelo ritual estético, o que um dia foi luta pela revolução torna-se rito de memória. No fundo, a diluição da reflexividade manifesta uma dissolução da própria autocrítica testemunhal. O destino do gesto dos que pegaram em

⁷ Infelizmente, não há espaço aqui para abordar o tema da problematização da memória da luta armada como resistência democrática. Sobre o tema, ver RIDENTI, 2010.

armas é o monumento sustentado pelo pilar do livre engajar-se da câmera na concretude do mundo.

Com a reflexividade cinematográfica diluída, resta ao documentário a coerência transparente de sua narrativa clássica travestida com a roupagem estética que hoje caracteriza boa parte dos filmes do gênero. Dissolvida a autocrítica testemunhal, o balanço da experiência culmina na celebração do passado e do presente. A narrativa fílmica de uma das mais importantes ações da luta armada brasileira termina satisfeita não apenas com a conclusão da positividade da experiência, mas sobretudo com a estabilidade de sentidos conferida ao passado. Em *Hércules 56*, a história está encerrada. É o exato oposto da opacidade, da suspeição e da instabilidade de sentidos suscitadas por uma reflexividade cuja maior potência é resgatar a história de seu enclausuramento no passado.

Bibliografia:

CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1990.

CARDOSO, Irene. *Para uma crítica do presente*. São Paulo: Editora 34, 2001.

COWIE, Elizabeth. “The Spectacle of Actuality” *in*: GAINES & RENOV (orgs.). *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

LYRA, Marcelo. “Necessário e informal.” *Blog cinequanon.art.br*, abr. 2007.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 3ª edição. Campinas: Papyrus, 2008.

_____. *Representing Reality – issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

ODIN, Roger. *Cinéma et production de sens*. Paris: Armand Colin Éditeur, 1990.

_____. “Film documentaire, lecture documentarizante.” *in*: ODIN, R. & LYANT, J.C. (ed.). *Cinemas et réalités*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984.

- RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 2ª ed. rev. e ampliada, São Paulo: Ed. Unesp, 2010.
- _____. “Que história é essa?” In: REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *Versões e ficções: o seqüestro da história*, São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.
- ROLAND, Ana Maria. “Sonhos em chão de ferro.” *Correio Braziliense*, 02 jun. 2007.
- RUBY, Jay. “The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film.” in: ROSENTHAL, Alan (ed.). *New Challenges for Documentary*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- SCHWARZ, Roberto. “Nota sobre vanguarda e conformismo.” in: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- STAM, Robert. *Film theory. An introduction*. Malden: Blackwell Publishing, 2007.
- _____. *Reflexivity in film and literature: from Dom Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press, 1992.
- SUSSEX, Elisabeth. *The rise and fall of British Documentary. The story of the film movement founded by John Grierson*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª edição revista e ampliada, São Paulo: Paz e Terra, 2005.