



**Da autoria no documentário:  
Uma análise do filme *La Pelota Vasca*, de Julio Medem<sup>1</sup>**

Ana Camila ESTEVES<sup>2</sup>  
Universidade Federal da Bahia – UFBA

**RESUMO**

Dentro das perspectivas de estudo no campo da autoria do cinema, este artigo busca pensar o lugar do cineasta-autor no cinema documentário, a partir da análise do filme *La Pelota Vasca*, do cineasta espanhol Julio Medem. Sendo este um diretor que pode ser compreendido como autor segundo o pensamento crítico da *politique des auteurs*, buscamos problematizar aqui este que é o seu único filme documental. Partimos do pressuposto que, mesmo fazendo parte de uma obra marcada somente por filmes de ficção – gênero mais estudado por parte dos pesquisadores em autoria no cinema – o documentário *La Pelota Vasca* oferece caminhos para se pensar a intervenção de Julio Medem como autor também no cinema não-ficcional.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema; autoria; documentário; Julio Medem; *La Pelota Vasca*.

Dirigido pelo cineasta espanhol Julio Medem, *La Pelota Vasca* é um documentário lançado em 2003, que procura apresentar um retrato múltiplo dos conflitos que permeiam o País Basco. À época do seu lançamento, no festival de cinema de San Sebastián, o longa foi alvo de diversas críticas e gerador de uma enorme polêmica no país, por ser considerado ou muito de direita ou muito de esquerda, de acordo com a conveniência de cada um dos lados envolvidos. Como será visto adiante, o diretor buscou dar voz a todos esses, a fim de preencher uma lacuna que julgou preocupante naquele momento: a falta de diálogo, de esforço em ouvir o que o outro tem a dizer, de ações efetivas a caminho da paz na região.

Dentro da Espanha, o País Basco sofre de graves problemas relacionados a questões de identidade e independência, que teve como consequência mais devastadora a criação do

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda em Análise de Produtos da Linguagem Mediática, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Email: [kamtelle@gmail.com](mailto:kamtelle@gmail.com)



ETA<sup>3</sup> e suas ações de luta armada. Se por um lado o ETA utiliza práticas terroristas para exigir autonomia do país em relação ao governo espanhol, por outro os partidos conservadores, como o Partido Popular (PP), quando em poder, não tornam fácil o diálogo com os nacionalistas. Desse modo, a briga entre nacionalistas e socialistas segue década após década, cheia de atentados, guerra, intolerância e violência.

*La Pelota Vasca* foi o único documentário dirigido por Julio Medem, um cineasta marcadamente autoral no campo do cinema de ficção. Sua obra, atualmente composta por sete longas-metragens ficcionais<sup>4</sup>, apresenta um programa poético voltado para a abordagem de temas como o amor, a morte, o acaso, as circularidades da vida e os labirintos da mente humana. Como comentamos em trabalho anterior<sup>5</sup>, em todos os seus filmes, o diretor parte de particulares histórias de amor para abordar uma relação de ódio e rivalidade entre duas famílias, que atravessa gerações (*Vacas*), a natureza do amor e da ilusão, da necessidade de amar e do medo da solidão (*La Ardilla Roja*), uma tentativa desesperada de encontrar a si mesmo (*Tierra*), a eternidade do amor a partir dos acasos da vida (*Los Amantes del Círculo Polar*) e a chance de começar tudo de novo (*Lucía y el Sexo*), tema que se repete em *Caótica Ana*. Todos os recursos fílmicos usados por Medem em sua obra operam no sentido de estabelecer esse universo ficcional poético, lírico, onde os personagens habitam uma construção narrativa abstrata, com diálogos não-realistas e que se veem envolvidos em conflitos que dão margem a esse universo de poesia.

Para estabelecer esse tom lírico ao tratar dos seus temas, Julio Medem também constrói um discurso visual muitas vezes onírico, outras até fantástico, oferecendo ao espectador obras com alto teor de subjetividade, o que se tornou uma das marcas do seu cinema. No que concerne a recursos visuais, o que se tornou recorrente na obra de Medem foi o agenciamento expressivo de movimentos de câmera e um uso muito específico da escala de planos tudo a serviço dessa atmosfera onírica mencionada anteriormente. No que

---

<sup>3</sup> Sigla para “Euskadi Ta Askatasuna” (País Vasco y Libertad), organização de práticas terroristas que luta pela independência do que denominam Euskal Herria, regiões do País Basco que compreendem estados da Espanha e da França.

<sup>4</sup> *Vacas* (1992), *La Ardilla Roja* (1993), *Tierra* (1996), *Los Amantes del Círculo Polar* (1998), *Lucía y el Sexo* (2001), *Caótica Ana* (2007), *Habitación en Roma* (2010)

<sup>5</sup> As marcas de autoria do cinema de Julio Medem foram por nós estudada em 2009, como tema da monografia de conclusão do curso de Jornalismo na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, sob o título “*Un Cine Lleno de Ventajas – Marcas de autoria no cinema de Julio Medem*”



concerne a fotografia, os filmes do diretor reivindicam a todo o momento a subjetividade dos enredos e dos personagens [Mesma coisa: como?]. Para que as narrativas sigam essa linha, foi preciso um trabalho detalhado de fotografia, escala de planos e movimentos de câmera, que se repete na obra do diretor, a fim de criar uma atmosfera que transita entre o sonho e o pesadelo, permeada por constantes fluxos de tensão e alívio. Trabalhar espaços, profundidade de campo, cenários e composição dos planos é uma característica fundamental e que chama a atenção no cinema de Medem. Sem esses recursos, construídos, em geral, seguindo um padrão reiterado, a poesia e subjetividade das narrativas do cineasta não seriam bem sucedidas. Em cada um dos cinco filmes pode ser identificada uma escala de cores que predomina nos seus planos e enquadramentos. As cores que compõem os quadros dos filmes estão sempre diretamente ligadas ao estado de ânimo dos personagens e à ambiência, ao clima dos enredos, que, por sua vez, são imprescindíveis para a construção das narrativas.

Nos moldes do que os críticos da *Cahiers du Cinéma*, os Jovens Turcos, em meados da década de 1950, chamaram de *politique des auteurs*, o cinema do espanhol Julio Medem apresenta um material marcadamente autoral. É importante lembrar que tal política compreendia o diretor como autor se, de acordo com Aumont e Marie (1990), ele se encaixasse em basicamente três premissas: o envolvimento com a maior parte dos processos de produção e criação do filme (direção, roteiro, produção, montagem, etc.); o desenvolvimento de uma temática particular, que revelasse traços da sua personalidade na obra; e, por fim, que essas duas características revelassem um estilo, uma estética facilmente reconhecida pelo público como sua.

É sabido que a discussão em torno do cinema de autor já ultrapassou os limites impostos pela *politique des auteurs*. Alguns dos dilemas enfrentados por pesquisadores da autoria giram em torno das questões como: será possível continuar pensando no diretor de filmes como autor, quando um filme é um produto essencialmente coletivo?; estabelecer que um cineasta é autor garante em que medida que seus filmes sejam também considerados bons pela crítica – partindo do pressuposto, naturalmente, de que a *politique des auteurs* foi pensada a partir de uma atividade crítica dentro do ambiente jornalístico; por último, atraindo o problema para o objeto dessa investigação, como pensar a autoria no universo cinematográfico documentário, já que as reflexões seminais sobre o assunto sempre se debruçaram sobre a experiência do cinema ficcional?



Neste trabalho, nos dedicaremos a compreender esta última questão, não buscando uma resposta, mas problematizando-a a fim de contribuir para os estudos no campo da autoria no documentário. Partimos do pressuposto de que o cinema documentário apresenta, do mesmo modo que os filmes de ficção, estratégias para interpelar o espectador e causar neles determinados efeitos de ordem emocional, sensorial e cognitiva, conforme afirma Gomes (2004) em sua *Poética do Filme*, uma proposta de metodologia para análise de materiais audiovisuais. Apesar de muito da discussão acerca do documentário estar arraigada na oposição entre objetividade e subjetividade, em questões de natureza ética e discussões sobre o modo de tratar imagens que são representação do real, entende-se aqui que o filme documentário pode ser analisado à luz de teorias sobre o autor no cinema, por considerarmos que o tratamento dos temas propostos pelos documentários é muitas vezes conduzido por premissas essencialmente ficcionais.

Sem querermos entrar aqui na polêmica do que é ou não é documentário, nos limitamos a entender o filme não-ficcional como um conjunto de estratégias de efeitos sobre o apreciador, podendo, portanto, ser analisado como qualquer outro filme. Com base nas premissas apresentadas por Bill Nichols (2005), analisamos aqui o filme documentário dentro das suas convenções, como qualquer outro gênero de filme, e que elas dão suporte ao nosso pressuposto de que o diretor de um filme de não-ficção também se faz mostrar dentro destas convenções do cinema documental. Refletindo sobre o modo como a imagem cinematográfica é construída a partir de movimentos de câmera, escalas de planos etc., Nichols afirma que

"cada variação nos diz algo sobre o estilo do cineasta. A imagem é um documento desse estilo; ela é produzida por ele e dá mostras claras da natureza do envolvimento do cineasta com seu tema. (...) é um documento não só do que, uma vez, esteve diante da câmera, mas também da maneira pela qual a câmera os representou." (p. 65)

### **Existe autor no documentário?**

Preocupado em mostrar que a resposta a esta pergunta é afirmativa, o pesquisador de cinema documentário Marcius Freire tem se dedicado a denunciar a falta de atenção



para este cinema no âmbito das discussões acadêmicas da teoria do autor. Em artigo publicado recentemente, Freire (2010) afirma que ao cinema documentário nunca foi dada muita atenção dentro da teoria do próprio cinema, e que à época da *politique des auteurs* se deu o mesmo fenômeno de exclusão. Ciente do que os críticos da *Cahiers du Cinéma* entendiam como autor, Freire atenta para o fato de o diretor, esse *metteur en scène*, ter as mesmas atribuições tanto no cinema ficcional como no documentário. A argumentação de Freire caminha no sentido de compreender o filme documentário como um gênero no qual também é possível, como no gênero ficcional, se identificar uma marca pessoal, uma marca de estilo do diretor.

Partindo de algumas das contribuições de Andrew Sarris para a teoria do autor, Freire faz os seguintes questionamentos:

Chegou o momento então de nos perguntarmos como se dá o processo criativo, como se conforma a “autoria” de um artefato audiovisual cuja finalidade é, justamente, descrever em sons e imagens o homem e suas peripécias? Se no filme de ficção que serviu de matriz às reflexões dos apóstolos da *politique* o investimento da personalidade do “autor” se dá na forma de organização dos elementos que compõem o *como* e o *que* de que falava Sarris, como acontece essa organização quando o *que* já está dado no mundo histórico? Será que ao se limitar a reproduzir, a realizar o registro deste último ainda podemos dizer que o resultado desse registro é obra de um “autor”? E como isso acontece em relação ao texto literário? (2010, p.54)

Faz-se necessário ressaltar que o principal interesse de Freire neste artigo foi o de discutir a autoria no contexto específico do cinema documentário etnográfico, o que traz questões alheias ao pretendemos tratar aqui.

Também em artigo recente, o pesquisador José Francisco Serafim (2010) discute a autoria no documentário a partir de uma breve análise de cinco documentaristas que ele considera autores. Serafim parte dos mesmos pressupostos da *politique des auteurs* para enquadrar os documentaristas numa abordagem autoral, ou seja, busca examinar dentro da obra de cada diretor quais são aqueles elementos que se repetem, que temas são em geral abordados e de que forma eles são tratados. O viés do estilo e da expressão pessoal do diretor é retomado por Serafim, que não se atém às questões próprias do formato documentário no momento de analisar as obras dos documentaristas como autorais.



Os cineastas analisados pelo autor em seu artigo são Jean Rouch, Artavazd Pelechian, Chris Marker, Eduardo Coutinho e Frederick Wiseman. Segundo Serafim,

Todos os cinco têm uma vasta obra já consolidada em termos de produção, realização e distribuição. Observamos igualmente uma grande diferenciação no que concerne às opções estilísticas e de método de realização. É importante igualmente sublinhar que cada um deles possui marcas identificáveis ao longo dos filmes. Por exemplo, se assistirmos a um dos filmes de um dos cineastas, desconhecendo o realizador, certamente conseguiríamos identificar o diretor (esta premissa só funcionaria se conhecêssemos a obra de cada um deles). (2010, p. 38)

Como se pode perceber, o autor parte dos mesmos pressupostos dos críticos da *Cahiers du Cinéma*, pressupostos esses testados basicamente em obras ficcionais através de textos publicados na revista ao longo da década de 1950, mais especificamente. Serafim dedicará seu artigo, portanto, a identificar as recorrências na obra dos documentaristas, buscando elementos que justifiquem uma suposta marca de estilo facilmente reconhecível, como temas que em geral interessam ao diretor e como ele traz os temas em questão à tona nos seus filmes. Sobre Eduardo Coutinho, por exemplo, Serafim afirma que “é importante sublinhar a grande homogeneidade estilística presente na obra documental de Coutinho (...) [que] tem ao longo de sua trajetória privilegiado uma *mise en scène* da palavra, que encontra na oralidade e na palavra do outro (depoimento, entrevista) os elementos que constituirão a obra deste cineasta, que pode ser colocado na categoria de autor.” (p. 42)

Deste modo, apesar de, de fato, não se conhecer um esforço teórico para compreender o a autoria no documentário na história das teorias do cinema, como os próprios Serafim e Freire apontam em seus artigos, fica claro que é possível encontrar marcas de autoria no gênero não-ficcional partindo-se das mesmas premissas dos críticos da *Cahiers du Cinéma*. Como aponta Serafim, os critérios de reconhecimento autoral se dão igualmente no cinema documentário como no cinema ficcional, e estes seriam

primeiramente ser o diretor de uma obra composta de vários filmes (teríamos desta forma condições comparativas), em segundo lugar ter efetuado escolhas e estratégias de *mise en scène* pessoais e criativas (critério obviamente bastante subjetivo) que não estejam vinculadas a uma matriz única, por exemplo a formatação televisiva, e em terceiro lugar ter obtido prestígio e consagração junto ao campo ao qual está vinculado formado por documentaristas, críticos, pesquisadores, festivais de cinema. Talvez devêssemos começar a pensar nesta conjunção de fatores como elementos



fundamentais para se compreender e buscar as marcas autorais e de autoria no filme documental. (2010, p.44, 45)

É interessante, portanto, observar que o que Serafim aqui afirma não se difere do que se espera encontrar em filmes autorais de ficção, revelando uma aproximação até mesmo em termos metodológicos entre o cinema documental e o ficcional. Acreditamos que tanto Freire como Serafim compreendem o papel do realizador cinematográfico como potencialmente autoral, e que o fato de alguns serem diretores de documentários não anula a probabilidade de identificar marcas de autoria em suas obras.

Com base nessas premissas, buscaremos problematizar um pouco mais a questão ao analisar um documentário de um cineasta que tem toda a sua obra marcada por filmes de ficção. A obra do cineasta espanhol Julio Medem apresenta traços fortemente autorais que são encontradas também no único documentário de sua carreira. A seguir, buscaremos compreender o filme *La Pelota Vasca* pelo viés autoral da obra de Julio Medem, a fim de demonstrar que as marcas autorais que Medem imprime em sua obra de ficção podem ser também observáveis em seu filme documental.

### ***La Pelota Vasca* – um documentário autoral**

O título do documentário de Julio Medem se refere a um tradicional esporte basco, um jogo de equipe no qual os jogadores têm de golpear um muro jogando sobre ele uma bola com uma espécie de taco muito específico, sem deixá-la cair. *La Pelota Vasca* começa com uma montagem de imagens de alguns *pelotaris* (jogadores da pelota basca) praticando o esporte, enquanto aparecem os créditos ao som da música do cantor basco Mikel Laboa – responsável por toda a música do filme. Um texto de Julio Medem acompanha as imagens e apresenta explicitamente as intenções do seu filme: “*Esta película pretende ser una invitación al diálogo. Esta película está concebida desde el respeto a cualquier opinión. Esta película es independiente, se debe únicamente a una iniciativa personal. Esta película se solidariza con quienes sufren la violencia relacionada con el conflicto vasco. Esta película siempre echará de menos a quienes no han querido participar.*” A música que toca ao fundo, mesclada com os ruídos das bolas contra o muro, estabelece logo no início o clima do documentário: poético, cheio





de metáforas e com um ritmo acelerado, provavelmente devido ao número muito grande de depoimentos.

O pesquisador Bill Nichols (2005), na tentativa de estabelecer algumas definições acerca do documentário, afirmou que uma das convenções deste gênero de filme é a predominância de uma lógica informativa,

que organiza o filme no que diz respeito às representações que ele faz do mundo histórico. Uma forma típica de organização é a da solução de problemas. Essa estrutura pode se parecer com uma história, particularmente com uma história de detetive: o filme começa propondo um problema ou tópico; em seguida, transmite alguma informação sobre o histórico desse tópico e prossegue com um exame da gravidade ou complexidade atual do assunto. Essa apresentação, então, leva a uma recomendação ou solução conclusiva, que o espectador é estimulado a endossar ou adotar como sua. (p. 54)

Ao longo de duas horas, *La Pelota Vasca* apresenta trechos de depoimentos com aproximadamente setenta pessoas, das mais de cem que Medem e sua equipe entrevistaram. O longa versa sobre as mais diversas nuances do conflito basco como o *euskera* (língua do povo basco), a situação de Navarra, o País Basco francês, a formação do ETA, sua posição política e violência, a *kale borroka* (“lucha callejera” ou “luta de rua”), a violência do governo espanhol, a transição para a democracia e seus efeitos sobre o País Basco, o medo dos ameaçados pelo ETA, a situação dos prisioneiros e o sofrimentos das famílias de pessoas assassinadas por membros do ETA. A escolha dos entrevistados deixa implícita a tentativa do diretor de dar visibilidade às vozes mais dissonantes. Sem utilizar a narração em voz *over* e nem aparecer como personagem do seu próprio filme, Medem acaba por expressar sua visão através da montagem, pela qual foi responsável. Os entrevistados se dividem basicamente entre historiadores, políticos bascos e espanhóis, artistas, familiares de membros do ETA, militantes da causa basca e intelectuais – sendo que alguns destes são até hoje ameaçados de morte pelo ETA. Nesse mosaico de depoimentos, Medem deixa que se mesquem visões diversas sobre a questão da independência basca, sobre a morte do *euskera* e sobre as ações violentas praticadas pelo ETA. Visões estas que fogem do lugar comum, que não se detêm apenas sobre o julgamento fácil da violência e intolerância, mas que procuram ir além do óbvio e tentar explicar, cada um de acordo com a sua noção de verdade, por que o País Basco está vivendo esse conflito até hoje.





### **A montagem e as metáforas**

A principal estratégia do discurso de *La Pelota Vasca* é uma montagem que intercala depoimentos visivelmente divergentes entre si. Enquanto um ex-membro dos fundadores do ETA procura explicar as razões pelas quais o grupo existe, o outro acusa o ETA de ser o principal responsável pela falta de paz em Euskadi. Menos óbvia que isso é a montagem de depoimentos da esposa de uma vítima do ETA, que lamenta pela morte violenta do marido, com a esposa de um preso pertencente ao grupo, que fala do sofrimento do seu filho bebê, que tem que viajar horas para ver o pai na prisão. Medem ainda insere nesse momento o depoimento de uma mulher vasca acusada de ser parte do ETA, que relata, em fala bastante comovente, as torturas sofridas por ela pela polícia do governo espanhol. O confronto de visões, opiniões e sentimentos é a chave desse documentário, que não parece privilegiar nenhuma das vozes que aparecem no filme – muito pelo contrário, parece usá-las como marionetes do seu discurso a favor do diálogo e da paz.

Medem também utiliza muitas imagens de arquivo dos atentados terroristas e das brigas de rua, além de cenas de alguns filmes de ficção de cineastas bascos que falaram sobre o conflito em décadas anteriores. Há inserção de alguns trechos do filme que Orson Welles gravou no País Basco para a série *Around the World with Orson Welles*, de 1955. A montagem dessas cenas vem sempre acompanhada de músicas de Mikel Laboa, do disco que, segundo o próprio Medem, lhe serviu de inspiração para a montagem. Todo cantado em *euskera*, as letras falam sobre as questões bascas de modo bastante poético, a exemplo da música que abre o filme (em tradução para o castelhano): “Si le hubiera cortado las alas / hubiera sido mío, / no hubiera escapado. Pero así / hubiera dejado de ser pájaro / Y yo... lo que yo amaba era el pájaro”. E é assim, cheia de metáforas que a montagem de *La Pelota Vasca* é construída, e ainda com cortes muitas vezes abruptos entre um depoimento e outro, sempre no sentido de contrastá-los, confrontá-los.

Aos familiarizados com a obra de Julio Medem, faz-se notar de imediato que esta linguagem metafórica não é uma novidade. Toda sua obra ficcional é marcada por metáforas visuais, que fazem relação direta com o ambiente natural que é sede dos conflitos dos personagens. Animais são, em geral, algumas dessas metáforas (com aqueles que dão os títulos a *Vacas* e *La Ardila Roja*, por exemplo), mas também há a



metáfora do círculo, da circularidade e dos acasos da vida, que encontramos em *Los Amantes del Círculo Polar*, além do sol e da lua, em *Lucía y el Sexo*, representando os estados de ânimo dos protagonistas.

### **O espaço rural no universo de Medem**

Em *La Pelota Vasca* quase todos os depoimentos apresentados foram gravados em externas, sempre em paisagens naturais e elevadas, com planos gerais que exibem a natureza do País Basco. Conhecido pela beleza de sua região rural, que Medem sempre explorou bastante em seus longas anteriores, o País Basco acaba aparecendo como parte essencial da narrativa do filme – é dizer, não se está somente falando do país, ele também está sendo contemplado visualmente. A ideia de posicionar políticos, músicos, vítimas do ETA, poetas e intelectuais em belas paisagens naturais funciona como um interessante contraste entre o que se diz e o que se vê. Enquanto as vozes no campo sonoro exprimem conflito e tensão, as imagens que emolduram os depoentes inundam a apreciação de beleza, talvez bestializando ainda mais a natureza violenta do homem, ao contrastá-la com belas imagens da terra onde vivem. E para quem conhece a obra ficcional de Julio Medem, aproximar seus personagens de ambientes rurais é tentar aproximá-los de si mesmos, longe da turbulência das cidades grandes. Como em qualquer dos seus longas, a natureza tem um lugar privilegiado na história e é em meio a ambientes rurais, interioranos, que os personagens enfrentam os próprios conflitos e tentam recomeçar suas vidas. Em entrevista ao pesquisador de cinema espanhol Carlos F. Heredero, Medem uma vez chegou a falar explicitamente sobre como a natureza é importante para a construção dos seus personagens e conflitos.

De alguma maneira, na natureza eu me encontro mais próximo dos instintos e, sobretudo, da minha própria intimidade (...). Sinto como se esses espaços me dessem mais liberdade para inventar, para situar ou criar histórias que, ao se desenvolver na natureza, podem escapar das ataduras realistas e inerentes à cidade, porque esta não pode impor suas regras lá. (HEREDERO, 1997, p. 560, tradução nossa.)

A escolha de Julio Medem por apresentar uma visão rural do País Basco, de privilegiar tomadas vistas de cima, como o olhar de um pássaro sobrevoando as paisagens, foi condenada por alguns críticos, em função da relação estabelecida entre essa visão rural, bucólica, afastada dos grandes centros, e o discurso nacionalista, que muitos atribuíram



ao filme e, por consequência, a Julio Medem. Em termos de linguagem e estilo audiovisuais, o uso de paisagens rurais sempre foi uma das estratégias de Julio Medem para criar seus personagens. Como o próprio diretor disse em entrevista ao jornal *El Mundo*<sup>6</sup>, recorrer à paisagem, ao arcaico, histórico, tudo isso o ajudou, em *La Pelota Vasca*, a ir até as raízes do conflito basco a partir do que ele considera genuinamente basco, o que faz parte da história do país. Em todos os seus filmes de ficção os personagens são construídos dentro de uma aproximação profunda com a natureza, e, como levantamos como tese em trabalho anterior, é este o modo pelo qual Medem aproxima seus personagens deles mesmos. Trabalhando sempre com personagens em fuga de si mesmos, o movimento cidade-interior sempre teve um lugar cativo nas tramas e conflitos do universo de Julio Medem.

### **A personalidade do autor no documentário**

Julio Medem imprime em seus filmes ficcionais muitas referências da sua própria vida – o que, para os precursores da *politique des auteurs*, era uma das principais características de um cineasta autor. Como deixou claro muitas vezes em entrevistas<sup>7</sup>, seus filmes surgem de imagens e referências da sua própria experiência, seja seu cotidiano, de leituras de ficção ou lembranças do passado. As referências ao País Basco são muitas ao longo de sua obra, o que demonstra o quanto o diretor está envolvido com as questões do país onde nasceu. Em *Los Amantes del Círculo Polar* e *Vacas* a questão basca aparece de forma mais evidente, porém também é possível ver em *La Ardilla Roja* os personagens que vivem em Donosti (San Sebastián) e no conhecido ambiente mediterrâneo do País Basco, à borda do mar Cantábrico. Julio Medem sempre localiza seus personagens em lugares específicos da Espanha, e até seu terceiro filme eles todos vivem no País Basco. Em *Tierra*, a referência vem da mitologia basca, a relação que Medem estabelece entre a personagem Mari e a Dama del Amboto, personagem da desta mitologia<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Colocar ref.

<sup>7</sup> C.f. *Entrevista* in ANGULO, Jesús; REBORDINOS, José Luis. **Contra la Certeza. El Cine De Julio Medem**. Edición de la Filmoteca Vasca y del Festival de Cine De Huesca. 2005, p. 165-292.

<sup>8</sup> Mari é o nome dessa deusa basca, personificação da mãe terra, rainha da natureza e de todos os elementos que a compõem. Amboto é o nome da montanha onde ela mora e sua figura é relacionada à sensualidade, ao amor e à fertilidade.



A partir da polêmica que girou em torno de *La Pelota Vasca*, antes e depois do seu lançamento no festival de San Sebastián, Igor Barrenetxea Marañón (2006) procura entender as razões pelas quais o documentário de Julio Medem teve tanta repercussão negativa tanto entre os espanhóis quanto entre os bascos. O autor cita muitas matérias de jornal, reportagens e mesmo críticas cinematográficas, todos textos de veículos jornalísticos espanhóis e bascos, separando-os por níveis de aceitação do filme diante do público, das autoridades e dos diretamente envolvidos na questão basca, como os prisioneiros do ETA ou as famílias dos que foram assassinados pelo grupo. Alguns desses depoimentos revelam como *La Pelota Vasca* foi muitas vezes analisado a partir da figura de Julio Medem, que dentro da Espanha é um cineasta consagrado. Em um artigo no *El Correo Español*, o jornalista Belategui (*apud* Barrenetxea, 2006, p. 146) afirma que "*La Pelota Vasca* desconcerta porque provém de um cineasta com talento para a criação de imagens, que não sabe se peca pela inocência ou por má fé, como muitos dos seus entrevistados". Já Mitxel Ezquiaga (*apud* Barrenetxea, 2006, p. 147), em artigo no *Diario Vasco*, argumenta que, sendo Julio Medem um basco, nunca poderia apresentar uma "visão limpa" do conflito, de forma que *La Pelota Vasca* é "uma visão pessoal, fragmentada e incompleta na nossa guerra e paz".

Entre as opiniões favoráveis ao filme, que tentaram, inclusive, analisá-lo como obra fílmica e não somente como um discurso, está a de Mirito Torreiro (*apud* Barrenetxea, 2006, p. 150), que aponta para o que tentamos argumentar neste trabalho. Consciente do fato de que o conflito basco é muito mais complexo do que o possível para um documentário resolver, Torreiro afirma que *La Pelota Vasca* é "uma excelente mostra de documentário de autor, de interrogação aberta". Segundo o jornalista, "ninguém pode negar que Medem não oculta o que pensa", o que deixa claro que entende o filme documental também como uma expressão de elementos pessoais do seu diretor.

### **Considerações finais**

Não se é de estranhar, portanto, que o primeiro, e até então único, documentário de Julio Medem tenha como tema o conflito basco, muito menos que seu modo de tratar a questão dentro do formato documental tenha tantas referências às suas marcas autorais estabelecidas em sua obra ficcional. *La Pelota Vasca* não é, nem de longe, um



documentário isento de posição dentro do discurso que constrói. Pelo contrário, Julio Medem, se posiciona desde a abertura do filme, se não quanto à sua opinião sobre os personagens do conflito, certamente sobre o tom que considera correto para tratar do assunto. Mesmo que Medem, desde o início de sua carreira ainda no curta-metragem, nunca tenha produzido um documentário sequer, a mudança de gênero com a produção de *La Pelota Vasca* reitera a obra do diretor como autoral, já que o filme, pelas características que buscamos aqui apontar, pode ser reconhecido como um filme de Julio Medem por aqueles que conhecem seus filmes de ficção.

A breve análise aqui apresentada do filme *La Pelota Vasca* partiu das recorrências entre esta obra de documental e a obra ficcional de Medem, no intento de refletir sobre o que afirmam Freire (2010) e Serafim (2010): a figura do autor pode se encontrar no cinema documentário, mesmo que este, diferente do cinema de ficção, trabalhe com questões éticas e retóricas de modo muito mais complexo. Apesar de os documentaristas trabalharem com os chamados atores sociais, claro está que personagens também são construídos em documentários, principalmente através da montagem e edição de depoimentos – e no caso de *La Pelota Vasca*, estes dois recursos são usados indiscriminadamente.

Não se trata aqui de discutir os limites entre ficção e realidade no documentário analisado, mas defender que o cinema não-ficcional muitas vezes tem um realizador autor por trás, um diretor que se faz reconhecer por suas escolhas estilísticas. O caso de Julio Medem nos pareceu ainda mais interessante por ser possível identificar no único filme documental do realizador as principais marcas de autoria estabelecidas no seu cinema de ficção. Além disso, é marcante o fato de que a maior parte das críticas ao filme, independentes de favoráveis ou não, se referirem a Julio Medem como o portador do discurso, o nome e a ideologia por trás da organização das imagens, depoimentos e argumentos presentes no filme – algumas delas, inclusive, fazendo menção aos filmes anteriores do diretor e ao fato de ele próprio ser basco e sempre ter colocado o País Basco como tema ou simplesmente parte do universo dos seus personagens.

Este artigo articulou discussões em torno da questão da autoria no documentário somente a partir do viés oferecido pelo filme *La Pelota Vasca*, descartando-se de outros temas relevantes como o que viria a ser um autor no cinema, que diferenças em termos de metodologia de análise fílmica deveriam ser atribuídas ao documentário,



considerando suas particularidades, nem muito menos discutir a relevância de se pensar a autoria no cinema documental em contraponto aos mesmos estudos no campo do cinema ficcional. Considerou-se, para este trabalho, a problemática da possibilidade de um cineasta autor de filmes de ficção ser igualmente reconhecido como autor quando resolve passear pelo cinema documentário. É provável que isto não se repita e tampouco seja uma regra aplicável a outros cineastas da ficção, porém buscamos mostrar que Julio Medem, independente das qualidades (ou falta delas) de *La Pelota Vasca*, se faz reconhecer também no cinema documental.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGULO, Jesús; REBORDINOS, José Luis. **Contra la Certeza. El Cine De Julio Medem.** Edición de la Filmoteca Vasca y del Festival de Cine De Huesca. 2005.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del film,** Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1990.

BARRENETXEA, I. *La pelota vasca. La piel contra la piedra: Historia de una polémica.* In **Sancho el Sabio,** Estudios Vascos, nº 25, 2006, p. 138-162.

FREIRE, Marcius. *A noção de autor no filme etnográfico.* In SERAFIM, José Francisco (org.) **Autor e autoria no cinema e na televisão.** Salvador: EDUFBA, 2010, p. 49-64.

GOMES, Wilson; *Princípios da Poética (com ênfase na Poética do Cinema).* In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (org.) **Comunicação, representação e práticas sociais.** Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, p. 93-125, 2004b.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** São Paulo: Papyrus, 2005.

SERAFIM, José Francisco. *O autor no cinema documentário.* In SERAFIM, José Francisco (org.) **Autor e autoria no cinema e na televisão.** Salvador: EDUFBA, 2010, p. 33-48