



## Com Ruínas se Constroem Memórias? Reflexões sobre o Cinema de Arquivo<sup>1</sup>

Fabio Osmar de Oliveira MACIEL<sup>2</sup>

Leila Beatriz RIBEIRO<sup>3</sup>

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

### Resumo

O documentário é muitas vezes visto como algo muito próximo da realidade, tido como verdade. No entanto, esse gênero é também feito a partir de escolhas, recortes e interpretações. Há ainda aquelas produções em que o filme é realizado a partir de imagens pré-existentes, recuperadas de arquivos, optando o cineasta por não filmar. É nosso objetivo refletir sobre a utilização do cinema documentário, montado a partir de narrativas de fragmentos de arquivos. A reapropriação, a resignificação e a reconstrução de memórias a partir do cinema de arquivo, nos dão ainda condições de refletir acerca das memórias em disputas nesse processo.

**Palavras-chave:** cinema de arquivo; documentário; memória; disputas.

### Introdução

Existem cineastas que se utilizam de elementos filmados por outros que, apropriando-se de fragmentos de imagens diversas, constroem o seu próprio filme. Esses filmes de arquivos são conhecidos como *found footage*. Esse termo refere-se a “prática de montar um filme, apropriando-se de elementos encontrados, dissimulados, retidos, desviados, não filmados pelo cineasta, mas que ele recicla” (BEAUVAIS, 2004, p. 82). Este método não se limita a um único gênero: documentários, filmes experimentais, institucionais e até programas televisivos podem se utilizar dessa “metragem achada”, fazendo um verdadeiro reaproveitamento de imagens.

É nosso objetivo entender como se dá a construção da memória a partir do cinema, notadamente o de arquivo, e como se constitui o processo de atualização de imagens no presente, que anteriormente depositadas nas instituições de memória, foram produzidas em um contexto diferente de quando usadas utilizadas pelo cineasta.

Ao mencionar cinema ou filme de arquivo refiro-me as produções, documentais ou não, que parcialmente ou exclusivamente se utilizam filmes pré-

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao NP Audiovisual do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, email: macielrj@terra.com.br.

<sup>3</sup> Orientadora. Professora do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, email: leilabriere@ig.com.br.



existentes, depositados em coleções e arquivos, que o cineasta utiliza na construção de seu filme. Nesses casos, o cineasta opta por não utilizar a câmera, se apropriando da filmagem de outrem. Nesse processo de apropriação e resignificação, outra questão deve ser considerada, a da construção da memória.

### **A constituição da memória e a imagem como suporte**

A memória se manifesta a partir dos lugares: museus, bibliotecas, arquivos, coleções etc., onde os suportes podem se apresentar em formas diversas, do som ao texto, do imaterial ao tridimensional, da textura a imagem. Esses vários objetos, a partir da seleção e atribuição de um significado, juntos com as narrativas orais, transformam-se em documentos, elemento fundamental na nossa sociedade testemunhal.

É com esse atributo de prova e testemunho que diversos documentos são construídos, sejam eles seriados ou únicos. Esses documentos são a síntese de determinados aspectos de uma sociedade, erigidos a partir de um processo de seleção. São eles os principais e/ou mais significativos suportes da memória.

Pierre Nora (1993), ao discutir sobre a memória, evidencia seu retraimento, o que leva a necessidade de se instituir os lugares de memória. Para Nora, não há mais memória espontânea, daí a importância dos arquivos, das celebrações, comemorações e até esquecimentos. Como as memórias não são mais vividas, criam-se os suportes. Busca-se a preservação integral, que é levada por uma vontade de guardar, atitude que alimenta as instituições de memórias, dos arquivos públicos às coleções privadas. Há um verdadeiro culto ao documento: acumulamos vestígios, documentos, imagens etc.

Entre passado e presente inserem-se os suportes da memória – vestígios, relíquias e imagens –, que funcionam como mediadores entre essas duas instâncias do tempo, facilitando a apreensão daquele tempo pretérito, mas essa ação é sujeita a muitas limitações. O passado que vem a tona é imperfeito e impossível de ser reconstruído na sua totalidade, os suportes da memória são todos indiretos, imperfeitos e incertos. Contudo, essas ruínas são necessárias para as operações da memória.

É neste sentido que entendemos os acervos de imagens fotográficas e audiovisuais pertencentes a arquivos, bibliotecas, museus, cinematecas, coleções privadas etc. São elas que irão alimentar a produção de filmes realizada a partir de uma “metragem achada”. Representando os lugares de memória proposto por Nora (1993, p.12), são nessas coleções, que mantidas temporariamente fora do circuito de uso, que cineastas, utilizando quase que exclusivamente desses acervos, fazem a mediação entre



passado e presente. Assim,

[...] qualquer vestígio, seja uma imagem ou uma relíquia, é uma ruína no sentido em que é sempre e necessariamente uma parte de algo e que este caráter de parcialidade depende, na grande maioria dos casos, de circunstâncias concomitantes, depende do acaso. Toda a imagem é parcial porque mostra apenas um aspecto do que representa, um único ponto de vista escolhido segundo critério que as mais das vezes não são os nossos, se é que não nos aparecem mesmo como sendo inteiramente obscuros. De resto, ainda que um ser, um acontecimento ou um objeto sejam representados por muitas imagens, essencialmente nada muda, porque permanecem sempre numerosos aspectos que se revelam irremediavelmente destruídos. Quanto às relíquias, fragmentos ou pedaços de seres vivos ou de objectos inanimados, são por definição parciais. Porque é uma imagem, ou relíquia, ou ambas as coisas ao mesmo tempo, todo o *documento/monumento* é necessariamente parcial. É uma ruína, como de resto toda a recordação. E, se interessa, é porque permite conservar uma relação com o passado e também porque permite remontar no tempo e encontrar algo da completude original perdida. Permite proceder a uma reevocação (POMIAN, 2000, p. 512).

As narrativas orais, textuais, iconográficas, os objetos, e dentre outros, o cinema são os suportes que atualizam e difundem a memória. Pollak (1989, p. 11) ao relacionar memória e cinema, explica que mesmo que seja impossível atribuir todas as lembranças nos objetos de memórias, o filme, dentre esses objetos, é o melhor suporte para a “formação”, “reorganização” e “enquadramento” da memória. O filme vai além das capacidades cognitivas, ele capta as emoções. O autor, sobre o documentário ainda afirma que esse gênero, junto com o filme-testemunho, é “um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional”.

Além dos objetos materiais, a memória também possui como suporte a coletividade, ou seja, ela reside nos grupos de homens, existindo dessa forma tantas memórias quantos grupos existirem. A memória deve ser referida sempre no plural, memórias, e sua forma individual, nesse sentido, pode ser encarada como um ponto de vista de uma dessas memórias coletivas (HALBWACHS, 1990, p. 51). Ela é importante para constituição da identidade, e através dela damos continuidade e coerência a uma pessoa ou grupo na sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p. 3). Toda construção de memória deve ser vista também como uma disputa entre os vários grupos existentes, principalmente quando essa construção colide com uma memória hegemônica e instituída, como o caso da memória coletiva de grupos dominantes e da memória nacional.



## **Cinema, arquivo e as memórias em disputas**

Falar em memória é falar de enfrentamento, e essas disputas estão presentes também no cinema. Alguns cineastas esbarraram nesse problema, tendo que lidar com reações por estarem atuando nestes espaços de disputas.

O filme *Rádio Auriverde* (Brasil, 1991), de Sylvio Back, no momento de seu lançamento, foi matéria da Revista *Veja* de 10/04/1991. Já no título é dado o tom do conteúdo: “Humor Covarde – Rádio Auriverde faz piada com os pracinhas”. Ainda de acordo com a revista, o cineasta prefere “ridicularizar o esforço do povo brasileiro que, na medida das possibilidades, combateu em favor da democracia”. O filme, conforme a reportagem, é “preconceituoso com os brasileiros, desonesto com a História e covarde diante de si próprio”. Em outro momento, na sua estréia em Curitiba, ocorreu um protesto contra o diretor erigido pelos próprios ex-combatentes. O filme, segundo eles, “deturpa a verdade histórica e enxovalha a memória dos que se sacrificaram no campo de batalha” (BACK, 1992, p. 121). Essas reações representaram justamente essas disputas de memórias. O próprio cineasta (1992, p. 117) identificou essa possibilidade de conflito e a dificuldade de se “mexer no passado”, uma vez que nos alimentamos “do imediato, da amnésia e do descartável”.

A produção em questão é uma colagem de filmes, misturando ficção e imagens documentais, que funcionam como uma paródia de um episódio polêmico de nossa história, o envio de soldados brasileiros para a Itália durante a Segunda Guerra Mundial. No filme são usadas imagens de total descontração dos soldados, fazendo poses engraças e tocando músicas, nada do que uma máquina de propaganda oficial teria disseminado. Sem locução, o filme agrega às imagens de arquivo uma transmissão radiofônica veiculada na Itália daquele contexto. Essas transmissões faziam parte da máquina de propaganda alemã que enviava mensagens desmotivadoras aos brasileiros no *front*. Procurando uma alternativa fora da memória oficial e reinterpretando os fatos, Sylvio Back, na construção de seu filme, optou por se apropriar de imagens fora dos arquivos brasileiros, indo às instituições e coleções privadas na Europa e Estados Unidos. Se levarmos em consideração o contexto original de produção das imagens utilizada por Back, iremos verificar que no Brasil, elas foram produzidas durante Estado Novo, dependendo assim de chancela do Departamento de Imprensa e Propaganda. A busca por imagens exteriores tem como objetivo tentar reconstruir uma memória fora da oficial, coletando imagens que não fossem “chapa branca”, como o próprio cineasta



afirma. Sua iniciativa é de desconstrução de uma memória instituída, é seu desejo “pensar com o espectador” e não por ele, e conclui: “Filmo e monto para abrir a cabeça das pessoas, não para fazê-las. Para tanto, já se apresentam as instituições, da família à Universidade, da Igreja às Forças Armadas, dos partidos às confrarias” (BACK, 1992, p. 118-119).

Em outro filme-colagem, *Revolução de 30* (Brasil, 1980), Sylvio Back também se utilizava de fragmentos de arquivo para a reconstrução cinematográfica dos anos 1920. O filme se utiliza de fotografias, filmes documentários e de ficção produzidos no contexto da Revolução de 1930, usando também depoimentos de especialistas como o caso dos historiadores Boris Fausto e Edgar Carone e do cientista político Paulo Sérgio Pinheiro, que muitas vezes expressam opiniões conflitantes. O cineasta-arqueólogo, que “cata” as imagens enterradas, emprega também neste filme um recurso dialético entre ficção e realidade para montar sua narrativa, um verdadeiro “bisturi”, segundo o cineasta, abrindo “cicatrices” e “feridas mal-curadas”.

O cinema abre espaço para diversas reflexões. Sua escolha como suporte da memória relaciona-se ao seu papel na sociedade moderna. Estas imagens conservadas nos arquivos e coleções, e salvas do esquecimento, representam ruínas de épocas passadas. São através delas que cineasta se dirige ao passado. Contudo, existe um fator complicador, que vai além do esquecimento social, a do perecimento do material. Neste sentido, a película luta contra vários fatores extrínsecos, de elementos naturais a políticos, desde a água, o ar, e o fogo até a ação humana, de instituições, e a apatia dos governantes (ESCOREL, 2003, p. 46).

[...] Parece bem necessário hoje preservar as imagens animadas, assim como é necessário favorecer o acesso a elas. Os arquivos, os banco de dados, pertencem freqüentemente a instituições cuja gestão se revela muito difícil, mas são um mal necessário: permitem a salvaguarda e a conservação em condições ótimas e agem como uma memória que se torna viva com a condição de partilharem tesouros (BEAUVAIS, 2004, p. 91)

O documentarista Sylvio Back (1992, p. 117) também sintetiza bem esse descaso com a preservação de filmes:

Desde quando o Brasil, seu povo, costumes e história institucional se transformam em protagonista do “cinematógrafo”, há quase a idade do próprio cinema, em 1896, de lá para cá, ironicamente, cada vez sabemos menos sobre nós mesmos em comparação à quantidade de filme realizados e dos quais, hoje, resta apenas um trágico fogo-fátuo de fotogramas.



A preservação de imagens é de grande importância para a realização de filmes arquivo. São através dessas ruínas que o cinema de arquivo se alimenta, tornando o cineasta um colecionador de imagens. Nesse tipo de produção podemos encontrar filmes que são produzidos com o uso mínimo ou nenhum da câmera. O cineasta opta nesses casos pela utilização de imagens pré-existentes, recusando-se a produzir novas. Neste processo de criação, cabe ao cineasta a tarefa de organizar essas imagens, atribuindo novos sentidos a elas.

Essa prática, por si só, tem o valor evidente de manifesto teórico, porque restringe de fato a responsabilidade criadora do cineasta às organizações e não registro das imagens. A metáfora da bricolagem é aqui quase que literal, o cineasta colocando-se na atitude de um colecionador de "coisas insignificantes", que depois decide fazer algo com elas (uma obra, mas não forçosamente) (AUMONT, 2008, p. 156).

Pomian (1984, p. 53) define coleção como o conjunto de objetos que, temporária ou definitivamente, fora do circuito das atividades econômicas, sofre proteção, em local específico, sendo então expostas ao olhar público. A arte de colecionar está relacionada ao desligamento do objeto das suas funções originais, ficando ele fora do circuito de uso, inscrito “em um círculo mágico no qual se imobiliza” (BENJAMIN, 2006, p. 239). Contudo, ao se pensar no filme como objeto da coleção, devemos verificar que ele, necessariamente, precisa ficar dentro do circuito de uso, mantendo suas funções originais. E no caso da “imobilização”, devemos pensar diferente, pensar numa atualização, atualização da imagem, do seu significado pelo cineasta-colecionador. Nesses casos, além de um colecionador, o cineasta também se apresenta como um arqueólogo de imagens. Em vez da produção de imagens, há um verdadeiro processo de pesquisa e montagem.

Desta forma, como fica essa idéia da “verdade”, da narrativa e da memória quando o filme é montado a partir de fragmentos – fotografias ou imagens em movimento – pré-existentes em arquivos ou em coleções particulares? Que memória se reconstrói? E como é feita essa resignificação de imagens? Não há uma descontextualização da imagem apropriada pelo cineasta?

Essas imagens retiradas do contexto acabam por revelar novos sentidos, significados ocultos, diferentes do original. “Esse deslocamento é essencial, à medida que marca a apropriação, e também a irrupção do intempestivo, constituindo uma significativa inovação” (BEAUVAIS, 2004, p. 83).

O cineasta Silvio Tendler, em entrevista, ao falar de *Jango* (Brasil, 1984),



reafirma a importância das imagens de arquivo e seu processo de apropriação:

O importante no caso é que se eu tivesse todo o dinheiro do mundo e tivesse contado a história do Jango em ficção ela não teria a força desse filme feito com imagens sujas e arranhadas pelo tempo. A importância é o resgate dessas imagens. E as pessoas que se emocionaram com essas imagens, daquilo que viveram ou desconheciam, imagens de um país real (TENDLER, 2004, p. 72-73).

Levando em consideração a importância das imagens como suporte da memória, podemos falar que conhecemos mais nossa história pelas produções cinematográficas e televisivas do que propriamente pelos livros de história. Vale lembrar as recentes produções da Rede Globo, como a mini-série JK, os canais especializados em história e dos diversos filmes de temática histórica. Este fato certamente incomoda muitos acadêmicos, principalmente historiadores, e não fica limitado ao cinema: jornalistas, escritores de romances históricos, todos são criticados de alguma forma pela academia. Mas até que ponto a interpretação de um determinado tema pela cinematografia ou por um literato se difere da construção realizada dentro da academia? Se ambos dependem de escolhas e interpretações, o que coloca um num patamar acima do outro?

As Ciências Humanas e Sociais dependem sempre e utiliza-se de documentos de qualquer tipo. A partir de uma Nova História proposta pelos *Annales* a amplitude do sentido de documento se tornou ainda maior, e é através deles a história é construída. Mas se uma produção cinematográfica se utiliza deste mesmo rigor, devemos dá-la o mesmo grau de importância?

Nenhuma história, visual ou verbal, reflete tudo ou mesmo a maior parte dos eventos ou cenas das quais pretende ser um relato, e isso é verdade mesmo na mais minuciosa “micro-história”. Toda história escrita é um produto de processos de condensação, deslocamento, simbolização, e qualificação como aqueles usados na produção de uma representação filmada (WHITE, 1998, tradução nossa).

Sobre a idéia de uma cineasta-historiador, Véray (2004, p.57-58) explica que muitos cineastas se utilizam de métodos próximos ao dos historiadores. Ambos, cada um em seu espaço de atuação, se utilizam dos arquivos, executando com grande rigor suas investigações.

Assim como os historiadores, esses cineastas não procuram reconstruir a realidade de ontem em estado bruto. Ao contrário, eles interrogam o engano evidente das imagens que utilizam, questionam sua pretensa objetividade,



propõem outras leituras. Sabendo que não podem ensinar com exatidão sobre todos os aspectos do passado, reorganizam-nas, associam-nas a sons e vozes, confrontam-nas com outros documentos, sublinham as contradições, tudo para tentar dar-lhe uma consciência de história. Elaborando seu assunto a partir de elementos encontrados nos arquivos [...], eles também mantêm uma distância, adotam um ponto de vista, constroem seu objeto com atenção.

Tendler (2004), numa linha de raciocínio próxima, entende que há seleção no momento em que o cineasta corta, escolhe um plano e redige um determinado texto, e ao se referir à história, entende que ela é fruto da interpretação e opinião, o que não a torna menos verdade.

Desta forma, ao se trabalhar com o cinema documentário, algumas questões devem ser consideradas: devemos nos perguntar se este tipo de produção reflete a realidade – idéia de cinema-verdade – ou é apenas uma das representações possíveis desta realidade ou mesmo uma construção? O próprio termo cinema-verdade, justamente por essas questões, passou a ser substituído pelo termo cinema direto. A idéia da câmera como reveladora da verdade é uma ilusão (AUMONT; MARIE, 2007, p. 50-51).

De acordo com Kornis (1992, p. 238), o filme altera a realidade, transformando e recortando aquilo que foi selecionado do real, e ainda segundo a historiadora,

[...] hoje se admite que a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico. Isto que dizer que a utilização da imagem pelo historiador [e demais pesquisadores] pressupõe uma série de indagações que vão muito além do reconhecimento do glamour dos documentos visuais. O historiador deverá passar por um processo de educação do olhar que lhe possibilite “ler” as imagens.

O cinema apresenta linguagem, expressão e métodos próprios. Na sua construção são utilizados os movimentos de câmeras, a iluminação, a fotografia, e dentre outros elementos, a montagem. Este último elemento fundamental para a criação do filme. Andrew (2002, p. 53), ao analisar o processo criativo de Eisenstein, identifica que para o cineasta, o poder criativo do cinema reside na montagem, momento em que “células” isoladas, após sua aposição, ganham vida, recebem o princípio da animação. Assim o ato de montar é indispensável na produção cinematográfica. O próprio Eisenstein (2002, p. 14) ao avaliar esse processo, afirma que a justaposição de dois pedaços de filmes, colocados juntos, cria um novo conceito, uma nova idéia. Essa aposição se dá a partir do choque, do conflito de dois fragmentos de filme diferentes, que não se confunde com uma simples soma, produzindo um novo significado, uma





nova entidade. Assim,

A conjugação da narrativa com o cinema e a informação, na modernidade, permite reconstruir, no imaginário, um tempo que se projeta a partir de imagens em movimento, assim como criar outras temporalidades para vivenciar qualquer época, em qualquer tempo fazendo uso de uma “estética da simultaneidade”. Esta simultaneidade diz respeito a uma aplicação técnica de idéias e imagens organizadas por meio da montagem cinematográfica e da colagem, que permite dessa forma, a coexistência num mesmo espaço e tempo, de vários temas e formas de narrar, selecionados pelo cineasta (RIBEIRO, 2005, p. 77).

A partir do processo de montagem, o filme é cortado, seqüências são deslocadas e espaço e tempo são redimensionados. Nestes processos a realidade vai progressivamente sendo alterada. Mesmo nos documentários, esses processos são mantidos. Até em uma entrevista, por exemplo, podemos verificar que o entrevistado assume uma postura diferente se aproximando da postura de um ator, oferecendo uma imagem que julga mais positiva, interpretando a si mesmo. (BERNARDET; RAMOS, 1988, p. 36)

Será que ainda podemos falar do cinema documentário como a arte do real? A imagem que vemos na tela são fotogramas que, por um “truque” de caráter técnico, são animados. Assim, a ilusão do movimento se dá pela projeção de diversos fotogramas sendo o olho incapaz de perceber (BERNARDET, 2000, p. 18). É desta forma que Andrew (2002, p. 22) observa também o cinema, como uma “fotografia, mas fotografia elevada a uma unidade rítmica e que, em troca, tem o poder de gerar e ampliar nossos sonhos”. Além disso, falar que o cinema coloca a realidade na tela é maquiagem a ideologia presente nas produções:

[...] a classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia como sendo *sua* ideologia, mas ele deve lutar para que esta ideologia seja sempre entendida como verdade. Donde a necessidade de apresentar o cinema como sendo a expressão do real e disfarçar constantemente que ele é artifício, manipulação, interpretação. A história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão da realidade. O cinema, como toda arte cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala (BERNARDET, 2000, p. 20).

No processo de elaboração dos filmes de arquivo, a montagem deve ser ainda mais valorizada, é nela que reside seu poder criativo. O desenvolvimento da narrativa se dará a partir da manipulação das imagens, sons, movimento e tempo.

Benjamim (1987a, p. 186) ao tratar do cinema e do processo de montagem,



esclarece:

A natureza ilusionística do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem. Em outras palavras, no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade ‘pura’, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmara disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie

Nesse processo, há de se pensar também na recepção, onde o espectador atualiza e interage com o filme, preenchendo “ausências”, “encadeamentos” e “outras significações que o seu imaginário permite ao realizar as atualizações” (RIBEIRO, 2005, p. 85).

O filme produzido a partir de arquivos e coleções é construído pelo processo de seleção e atualização dos significados originais através da montagem das imagens, e é nesse processo que a narrativa se enuncia. Ao se pensar num propósito para essas produções, podemos ver que algumas podem apresentar a função de sanar certa lacuna deixada pela memória social, pelo menos alguns documentaristas pensam assim. Ao comentar *Jango*, Silvio Tendler (2004, p. 77) reclama do relativo esquecimento que a memória nacional reservou ao ex-presidente:

Simplesmente ele foi retirado dos livros de história. Os manuais escolares têm duas linhas sobre ele. Mas acho que nesse momento as pessoas compreenderam a esterilidade dessa discussão. Se o filme tem alguma importância não é daqui para trás, é daqui para frente. Não se trata de uma memória nostálgica, é um troço voltado para o futuro.

Esse esquecimento, ou apagamento, reclamando por Silvio Tendler e sua iniciativa de fazer lembrar através do filme, representou também um embate de memórias. A censura que ainda existia no início da década de 1980, através do Serviço de Censura de Diversões Públicas, emitiu um parecer sobre a produção em fevereiro de 1984. O filme foi descrito como “sarcástico”, com o “desejo de achincalhar os militares e a revolução”, “tendencioso”, deixando-se levar pelo “clima anti-revolucionário para fazer uma propaganda de suas idéias” e ofensivo as “autoridades ainda atuantes”. O filme foi vetado por este parecer, e na sua conclusão final, afirma:

Considero a exibição do filme totalmente inadequada ao momento político presente, achando-o feito de encomenda para o acirramento de ânimos, visando a tumultuar o já conturbado cenário político brasileiro. A figura-título (*Jango*) é utilizada para a propaganda de forças de novos atuantes no cenário nacional, procurando reacender as mesmas polêmicas que levaram a sociedade ao choque de 1964.



Ao refletir sobre algumas imagens, no momento de sua criação, podemos verificar que elas foram produzidas por regimes autoritários, como o caso do Estado Novo e da Ditadura Militar pós-64, que, “pelo discurso de desenvolvimento e modernização”, as utilizaram para a “construção de seu ideário e disseminação, um dos elementos fundadores das estratégias de manipulação e controle”, difundindo desta forma “o mito do Brasil Grande” (GONÇALVES, 2006). As imagens foram fundamentais para essa “modernização autoritária”, fazendo esquecer em determinados momentos, e lembrando, informando e enaltecendo em outros. A difusão das idéias era feita a partir dos meios de comunicação de massa, como a televisão e o rádio, sendo os órgãos oficiais de censura e propaganda os responsáveis pelo controle e veiculação, como o caso da Agência Nacional e o Departamento de Imprensa e Propaganda.

Das agências oficiais para os arquivos públicos, essas imagens, agora pertencentes aos atuais lugares de memória, passaram a alimentar a produção de filmes de arquivo. Essas coleções funcionam como suportes para o cinema. Nesse processo de apropriação, as imagens passam por uma atualização, com o cineasta procurando novos sentidos para elas, como o caso das produções de Tandler, *Os Anos JK, uma trajetória polícia* (Brasil, 1980) e o já mencionado *Jango*.

Baderna, caos, incompetência em confronto com a ordem, a disciplina, a eficiência do que veio depois. Foi o que ensinaram a partir de março de 1964. Resolvemos, então, contar outra história. Fizemos “Jango” contra a versão oficial. Ação e sentimentos, unidos, nos permitiram tirar o nó da garganta e expelir os sapos engolidos (TENDLER, 1984, p. 117).

Essas imagens de eventos que fizeram parte de momentos importantes e polêmicos da nossa história podem, ao vir à tona, gerar constrangimentos e embates, seja pelo fato delas evocarem algo que deveria estar esquecido, seja porque essas lembranças já não fazem mais parte de uma memória oficial. Esses conflitos também podem surgir porque as escolhas realizadas por um determinado cineasta representam uma seleção de um determinado grupo em detrimento de outro.

Le Goff (1884, p. 95) afirma que o que vêem a superfície hoje, o que sobrevive – podemos pensar aqui nos documentos de qualquer tipo –, não representa o conjunto daquilo que já existiu, mas sim uma escolha, uma seleção feita a partir de indivíduos e sociedades. Assim, os objetos depositados em arquivos e coleções não são imparciais, pois já passaram pelo crivo da seleção, sendo em tempos passados, elementos de disputas. O cineasta, ao se utilizar desses materiais, selecionado e



atualizando seus significados, operam novamente no espaço das disputas de memória.

### **Considerações Finais**

Pensando novamente em Walter Benjamin (1987b), podemos verificar que para o filósofo a modernidade representou o perecimento da narrativa. O romance, a imprensa e a informação foram responsáveis por esta morte. O que torna a narrativa tão especial é o fato de o narrador agregar seus traços naquilo que conta, aproximando, através da memória evocada pelo ato de narrar, passado e presente. Nessa narrativa tradicional, há uma relação íntima entre o narrador, suas narrativas e seus ouvintes, momento em que as experiências são compartilhadas. O Romance, diferente, segrega e isola: quem lê, o faz só. Da mesma forma, a informação só tem sentido quando é novidade.

A reprodutibilidade técnica da obra de arte representou outro processo da modernidade, que, segundo Benjamin (1987a), retirou da obra sua existência única, de culto, deslocando-a no espaço e tempo, maculando sua autenticidade e sua aura. Abre-se mão da existência única para uma existência serial. Contudo a reprodutibilidade técnica insere-se no contexto de transformação da modernidade, e no caso do cinema, fundamental para sua existência.

Contudo, a modernidade é igualmente responsável pela criação de uma nova forma de narrar, a cinematografia. O cinema e a memória possuem uma relação de proximidade, que muitas vezes são realizadas a partir de omissões ou interpretações equivocadas. Na produção de um filme, existem lembranças e esquecimentos, intencionais ou inconscientes. Para alguns, o cinema e a televisão são os únicos acessos a sua história.

Assim como as marcas do narrador estão presentes nas suas narrativas, há também nas narrativas audiovisuais uma agregação dos traços do cineasta, que ao escolher e apropriar-se das imagens, infligi suas marcas à película. Diferente do narrador que constrói através do verbo, o “cineasta de arquivo” externaliza suas marcas no processo de escolha e montagem, momento em que constrói sua narrativa. As imagens são organizadas de forma que o cineasta passa a historicizá-las, dando novos sentidos a elas através da narrativa cinematográfica. O cineasta, desta forma, pode ser visto como um novo narrador, atualizando aquele proposto por Benjamin.



## Referências Bibliográficas

ANDREW, J. Dudeley. **As Principais Teorias do Cinema**: uma Introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papyrus, 2003

BACK, Sylvio. **Sylvio Back, filmes noutra margem**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1992.

BEAUVAIS, Yann. Filmes de Arquivo. In.: **Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo**. Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 2004.

BENJAMIN, W. A obra de arte época da reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987a.

\_\_\_\_\_. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987b.

\_\_\_\_\_. O Colecionador. In.: **Passagens**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1988.

ESCOREL, Eduardo. Vestígios do passado: acervo audiovisual e documentário histórico. In: **CPDOC 30 anos**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas/CPDOC, 2003.

EISENSTEIN, Sergei M. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

GONÇALVES, A. J. A Ditadura das Imagens. **Histórica**. Revista On Line do Arquivo Público do Estado de São Paulo, São Paulo, n. 14, set. 2006. Disponível em:  
<<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao14/materia02/>>.  
Acesso em: 22 jun. 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Rio de Janeiro: Vértice, 1990.



KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: **Enciclopédia Einaudi**. Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. 1, 1984.

NERY, Mario. Humor covarde. **Revista Veja**, São Paulo: Editora Abril, edição 1177, p. 70, 10 abr. 1991.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo, 10, 1993.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.10, 1992.

\_\_\_\_\_. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989.

POMIAN, Krzystof. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi**. Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. 1, 1984

\_\_\_\_\_. Memória. In: **Enciclopédia Einaudi**. Sistemática. Porto: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, vol. 42, 2000

RIBEIRO, Leila Beatriz. **Narrativas informacionais**: cinema e informação como invenções modernas. 2005. 345 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação)–Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2005.

SERVIÇO de Censura de Diversões Públicas. **Parecer de 13 de fevereiro de 1984**, Rio de Janeiro, 13 fev. 1984. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br>>. Acesso em: 1 jun. 2009.

TENDLER, Silvio. **Jango**. Como quando e porque se depõe um presidente. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984

\_\_\_\_\_. A reconstrução da memória. **Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo**. Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 2004.

VÉRAY, Laurent. A história pode ser feita com arquivos fílmicos? **Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo**. Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 2004.



WHITE, Hayden. Historiography and Historiophoty. **The American Historical Review**.  
Disponível em: <<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reruns/rr0499/hwrr6c.htm>>.  
Acesso em: 16 jun 2009.