

DOCUMENTÁRIO, HISTÓRIA E PESQUISA: CONSTRUÇÕES NARRATIVAS EM *O VELHO*

Vitória Azevedo da Fonseca*

Resumo: Neste artigo analiso conceitos que permeiam os procedimentos de pesquisa histórica adotados na realização do filme documentário *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes* (1997), de Toni Venturi, a fim de debater as possibilidades da linguagem audiovisual como meio de construção de interpretações historiográficas.

Palavras-chave: Documentário, cinema brasileiro, História, pesquisa, Luiz Carlos Prestes.

Resumen: En este artículo analizo los conceptos implícitos en los procedimientos de investigación histórica adoptados en la realización de la película documental *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes* (Toni Venturi, 1997) a fin de debatir las posibilidades del lenguaje audiovisual como medio de construcción de interpretaciones historiográficas.

Palabras Clave: Documental, cine brasileño, Historia, investigación Luiz Carlos Prestes.

Abstract: This article analyses some concepts connected with the procedures carried out towards the historical research aiming at the production of the documentary film *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes* (Toni Venturi, 1997) in order to discuss the possibilities of visual language as a means to create historiographical interpretations.

Keywords: Documentary, brazilian cinema, History, research, Luiz Carlos Prestes.

Résumé: Dans cet article, j'analyse les concepts sous-jacents aux procédures adoptées dans la conduite de la recherche historique du film documentaire *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes* (Toni Venturi, 1997) pour discuter des possibilités du langage audiovisuel comme moyen de construire des interprétations historiographiques.

Mots-clés: Documentaire, cinéma brésilien, Histoire, recherche, Luiz Carlos Prestes.

* Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Educação, 18031-130, Sorocaba, Brasil. E-mail: vitoria.azevedo@gmail.com
Submissão do artigo: 15 de novembro de 2013. Notificação de aceitação: 31 de dezembro de 2013.

Dentre as várias possibilidades de abordagens das relações entre cinema e história o interesse deste trabalho recai sobre a análise de filmes como uma possível narrativa historiográfica.

As relações entre cinema e história, em um sentido amplo, já não são uma novidade, sendo desnecessário defender ou justificar a importância dos estudos das imagens em movimento no campo historiográfico. Este já é um campo consistente (Capelato, 2007). E observar o filme como uma forma de interpretação do passado é uma das maneiras possíveis de analisá-lo, tal como o faz, por exemplo, Alcides Freire Ramos e Michele Lagny. Deixando um pouco de lado a tradição de análise do filme apenas como documento que desconsidera as ideias subjacentes sobre o passado, Ramos defende a análise do *filme histórico* enfocando o processo de construção dos significados do filme *Os Inconfidentes* (Ramos, 2002).

A proposta do audiovisual como forma de escrita histórica encontra ressonâncias no debate a respeito das dimensões da narrativa historiográfica. No artigo de Robert Rosenstone sobre filme histórico, publicado na *American Historical Review*, o autor discorre sobre as possibilidades da escrita histórica em audiovisuais e retoma as considerações de Hayden White, para o qual:

Toda história escrita é um produto de processos de condensação, deslocamento, simbolização e qualificação como aqueles usados na produção de uma representação filmada. É só o meio que difere, não o modo como são produzidas as imagens. (White, 1998:1193).

O argumento usado por esta vertente que defende a possibilidade do audiovisual como forma de escrita histórica é baseado também na defesa do caráter ficcional e criativo da escrita do historiador. Assim, sendo a escrita apenas uma linguagem para expressão de determinado

conhecimento, o audiovisual, como linguagem, também poderia ser uma forma de construção de uma abordagem historiográfica.

No entanto, essa proposta, no meu ponto de vista, não pode ser aceita sem reservas e sem levar em consideração as diferenças, principalmente, dos procedimentos de realização.

Carlo Ginzburg, diante do debate que iguala a narrativa histórica a uma narrativa literária, chama a atenção para os processos de elaboração da primeira, localizando aí a sua especificidade. De acordo com ele,

...a postura, hoje difundida, em relação às narrativas historiográficas me parece simplista porque examina, normalmente, só o produto final sem levar em conta as pesquisas (arquivísticas, filológicas, estatísticas etc.) que o tornaram possível. (Ginzburg, 2002:114).

Diante disso, ele sugere outro tipo de análise que recupere os processos de construção dessa narrativa. “Deveríamos, pelo contrário, deslocar a atenção do produto literário final para as fases preparatórias, para investigar a interação recíproca, no interior do processo de pesquisa, dos dados empíricos com os vínculos narrativos” (Ginzburg, 2002:114).

Ainda de acordo com Carlo Ginzburg, neste debate sobre a narrativa historiográfica, ficcional ou não, o que cria a sua especificidade não é a forma da narrativa, mas o método que a constituiu: “...Aristóteles faz notar que Heródoto poderia ter escrito em verso sem deixar de ser um historiador – na medida em que fez sobre a realidade afirmações que considerava verdadeiras.” (Ginzburg, 2002:215). Ou seja, segundo ele, independente da maneira como o historiador expõe a sua pesquisa, ele continua sendo um historiador, sendo o texto escrito apenas uma ferramenta para expor seus resultados.

Nesse sentido, a linguagem audiovisual pode ser usada na construção de conceitos históricos. No entanto, o que vai criar a legitimidade da abordagem apresentada são os procedimentos da pesquisa e a interpretação construída e não a linguagem audiovisual em si.

Assim, é a partir da proposta de Carlo Ginzburg de não observar apenas o produto final da escrita historiográfica, mas o seu processo de construção, que proponho a presente análise: um deslocamento dessa visão para o meio audiovisual a fim de observar os procedimentos de pesquisa adotados na elaboração de filmes historiográficos na tentativa de identificar os laços construídos entre o processo de pesquisa histórica e o filme pronto. Se para Michele Lagny, Robert Rosenstone, Alcides F. Ramos o cinema pode ser uma forma de escritura fílmica, às vezes até mais eficaz que o texto escrito, acredito que essa possibilidade se constrói a partir dos procedimentos de pesquisa. Esse momento é fundamental, seja no filme ou numa narrativa histórica, para a construção de uma abordagem historiográfica.

Ao analisar a relação entre o documentário *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes* e os procedimentos de pesquisa empreendidos para o mesmo, este trabalho objetiva debater algumas concepções de pesquisa histórica na produção audiovisual e indicar que a postura diante dessa pesquisa será fundamental para a construção dos conceitos históricos presentes no filme. Escolhemos o documentário *O Velho, pois* foi perceptível o empenho da equipe em construir um filme com bases documentais. No entanto, apesar desse grande empenho na realização da pesquisa, os conceitos que nortearam os seus procedimentos nos levam a questionamentos que podem ser exemplares e ampliados para outras experiências. Assim, o filme é quase um pretexto para o debate proposto.

A pesquisa histórica, procedimento fundamental do historiador que cria a sua legitimidade e garante a sua especificidade, também

aparece como argumento importante nas produções cinematográficas que tematizam o passado. Buscando criar legitimidade e veracidade para a narrativa apresentada, materiais de divulgação das produções cinematográficas utilizam o termo “ampla pesquisa” como uma chancela para criar um “efeito de verdade”. Ou seja, como se a afirmação da sua existência garantisse a “qualidade” e a “veracidade” da história narrada.

No entanto, que pesquisa histórica é essa? Como e por quem é feita? E qual é a concepção de passado, de documento, de interpretação que pautam seus procedimentos? Para responder a essas perguntas, considero necessário analisar o processo de construção das narrativas audiovisuais e suas relações com as fontes históricas pesquisadas. Neste artigo, apresento uma análise possível a partir do filme documentário citado.

Ao assistir a *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes* o espectador percebe a presença de uma variada gama de imagens, de diferentes assuntos e temporalidades. A variedade de imagens de arquivo, de filmes, imagens inéditas, depoentes e temas tratados, indicam que houve pesquisas variadas durante sua realização. Isso poderia ser suficiente para considerar que fora um documentário bem feito, com preocupações em abordar o tema de maneira profunda e séria. No entanto, a realização de uma “ampla pesquisa” não define a qualidade do filme, mas uma determinada prática de pesquisa, que, por sua vez, gera determinados resultados. Os conceitos que norteiam a produção de um filme histórico são fundamentais para a construção das interpretações apresentadas no produto final.

O filme gerou muitas polêmicas, o que para uns é a “história oficial da esquerda”, criando uma imagem altamente positiva do personagem, para outros, é altamente crítico e injusto com a memória de Prestes. A vida de Prestes, em *O Velho*, é confundida com a ideia que defendeu. Prestes aparece como a personificação dos erros do Partido Comunista. A história

do homem isolado da sociedade é a história de uma ideia utópica que viveu descolada da realidade brasileira.

A narrativa do filme apresenta dois eixos importantes que aqui destaco: a divisão em blocos com a abordagem de temas específicos que poderiam ser identificados com os debates historiográficos e, em paralelo, uma narrativa linear e cronológica que pode ser relacionada a uma velha narrativa histórica factual, tão criticada em diversos debates historiográficos.

A narrativa em blocos apresenta temas polêmicos nos quais Luiz Carlos Prestes esteve envolvido e, para construir o debate, a prática foi selecionar depoentes que pudessem apresentar ideias opostas. O que nos procedimentos de pesquisa acadêmica é chamado de debate historiográfico, no filme é apenas a apresentação de ideias supostamente opostas, do tipo “a favor” e “contra”. Ou seja, a complexidade de um debate com o objetivo de mapear o que se diz sobre determinado assunto é transformado num mero jogo maniqueísta. E isso é resultado de conceitos que permearam os procedimentos de pesquisa, como podemos perceber pelo depoimento abaixo. Durante a escolha de depoentes, procuraram-se pessoas que pudessem depor “a favor” e “contra” com o objetivo de contrapor as ideias que seriam abordadas. Por exemplo, sobre a Coluna Prestes,

... a gente entrevistou o historiador Nelson Werneck Sodré, no Rio, para falar da marcha da coluna. Ah, mas tem uma jornalista no sul, a Eliane Brum que escreveu um livro dizendo que a marcha da coluna não foi tão legal assim. Que os caras chegavam, estupravam, roubavam, então, vamos colocar a Eliane Brum para falar da coluna (Moretti, 2005).

Para falar sobre o Levante de 1935:

Quem pode nos contar sobre a Revolta de 35 dos comunistas? Procuramos a professora Marly, em São Carlos (...) Como bom jornalista, (...) a gente precisava ter um contraponto. (...) [Quem] pode falar sobre Olga? Então a gente ouviu o Fernando Morais que escreveu um livro sobre ela e colocamos também William Waack que também escreveu um livro, Camaradas, que fala que a Olga era uma espiã (Moretti, 2005).

Ou então, sobre o Golpe Militar:

... 68, vamos falar do PCB, da luta armada, da divisão do partido comunista. Ah tá, quem pode falar da linha pacifista? Ferreira Gullar que foi um dos expoentes. Quem fala da luta armada? Gabeira. Então foi assim que foi sendo construído (Moretti, 2005).

Podemos perceber claramente, pelo depoimento, a intenção de construir um debate de contrapostos. Tomando essa prática como exemplo, um filme historiográfico poderia ter dentre os seus depoentes, historiadores e pesquisadores que expusessem suas ideias e debatessem seus conceitos. Assim, ao invés de um debate “a favor ou contra” seria possível opor ideias de pesquisadores que, de fato, estabelecem um debate historiográfico para além do filme. Ou seja, o debate seria trazido para a tela e não apenas construído nela.

É claro que o filme constrói um ponto de vista, o seu próprio ponto de vista, no entanto, o filme historiográfico teria como pressuposto o diálogo com as realidades além dele mesmo.

O que podemos observar na análise de *O Velho* é que o objetivo de criar um debate de “opostos” limitou a abordagem a alguns temas. Como parte de um ponto de vista e de uma argumentação, além da construção

de uma determinada dramaturgia, alguns temas mais *polêmicos* foram colocados em debate e outros não em função da disponibilidade de materializar a intenção original.

Desta forma, o filme constrói interpretações sobre Luiz Carlos Prestes utilizando o procedimento de depoimentos. Com isso, incorpora à sua narrativa as interpretações de diversos autores. No entanto, ao apresentá-las de maneira bipolar, isso limita a construção interpretativa do próprio filme.

A outra estrutura foi a construção de uma narrativa cronológica factual que, apesar de amplamente debatida e criticada nos meios historiográficos, permaneceu subjacente em diversos filmes históricos. Isso leva à ilusão de que quanto mais fatos apresentados, mais explicado seria o tema. No caso aqui analisado, a ideia da história factual que desse conta de “toda” a vida do personagem levou a procedimentos de pesquisa que foram fundamentais para a definição do filme. Aliado a isso, o tratamento dos documentos sem críticas mais acuradas completou a abordagem. Veremos esses aspectos adiante.

Partindo do pressuposto que o público brasileiro “não tem memória” e que a trajetória de Luiz Carlos Prestes esteve ligada à história política do Brasil, diretor e roteirista passaram a construir uma estrutura narrativa na qual a vida de Prestes estivesse relacionada à história da nação e que cumprisse o papel de “informar”, ou “construir” na mente do espectador aquilo que ele supostamente não tem: memória.

A solução para a dificuldade narrativa da biografia de uma vida tão cheia de peripécias como a de Prestes foi encontrada na opção pelo tempo linear ou cronológico, que poderia contemplar os diversos momentos da história do Brasil nos quais Prestes esteve presente de alguma forma. Assim, a história foi construída desde sua “epopeia militar”, a Coluna Prestes, passando pela “Intentona Comunista”, até o período histórico

chamado de “redemocratização”. Um projeto de fôlego. Também se pensou necessário mencionar os acontecimentos marcantes do período no âmbito mundial: *o breve século XX*, lembrando a classificação de Eric Hobsbawn.

A opção pela apresentação da história de forma cronológica é uma constante em um meio, o audiovisual, que tem ao seu dispor várias ferramentas que podem, justamente, romper com a linearidade existente em um texto escrito, por exemplo. Como escreveu Lowenthal, o texto histórico linear dificulta a compreensão da complexidade do passado.

[...] a natureza linear da narrativa realmente restringe a compreensão histórica. O ouvinte ou leitor tem que seguir uma única trilha do começo ao fim. [...] Enquanto a narrativa histórica é unidimensional, o passado histórico é multiforme, muito mais complexo do que qualquer enredo sequencial. (Lowenthal, 1998:124).

Como meio, a potencialidade de um audiovisual é bastante restringida quando a história é apresentada de forma linear. É controverso que essa linearidade apareça justamente em audiovisuais que abordam a temática histórica.

A ampla pesquisa empreendida na produção do filme pode ser caracterizada como uma pesquisa com vasta gama de informações. A “ampla pesquisa” e a grande quantidade de informações funcionam como “provas”, na linguagem audiovisual, para criar efeitos de um “discurso verdadeiro”.

A partir do roteiro de pesquisa para o filme foi possível ter acesso aos temas que inicialmente seriam pesquisados para compor a sua abordagem. Havia uma lista de temas na qual aparecem 34 itens possíveis de serem inseridos na narrativa que vão desde Revolução Bolchevique;

Semana Modernista de 22; Revolta dos 18 do Forte; Bombardeio de São Paulo; A revolta integralista; Campanha presidencial de Getúlio Vargas; até Os meses Jânio Quadros; Desaparecidos políticos etc., etc..

A opção pela narrativa de uma gama enorme de temas levou a equipe aos arquivos na busca de dados e imagens que pudessem preencher a linha. Essa ideia pode ser observada mais claramente no depoimento do roteirista que consta do DVD do filme:

Na verdade esse roteiro teve várias fases. Como se trata de um documentário histórico, a minha primeira obrigação era fazer um esqueleto com uma escaleta histórica de setenta anos do qual o filme ia tratar. (...) essa escaleta tentou obedecer todos os momentos mais importantes da história brasileira. Desde a Revolução de 1930, a Revolta do Forte, o Estado Novo, o suicídio de Getúlio Vargas, a ascensão de JK. Ou seja, todos esses momentos estão agraciados no roteiro (Moretti, 2004).

A primeira escolha foi a abordagem de “70 anos” da vida de Prestes/Brasil. O passo seguinte, apresentado na citação acima, nos indica um ponto de vista da história: a biografia política da nação que inclui temas como a Revolução de 1930, Estado Novo etc. Os principais fatos dessa história foram colocados numa linha.

Feita essa parte, eu me dediquei, principalmente, a cobrir a história pessoal de Prestes, ou seja, levantei informações através de livros, de biografias e da própria família nos ajudou muito (...) e tentamos ilustrar essas lacunas onde a história do Brasil cruzava com a história do Prestes usando depoimentos (...) para recheiar a travessia de Prestes durante esses 70 anos. Essa foi uma segunda fase (Moretti, 2004).

Depois da biografia da nação, foi feita uma linha paralela da vida de Prestes relacionando com a linha principal. Como esclarece o roteirista:

Na verdade, eu divido esse roteiro em algumas camadas. A primeira camada é a camada histórica: quais foram os fatos importantes que aconteceram no Brasil de 1922 a 1990 com a morte do Prestes. Depois, como Prestes se relacionou com esses fatos? Em que momento eles coincidiram? Em que momento o Prestes estava longe? Em que momento o Prestes voltou ao Brasil? E construímos a narrativa do Prestes. Depois, tendo acesso ao material de arquivo, a gente ilustrou, ou seja, colou a imagem ao roteiro. Ou seja, o que poderia ser ilustrado e o que deveria ser reconstituído (Moretti, 2004).

Essa história cronológica teria como “guia” a voz de um narrador. Apesar do uso do narrador ser bastante controverso, a sua presença nesse filme foi consciente:

A primeira ideia era não ter narrador. Ou seja, as coisas vão se contando. A ideia era: vários depoentes e a gente monta de um jeito que... só que era um período muito extenso, 70 anos de história do Brasil. A gente não podia pedir para o depoente, ‘então conta a história do Brasil naquela época, como é que era, como não era’. Ia sair do foco da entrevista. A gente queria que ele falasse sobre o Prestes. Então, a gente chegou à conclusão de que não íamos conseguir levar o filme contando 70 anos da história do Brasil sem ter o narrador. O narrador ia ser essa peça de informação. Eu hoje acho que os documentários, se puderem abrir mão do narrador eu acho absolutamente perfeito. Só se o narrador tiver uma função poética, uma coisa assim. Mas eu abriria mão da narração. Mas aquele filme, em específico, pelo

tamanho... É difícil você encontrar alguém que vá fazer a história de alguém que tenha 70 anos de história (Moretti, 2005).

Nesse caso, a opção por contar uma história ampla influenciou diretamente a narrativa pautada por um narrador. E a cronologia e o didatismo estão relacionados à ideia de que o espectador não teria “memória”. Foram opções para facilitar a compreensão.

Em função de um pressuposto e uma escolha, parte da história do filme foi construída pautada por elementos factuais e cronológicos. A história contextual narrada pelo documentário apresenta a clássica explicação: da Revolução de 30, Estado Novo, suicídio de Vargas, governo otimista de JK, governo curioso de Jânio, movimento conturbado com Jango, AI-5 como exacerbação da ditadura, luta armada a favor da democracia.

No entanto, esses acontecimentos são tratados como dados em si sem questionamentos, são tratados na tela como dados da realidade e não frutos de processos de construção de interpretações históricas. Por exemplo, para cada um desses temas seria possível realizar um debate historiográfico sobre o processo de elaboração de suas explicações, interpretações e narrativas. Não são simplesmente acontecimentos dados.

O procedimento de pesquisa, que lida com os fatos como dados a priori, desconsidera a complexidade do processo de construção de abordagens históricas, de construção de fatos, desconsiderando o próprio processo de construção de interpretações históricas do qual o filme mesmo é parte.

Aqui, os “documentos” levantados na pesquisa foram utilizados como dados recebidos e encaixados numa narrativa como se esses dados, e esse processo, não fossem parte de uma “operação”: um momento de manipulação e elaboração de uma argumentação.

No processo de levantamento de dados há uma operação que indica a existência de um sujeito. Esse processo remete-nos a uma *operação historiográfica*. O levantamento para o filme foi grande, até em função do próprio tema e da proposta de abarcar um longo processo histórico, no entanto, levantar documentos, organizar, selecionar, não significa simplesmente “recolher” prontos tais documentos, mas produzi-los:

Em história tudo começa com o gesto de selecionar, de reunir, e dessa forma, transformar em ‘documentos’ determinados objetos distribuídos de outra forma. Essa nova repartição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade ela consiste em produzir tais documentos, pelo fato de recopiar, transcrever ou fotografar esses objetos, mudando, ao mesmo tempo, seu lugar e seu estatuto (Certeau, 1988:32).

Nessa operação histórica, a etapa inicial de seleção e produção de documentos não é uma operação passiva. Pressupõe, ao contrário, um processo de transformação, como ressalta Michel de Certeau. No caso da pesquisa para um filme, apesar de não ser para um “texto histórico”, os procedimentos de seleção documental são semelhantes aos descritos por Certeau, e, por consequência, o resultado desse processo de levantamento é também parte do processo de produção de documentos.

A postura diante da pesquisa de temas históricos indica um procedimento dentre muitos outros possíveis. Demonstra a concepção dos realizadores e as escolhas possíveis de um determinado modo de fazer.

Essa mesma postura, que desconsidera o processo de produção das explicações históricas, é semelhante à postura de desconsiderar o processo de produção de imagens. Assim, tanto fatos quanto imagens são tratados como se não tivessem passado por processos de produção.

O resultado disso pode ser percebido na relação estabelecida entre a voz do narrador e as imagens ilustrativas. Nessa relação também podemos identificar nas telas a finalidade da “ampla pesquisa”.

De acordo com o roteirista, a pesquisa estava dividida em pesquisa literária e pesquisa de imagens. O primeiro tipo iria, basicamente, suprir a construção da linha narrativa. E a segunda teria a função de dar corpo ao filme. Essas duas pesquisas se juntam na tela principalmente na relação entre narração e imagem. A narração faz referências aos temas gerais e “contextuais” e as imagens ilustram esses temas.

Os levantamentos foram feitos em vários arquivos, em São Paulo estiveram na Biblioteca Mário de Andrade, no Arquivo Público do Estado de São Paulo, onde tiveram acesso ao arquivo do DEOPS-SP depositado no Arquivo Público em 1992. Pesquisaram no Centro Cultural São Paulo, no MIS (Museu de Imagem e Som), Departamento de Documentação da TV Cultura e na Cinemateca de São Paulo. No Rio de Janeiro visitaram o Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, o Arquivo Nacional, a Biblioteca Nacional, a Fundação Getúlio Vargas, o Centro de Documentação da TV Globo. Também tinham o apoio da Iconographia Pesquisa de Texto, Imagem e Som (Vladimir Sacchetta) e acesso ao arquivo pessoal do Prestes, que estava com Maria Ribeiro Prestes:

[...] as 400 e poucas fotos que a gente tinha catalogada do arquivo pessoal do Prestes tinha todo o processo, desde a prisão dele em 35, a saída dele, a campanha do senado em 46, a fuga dele para a União Soviética, a vida dele na Rússia, em Moscou, a volta dele na Anistia, os últimos anos (Moretti, 2005).

De posse desse vasto material, o próximo passo foi organizá-lo numa narrativa. O procedimento adotado na utilização do material

pesquisado, de acordo com Moretti, foi: “tendo acesso ao material de arquivo, a gente ilustrou, ou seja, colou a imagem ao roteiro”.

Vejamos um exemplo desse procedimento. Enquanto o narrador fala o texto abaixo, várias imagens são mostradas para ilustrá-lo:

“O Ocidente é sacudido pela crise de 29. A Velha República agoniza nas mãos de Washington Luís. Inconformado com o rumo da sucessão presidencial. Getúlio Vargas, governador do Rio Grande do Sul, oferece a Prestes o comando da Revolução de 30”.

Ao iniciar a narração, aparece a imagem de um jornal anunciando a crise com a manchete “A Bolsa de Nova York registrou ontem um formidável desastre financeiro”. Em seguida, a câmera faz um movimento sobre uma charge na qual aparece Washington Luís com as “barbas de molho”. Quando menciona a sucessão presidencial vemos um jornal com a manchete “O mestre e o discípulo” e uma foto na qual aparece Washington Luís em primeiro plano e, em segundo plano, Júlio Prestes. Ao falar sobre Getúlio Vargas, o vemos saindo de um carro.

O que norteia essa colagem é a ilustração: quando a crise de 29 é anunciada pelo narrador a imagem mostra uma manchete de jornal mencionando a mesma. Quando se fala em sucessão presidencial, vemos uma foto do presidente e seu sucessor. Quando fala em Getúlio Vargas, é ele que vemos e assim por diante. São poucos os momentos do filme em que essa prática não ocorre.

O que vemos na tela, como resultado do procedimento de colagem da imagem ao texto, é uma pesquisa com caráter de levantamento de dados sem crítica documental. Nesse sentido, os documentos, mais especificamente as imagens, não são tratados como frutos de seleções, elaborações e pontos de vista, mas tomados como fontes de verdade que

ilustram a fala do narrador. Se a crítica documental é um procedimento associado a uma prática historiográfica, ela é importante também na compreensão das diversas manifestações culturais como resultados de processos de elaboração.

Por outro lado, acredito que a prática adotada na pesquisa do filme também está associada a um campo de saber, no caso, ao campo jornalístico. As autoras Marcia Benetti Machado e Nilda Jacks, em seu texto “discurso jornalístico” criticam algumas posturas jornalísticas que desconsideram as subjetividades e pretendem criar uma inexistente objetividade. De acordo com elas,

É comum que o jornalista se utilize não só da visão sobre a realidade fornecida pelas fontes, mas também de suas expressões. Em muitos momentos, assume as perspectivas de enunciação de outros pensando serem as suas. No momento em que produz o texto, considera-se o dono deste discurso, seu autor (Machado e Jacks, 2001: 4).

É possível observar esse mesmo tipo de prática na elaboração do documentário analisado quando, por exemplo, as imagens são usadas apenas como uma ilustração do que é dito pelo narrador. Ou seja, o autor incorpora a imagem ao seu texto como se ela fosse de sua autoria. As imagens supostamente mostram um “real” independente do autor por trás das câmeras.

Artur Autran critica esse tipo de uso no qual “...as imagens como que comprovam as informações da locução...” e propõe um outro uso: “...entendo que trabalhar o material de arquivo de maneira menos calcada nas suas referências efetivas pode, de maneira dialética, *representar* questões ligadas à história de modo bem mais abrangente” (Autran, s/d).

Trata-se sim de transformar o material de base até na sua textura, destarte exponenciando para o espectador o caráter fabricado de qualquer imagem, inclusive daquela considerada como “documento histórico”. No caso do cinema não-ficcional há que se combater duas ordens de senso comum: a herdada do positivismo que atribui ao documento histórico um caráter de transparência em relação aos fatos e a proveniente da atribuição ao documentário de possibilidade de acesso puro ao real (Autran, s/d).

Esse tipo de compreensão do documento e a compreensão da fotografia como acesso ao real, apesar de ter sido bastante debatido, parece ser uma prática ainda presente, como ressalta o combate de Autran. Michele Lagny também critica esse uso da imagem de arquivo como “prova” de algo e chama atenção para o uso de imagens de arquivos como sendo parte de um processo de manipulação.

Mesmo sendo autênticas, mesmo não tendo sido alteradas, trucadas, reconstituídas ou fabricadas, as imagens são buscadas, montadas e comentadas. Seu papel de prova é, portanto, fraco, sobretudo porque perderam sua credibilidade, mesmo para os mais ingênuos. Elas só podem ser tomadas pelo que são (Lagny, 1995:21).

Aqui, vale ressaltar que a autora não está “denunciando” a manipulação da imagem, mas apontando para o seu uso como uma “prova” de algo que não é. Essa ideia fica clara quando defende as reconstituições.

Pode-se assim pensar que a imagem ‘dissimulada’, de reconstituição ou de ficção, substitui com vantagem a imagem ‘verdadeira’ dos arquivos, quando se trata, não de fazer acreditar na possibilidade

de reencontrar o real do passado, mas de fazer compreender a significação de uma maneira ao mesmo tempo sensível e global. De fato, nem uma nem outra dão prova segura do valor da interpretação que implicam; elas só se revestem de um sentido, e por vezes de uma dimensão crítica, quando ocupam o lugar que lhes atribui a estrutura da narrativa, que é a verdadeira responsável pela intenção do filme (Lagny, 1995:23).

Tendo em vista que qualquer imagem inserida em um discurso fílmico faz parte de uma argumentação, qualquer que seja ela, reconstituída ou não, faz parte do discurso construído pelo filme.

Ao analisar o uso das fontes iconográficas do arquivo Edgard Leuenroth, Mirian Manini constatou, em 1997, que uma pequena parte das imagens solicitadas seria usada levando em consideração o discurso imagético em si. A maioria das imagens naquele momento era solicitada para “ilustrar” algum trabalho. “As solicitações de imagens para ilustrar trabalhos, seminários, teses e outras publicações - livros, artigos, cartazes de eventos – são maciçamente maiores que as pesquisas que partem da imagem como ponto de análise, seja ela histórica ou de qualquer outra natureza” (Manini, 1997:230).

Para essa autora, a causa dessa prática possivelmente advém do receio da análise da imagem em si.

Em verdade, talvez a escassez de análises de fotografias históricas comparativamente à sua utilização como ilustração advenha de um certo receio em interpretar a realidade interna de uma imagem. Analisar imagens seria revisitar o mito platônico da caverna: interpretar a realidade aparente de uma fotografia colocando em

risco sua verdade imperscrutável, o que significaria, para Philippe Dubois, levar a ficção ao documental (Manini, 1997:232).

A análise documental pressupõe a compreensão dos processos de produção das diversas manifestações humanas, sejam elas iconográficas ou explicações históricas.

A utilização das imagens como acesso a um “real”, sem levar em consideração sua autoria pode ser percebida no documentário na utilização de imagens em movimento.

A citação de filmes pode ser um recurso interessante em um audiovisual na medida em que pode criar um diálogo entre eles. Muitos filmes foram utilizados em *O Velho*, cuja lista aparece nas legendas finais do documentário. Ao longo do filme, no entanto, só é possível identificá-los se houver um conhecimento prévio do espectador. Além dos citados nos créditos, há também a utilização de outros filmes, fragmentos ou reportagens que possuem, em si, uma autoria. No entanto, essa autoria foi desconsiderada no discurso do filme.

Vejamos alguns exemplos:

No início aparece um filme sobre a Revolução de 1924. Depois que o narrador fala que São Paulo se transformara numa trincheira de luta tenentista e sofreu fortes bombardeios, foram inseridas imagens em movimento do resultado desses bombardeios. Aparece a legenda, na própria imagem antiga: “Dias mais sombrios escureceram o horizonte (sic) da Pátria. São Paulo foi flagelado pelo bombardeio”. Tanto as imagens de casas destruídas e escombros quanto a legenda citada acima, confirmam o que fora dito pelo narrador: bombardeios castigando São Paulo.

Essas imagens são do filme *Revolução de 1924* (Humberto Caetano, 1924), que faz parte do acervo da Cinemateca Brasileira e registra imagens da destruição causada pela passagem dos tenentistas. No

entanto, elas foram produzidas do ponto de vista daqueles que sufocaram a rebelião, portanto, enfatizando aspectos físicos da destruição causada. Assim, a inserção dessas imagens no filme sem a consideração da autoria acaba por incorporar o discurso do seu produtor.

Outro filme inserido, inclusive com o título, é o *Comício São Paulo a Luís Carlos Prestes* (1945) de Ruy Santos. Novamente, as imagens são usadas como janelas para o real e não fontes de discursos.

Por exemplo, o filme *Cão Louco Mário Pedrosa* é citado nos créditos, mas foram usadas algumas imagens de arquivos que seriam interessantes para o filme, por exemplo, as que mostram Stalin. As imagens foram utilizadas na medida em que era necessário ilustrar essas referências. Aqui, novamente, percebemos que não são consideradas como frutos de discursos e pontos de vista, resultados da seleção de um sujeito com determinado objetivo, mas dados do real, incorporados ao discurso do filme como sendo o próprio discurso.

Nessa pesquisa para o documentário a procura de imagens ocupou um papel central. A imagem é também matéria prima do documentário, pois é com ela que o cineasta escreve sua história. Mas a sua utilização também vai depender das propostas e visões daqueles que as manipulam. Em geral a imagem é usada como ilustração e não como um *documento*. É um ponto de chegada, não um meio de análise.

Um filme é resultado de diversas escolhas que são pautadas por conceitos e ideias. No caso analisado, essas escolhas vão desde a premissa na narração biográfica cronológica que cria uma ilusão de coerência e dá sentido, no duplo sentido da palavra, à vida do biografado (Bourdieu, 2005) até a utilização acrítica dos materiais pesquisados.

O filme *O Velho* constrói uma narrativa cronológica e factual recheada de informações e citação de documentos, mas os procedimentos de pesquisa indicam uma ampla pesquisa sem crítica documental, ou

seja, sem identificar, historicamente, os produtores dos discursos dos documentos incorporados à narrativa fílmica. Evidentemente existe um ponto de vista construído, mas este é subjacente a um discurso de veracidade chancelado por suposta neutralidade.

A narrativa historiográfica, como já foi indicado, é uma narrativa que, em seu processo de construção, que envolve a pesquisa histórica, apresenta procedimentos que são identificados com aqueles que caracterizam o trabalho do historiador. No entanto, essa narrativa é tradicionalmente associada a narrativas escritas. E, neste campo, os historiadores circulam e dominam sem grandes oponentes, apesar de algumas batalhas.

Por outro lado, as diversas áreas de saber vêm diluindo as suas fronteiras e, no caso da relação entre audiovisual e narrativa histórica, essa fronteira é frágil há bastante tempo. Apesar disso, os historiadores pouco flertam com a linguagem audiovisual e a diluição da fronteira parte muito mais do interesse antigo pela narrativa sobre o passado, aproveitada na produção audiovisual, do que o interesse de historiadores em utilizar a linguagem audiovisual como meio de expressão.

Neste artigo, procurei indicar a relação estreita entre o modo de fazer pesquisa histórica e os conceitos que se criam no audiovisual a fim de reforçar as potencialidades da linguagem audiovisual para construção de narrativas historiográficas. Dessa forma, é possível afirmar que, ao se tratar com mais acuidade os procedimentos que são adotados na pesquisa histórica sem considerá-la como “coisa de amador”, isso pode ser determinante na construção das interpretações historiográficas apresentadas no filme.

Assim, refletindo e utilizando procedimentos historiográficos na produção audiovisual o resultado, independente do suporte, pode ser considerado uma obra historiográfica. Ou seja, aliando os procedimentos

de pesquisa historiográfica às potencialidades da linguagem audiovisual é possível desenvolver análises historiográficas em audiovisuais.

Podemos concluir que, se existem limites para as interpretações apresentadas neste documentário esses limites foram construídos a partir de conceitos e procedimentos a respeito da pesquisa histórica e não são limites da linguagem audiovisual. E, ao contrário, a partir dos elementos aqui analisados é possível vislumbrar possibilidades da linguagem audiovisual para uma narrativa pautada em conceitos e procedimentos de pesquisa histórica que se constituem como uma *operação historiográfica*.

Referências bibliográficas

- AUTRAN, Arthur (s/ data), “Documentário(s) e ideologia(s)”
in *Ampla Visão – Ensaios*, Disponível em: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/amplavisao/p_ensaios1.htm
- BOURDIEU, Pierre (2005), “A ilusão biográfica”, in FERREIRA, Marieta M. e AMADO, Janaina (Orgs.), *Usos e abusos da história oral*, 6ª Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, pp.183-191.
- CERTEAU, Michel de (1998), “A operação histórica”, in LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre, *História: Novos problemas*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, pp.17-48.
- GINZBURG, Carlo (1989). “Ekphrasis e citação”, in *A micro-história e outros ensaios*, Lisboa: Difel.
- GINZBURG, Carlo (2002), *Relações de força: história, retórica, prova*, Trad: Jônatas Batista Neto, São Paulo: Companhia das Letras.
- LAGNY, Michele (1995). “Escritura fílmica e leitura da história”, in *Cadernos de antropologia e imagem*, Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1995, v.10, n.1, pp 19-37.

- LOWENTHAL, David (1998), “Como conhecemos o passado”, in *Proj. História*, n.17/nov.1998. São Paulo: EDUC, 1981- pp.124.
- MACHADO, Márcia B. e JACKS, Nilda (2001), “O discurso jornalístico” in *GT Estudos de Jornalismo*, UFBA. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/Pos/gtjornalismo>. Consultado em out/2007.
- MANINI, Miriam (1997), “Os usos da iconografia no ensino e na pesquisa: o acervo multimeios do arquivo Edgard Leuenroth” in *Cadernos AEL*, 5/6, 1996/1997, pp. 221-244. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/ael/website-ael_publicacoes/cad-5/artigomiriam.pdf
- MORETTI, Di (2004), Entrevista, “Extras” – *O Velho, a história de Luís Carlos Prestes*, DVD, Versátil Home Vídeo.
- MORETTI, Di, Entrevista, São Paulo, 03/02/2005, 80 minutos, LABHOI/UFF.
- RAMOS, Alcides Freire (2002), *Canibalismo dos Fracos – cinema e História do Brasil*, Bauru: Edusc.
- ROSENSTONE, Robert (1998), “History in Images/ History in Words: Reflections on the possibility of really putting History onto film”, in *The American Historical Review – AHR*, n. 93, number 5, December, pp.1173-1185.
- SOUZA, Antonio C.C. (s/data), “Comício: São Paulo a Luís Carlos Prestes – O partido comunista no cinema”, Núcleo de Estudos Contemporâneos – UFF. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/textos/text15.pdf>
- WHITE, H. (1998), “Historiography and Historiophoty”, in *The American Historical Review – AHR – Volume 93, number 5, December, 1998 pp.1193.*

Vitória Azevedo da Fonseca

Filmografia

O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes (1997), de Toni Venturi.