



Revista Brasileira de História  
ISSN: 0102-0188  
rbh@edu.usp.br  
Associação Nacional de História  
Brasil

Amaral de Aguiar, Carolina  
Cinema e História: documentário de arquivo como lugar de memória  
Revista Brasileira de História, vol. 31, núm. 62, diciembre, 2011, pp. 235-250  
Associação Nacional de História  
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26321451013>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica  
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

# Cinema e História: documentário de arquivo como lugar de memória<sup>1</sup>

*Cinema and History:  
archive documentaries as places of memory*

Carolina Amaral de Aguiar\*

## RESUMO

O artigo analisa a relação entre cinema e história considerando esse suporte como um 'lugar de memória'. Para isso, analisa-se o filme *A Espiral* (1975), dirigido por Chris Marker e Armand Mattelart, um documentário montado com materiais pesquisados em arquivos que se dedica a analisar a Unidade Popular no Chile. Após o golpe de Estado de 1973, seus realizadores pretenderam construir um conhecimento histórico que combatia a visão de que a ditadura 'normalizava' o caos instaurado no país, denunciando que o governo de Salvador Allende havia sido vítima de um grande boicote organizado pela direita. Nesse sentido, a montagem organiza um dossiê com base em 'provas' encontradas em arquivos.

Palavras-chave: cinema e história; filme de arquivo; Unidade Popular no Chile.

## ABSTRACT

This article examines the relationship between cinema and history, considering this support as a 'place of memory.' In the article the film *A Espiral* (1975), directed by Chris Marker and Armand Mattelart is analyzed. It is a documentary made with materials researched in archives and concerned with analyzing the *Unidade Popular* party in Chile. After the 1973 coup its makers intended to construct historical knowledge which could combat the vision that the dictatorship had 'normalized' the chaos in the country, denouncing that Salvador Allende's government had been the victim of a great boycott organized by the right. In this sense the production organizes a dossier based on the 'proof' found in archives.

Keywords: cinema and history; archive film; *Unidade Popular* in Chile.

Entre as escolhas fílmicas de um documentário – ou mesmo de uma ficção – estão eventos e abordagens historiográficas que pretendem lembrar ou esquecer determinados temas ou períodos. Assim, o cinema pode ser visto como um dos 'lugares de memória' definidos por Pierre Nora. Em um filme, como

\* Doutoranda, Programa de História Social da Universidade de São Paulo (USP). Departamento de História. Av. Prof. Lineu Prestes, 338 – Cidade Universitária. 05508-000 São Paulo – SP – Brasil. amaral\_carol@yahoo.com.br

nesses espaços definidos pelo historiador francês, a consciência da ruptura com o passado se confunde com o desejo por uma memória valorizada e por outra desprezada. No caso das produções que utilizam documentos de arquivo na montagem, os critérios de pesquisa e o uso das fontes reforçam ainda mais a articulação de um pensamento histórico que se relaciona a interesses de certos sujeitos ou grupos sociais em disputa.

Este artigo pretende analisar essas e outras questões relacionadas ao estudo do cinema pela história por meio de considerações sobre o documentário francês *A Espiral* (1975). A ideia de montar um filme sobre os conflitos ocorridos durante a Unidade Popular surgiu de um cineasta que desde a década de 1960 se dedicava a produções políticas sobre a América Latina. Cabe, portanto, ressaltar brevemente sua trajetória.

Chris Marker iniciou sua carreira na década de 1940, atuando como ensaísta literário, poeta e crítico de cinema no jornal *Esprit*. Esteve envolvido com as organizações *Peuple et Culture* e *Travail et Culture*, que visavam à criação de um movimento de massa para a educação popular. Nessa época, fez contato com figuras importantes do cinema francês, como o crítico André Bazin e o cineasta Alain Resnais. Com este, codirigiu *Les Statues meurent aussi* (1950-1953). Em seguida, realizou *Olympia 52* (1952) sobre os jogos olímpicos da Finlândia, seu primeiro trabalho como diretor. Sua filmografia é marcada sobretudo por documentários sobre diversas partes do mundo, com algumas exceções (destaque para a ficção *La Jetée*, de 1962). Nos anos 1960 e 1970 desenvolveu um cinema militante, trabalhando com outros diretores de esquerda e em projetos de cinema popular. No final do século XX, sua produção priorizou o diálogo com as novas mídias e tecnologias.

Essa breve biografia não dimensiona, porém, a importância de sua filmografia, ainda pouco conhecida. Em parte, a ausência de trabalhos que se dediquem aos seus filmes decorre do caráter recluso e avesso a exposições de Marker. Sua negativa em deixar-se fotografar ou dar entrevistas criou uma mística em torno de sua imagem, que constantemente barra as tentativas de institucionalização de seu nome, como mostras retrospectivas e trabalhos acadêmicos. Ele é o primeiro a desencorajar pesquisadores que busquem tecer afirmações sobre sua obra. No entanto, nos últimos anos essa vontade tem sido 'desrespeitada', e a bibliografia sobre ele cresceu substancialmente.

De modo geral, os pesquisadores de Marker identificam alguns temas constantes em sua obra, como a reflexão sobre a memória; a relação entre passado, presente e futuro; as teias que formam o tecido do tempo e da história. Essas características impõem um discurso que sempre depara com seu

próprio questionamento. As imagens e as vozes presentes em seus filmes muitas vezes se confrontam. De acordo com Maria Dora Mourão,

Em sua obra Chris Marker propõe uma relação entre o olhar e a memória, pela qual se configura o discurso silencioso que flutua sempre entre palavra e pensamento. O pensamento é engendrado por nossos desejos e necessidades, por nossos interesses e emoções. A transformação desse discurso silencioso em discurso manifesto é o desafio do artista.<sup>2</sup>

Outra marca dos trabalhos de Marker, presente principalmente em seus documentários, é o caráter militante. Nesse aspecto, muitas das suas produções, como as da série *On vous parle*, têm um tom planfetério, de incentivo à revolução. Porém, outras abordam a esquerda com um viés mais autorreflexivo, utilizando as imagens – realizadas por produtores de esquerda ou não – para repensar as vitórias e derrotas desse campo político. Isso ocorre constantemente, por exemplo, no documentário *Le fond de l'air est rouge* (1977).

Esse exercício de pensar e repensar as estratégias da esquerda encontrou eco nos movimentos ocorridos na América Latina nas décadas de 1960 e 1970, principalmente na Revolução Cubana (1959) e na vitória de Salvador Allende nas urnas (1970), quando parte significativa de sua filmografia se dedicou a esse continente. Em janeiro de 1961 viajou a Cuba, onde entrevistou Fidel Castro para o filme *Cuba si! Proibido na França* pela censura, que o considerou uma propaganda da Revolução, o documentário procurou combater a visão negativa do líder cubano na imprensa francesa, enfatizando os benefícios do programa nacional de reformas. Nessa estadia, o diretor ministrou ainda oficinas no Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos (Icaic), estabelecendo laços de colaboração com os cineastas cubanos. No final de 1969, voltou à ilha com a editora Valérie Mayoux (presente também em *A Espiral*) para realizar *A Batalha dos Dez Milhões*, que abordou o desafio do governo em aumentar a safra de cana-de-açúcar e resolver os problemas econômicos nacionais. Outras duas produções resultaram de entrevistas realizadas durante a viagem com exilados da ditadura militar brasileira trocados no sequestro do embaixador norte-americano ocorrido em setembro de 1969: *On vous parle de Brésil: torture* (1969) e *On vous parle de Brésil: Carlos Marighela* (1970).

Os anos 1970, com a vitória da Unidade Popular (UP), transformaram o processo chileno em uma nova referência. Mais um país da América Latina, dessa vez continental e por meio das urnas, empossava um presidente marxista. As esquerdas de várias partes do mundo passaram a acompanhar de perto

o governo chileno. Em 1972, Chris Marker também visitou o Chile (onde já havia participado de *A Valparaíso*, de 1963), com a ideia de fazer um grande filme sobre o governo UP e suas mudanças. No entanto, o cineasta deparou com uma farta produção audiovisual de chilenos, na qual se destaca *El primer año*, de Patricio Guzmán. Ao invés de produzir seu próprio documentário, Marker ajudou na produção e na divulgação da obra do chileno. Após o golpe de 1973, prosseguiu sua colaboração com cineastas no exílio: editou uma versão do filme *Compañero Presidente*, de Miguel Littin, e forneceu assistência financeira e técnica para a finalização do épico *A batalha do Chile* (1975).

A iniciativa de montar *A Espiral* surgiu do reencontro de Marker e Armand Mattelart na França, logo após o golpe de Estado do general Augusto Pinochet, em 1973. O sociólogo, que havia trabalhado por 11 anos no Chile como professor na Escola de Sociologia da Universidade Católica, dedicava-se ao estudo dos meios de comunicação e de seus usos políticos no país. De suas observações sobre esse tema durante a Unidade Popular, desenvolveu uma teoria de como ocorreu a montagem do fascismo que derrubou o governo de Salvador Allende, na qual defendia a tese de que a burguesia chilena articulou uma “frente de massa leninista de direita” (ou seja, se apropriou de uma estratégia esquerdista de mobilização popular para favorecer a queda do governo),<sup>3</sup> contando com a colaboração da imprensa e de seus agentes. Marker lhe propôs, então, expor suas ideias e sua experiência militante no contexto chileno por meio de um documentário.

Nesse sentido, a equipe iniciou uma pesquisa por materiais audiovisuais e documentos de outra natureza usados na montagem. De acordo com o diretor, foram utilizados principalmente três tipos de insertos audiovisuais: 1) filmes de autor, especialmente de diretores militantes como Patricio Guzmán, outros chilenos e o cubano Santiago Álvarez; 2) noticiários produzidos pela Chile Films; 3) reportagens diversas de redes de televisões de várias partes do mundo, especialmente francesas, das quais muitas traziam originalmente enfoques de direita. Todas essas ‘categorais originais’ destacadas adquiriram novos significados na edição, muitas vezes opostos aos pretendidos pelas tomadas realizadas durante o governo de Salvador Allende.

Um exemplo dessa prática recorrente é o do painel realizado por mulheres, em dezembro de 1971, contra uma suposta escassez econômica vivida no país. Originalmente, as cenas haviam sido registradas por uma rede direitista norte-americana como ‘prova’ do caos instalado pelo governo UP. No documentário, porém, as imagens aparecem intercaladas com outras em preto e branco, da mesma manifestação, gravadas por realizadores militantes do

coletivo organizado por Patricio Guzmán. Apesar dos objetivos opostos ao filmar a marcha feminina, presentes nas diferentes concepções *a priori* das equipes de filmagem, elas puderam ser reunidas em uma única cena não apenas por tratarem do mesmo evento, mas por mostrarem a mesma coisa: mulheres com feições brancas; roupas, assessorios e cortes de cabelo ‘burgueses’; enfim, aspectos que indicam seu pertencimento à elite. Essa opção por reunir imagens produzidas com objetivos opostos em conjuntos de sequências temáticas únicas faz parte do método de trabalho dos realizadores.

Para produzir *A Espiral*, a equipe enfrentou ainda uma grande dificuldade na pesquisa de material de arquivo. Após o golpe militar, assim como seus realizadores, as imagens dos documentários militantes chilenos e da *Chile Films*, gravadas durante a Unidade Popular, foram exiladas. Ou seja, saíram clandestinamente e de forma difusa do país. Portanto, reunir as gravações, efetuadas tanto por realizadores de esquerda como por redes de TV de direita, foi também uma forma de desafiar esse exílio que, com a proibição e a destruição, procurou impor um ‘esquecimento’ aos anos de Unidade Popular.

Os realizadores empreenderam também uma busca por documentos de outros tipos, como recortes de jornal, fotografias, publicações etc. Nessa categoria se destaca, por exemplo, a localização de um livro financiado pelo governo de Salvador Allende que não apenas é mostrado no documentário, como também fornece substratos importantes para o comentário. Divulgado pela Secretaria General de Gobierno em 1972, *Documentos Secretos de la ITT* reproduz provas documentais de que a empresa de telecomunicações havia atuado efetivamente em um plano com conhecimentos da CIA que visava impedir a vitória e a posse do candidato da UP. Nesse caso, ao contrário do que ocorreu com a sequência audiovisual do painel de mulheres, o sentido original do documento, feito pela esquerda, foi reforçado pela voz *over*.

#### *A ESPIRAL*, UM ‘FILME-DOSSIÊ’

Os limites entre o filme documentário e a ficção foram arduamente discutidos pelos teóricos do cinema, bem como explorados por cineastas que muitas vezes se atrevem a produzir no limiar desses dois gêneros. A definição de que o filme documental teria o mundo real como referência não é suficiente, tendo em vista que muitas vezes esse mundo pode ser ainda mais bem representado em produções ditas ficcionais. Nesse sentido, entre as concepções que costumam se arriscar nessa fronteira maleável, as considerações de Roger Odin<sup>4</sup> colaboram para um entendimento do campo onde se localiza *A Espiral*.

Para o pesquisador, o que diferencia o documentário não é uma noção ou análise de realidade, já que uma ficção pode muito bem desempenhar esse papel. Ele cria o conceito de 'leitura documentarizante', ou seja, a existência de um efeito – fruto de determinadas estratégias – que leva o espectador a classificar um tipo de cinema como 'documento'.

Em *A Espiral* foram reproduzidas muitas estratégias que causam a sensação de 'documento', presentes nos documentários e materiais televisivos anteriores dos quais seus realizadores se valeram. Entre elas, destacam-se o uso de entrevistas, recortes de jornal, imagens de arquivo, gravações de vídeo e áudio realizadas de maneira direta (em algum evento 'oficial', por exemplo), entre outras. Todas essas técnicas colaboram para que o espectador se veja diante dos acontecimentos. Dessa maneira, existe uma clara intenção de atribuir uma 'verdade' histórica aos eventos abordados, especialmente as sabotagens e as ações da direita que levaram ao golpe militar no Chile.

A maneira pela qual o filme organiza os documentos encontrados nos arquivos pelos realizadores corresponde, em vários momentos, ao que Bill Nichols denomina 'montagem de evidência'. Essa forma de dispor o material filmico opta pela presença de muitos cortes sequenciais, buscando integrá-los por meio do argumento que perpassa toda a produção e da lógica desenvolvida pelo diretor. A voz *over* é a principal responsável por manter uma coerência narrativa e assegurar a tese de que ocorreu uma conspiração por parte da direita chilena, com ajuda dos Estados Unidos, para derrubar o governo de Allende. Transmite-se, assim, a sensação de que todos os trechos, apesar de registrados em momentos, lugares e situações distintos, fazem parte de um mesmo processo.

No entanto, não é possível inserir todo documentário nessa tipologia de montagem definida por Nichols. Embora ela corresponda a muitos momentos da produção, uma abordagem tensionadora interroga diversas vezes as imagens, alertando o espectador para o fato de que o que se vê nem sempre corresponde a uma interpretação fechada da realidade. Nesse ponto, há uma relação com a prática de Chris Marker em seus filmes que, a todo tempo, interrompe a linearidade para inserir a dúvida onde a princípio poderia haver uma certeza. Um exemplo dessa estratégia usada na edição ocorre quando a mesma entrevista de Augusto Olivares – já exibida minutos antes – é contraposta ao comentário seguinte da voz *over*, o qual repete a exibição inserindo uma nova informação que a transforma de informativa em denúncia da situação atual do país:

Augusto Olivares morre no dia do golpe de Estado, junto a Salvador Allende. Depois do dia 11 de setembro de 1973, as estações e os órgãos de imprensa da UP são destruídos ou enclausurados. Não sobram diários de esquerda nem de oposição à junta militar. Nenhum opositor se expressa no rádio ou na televisão. Em dezembro de 1974 ainda sobram 40 jornalistas nos campos de concentração.

Outra estratégia de *A Espiral* referente ao uso de imagens de arquivo é colocar na sequência documentos relativos ao período abordado, os anos 1970, e outros referentes a décadas anteriores. Essa forma de montar permite, por exemplo, relacionar a Unidade Popular a outros momentos da história do Chile, como a República Socialista de 1932. Ao apresentar o processo eleitoral e o candidato único das esquerdas, Salvador Allende, uma fotografia sua na juventude introduz uma série de outras fotos referentes a essa primeira tentativa esquerdista chilena, causando um efeito de associação do líder da UP a uma tradição revolucionária no país.

Esse recurso de montagem serve para reforçar o discurso da voz *over* de que há duas práticas concomitantes em jogo há muitos anos: um histórico de repressão das Forças Armadas e uma tradição de resistência por parte do povo. Essa ideia é transmitida pela presença de imagens do massacre de operários na Escola de Santa Maria de Iquique, ocorrido em 1907, em meio a outras cenas que tratam das lutas políticas no período da Unidade Popular. As fotos do começo do século XX são acompanhadas da entrevista em *off* de um dos sobreviventes, o qual conclui seu depoimento dizendo: “Nós vivemos até o ano de Jorge Alessandri sob um regime de terror para a classe trabalhadora. Não faz muito tempo, uma juventude celeste, de extraordinária capacidade, foi prejudicada”. A sequência seguinte, o enterro de um jovem assassinado pela polícia nos anos 1970, ao qual compareceu o presidente Salvador Allende, corrobora a convicção desse novo governo em mudar a história.

O uso de materiais de arquivo de diferentes naturezas, organizados como ‘provas’, remete à tradição do gênero documentário em buscar estratégias que passem ao espectador a sensação de autenticidade. A voz *over* é um dos elementos fundamentais para direcionar esse olhar. Porém, mesmo em cenas com som direto, sua inserção na linha argumentativa delimitada pela montagem reforça o ponto de vista dos realizadores. Um bom exemplo pode ser encontrado ainda na primeira parte, que insere uma sequência da televisão francesa que comprova a tese de que a direita chilena propagou um clima de caos econômico. Na fronteira entre o Chile e a Argentina, o entrevistador questiona



um homem que segue com a família, estabelecendo o seguinte diálogo reproduzido em *A Espiral*:

Entrevistador francês: *Está deixando o Chile, senhor?*

Homem de carro: *Não, não. É só um passeio.*

Entrevistador francês: *Nenhuma relação com os acontecimentos?*

Homem de carro: *Não! Somente um passeio.*

Nesse caso, a imagem comprova o oposto do que declara o entrevistado: ao focalizar o veículo se afastando, a câmera revela uma bagagem que enfatiza a informação de que a burguesia deixava o país.

Além de materiais de natureza audiovisual, os realizadores utilizam documentos de outros tipos para ‘provar’ seu ponto de vista. Isso ocorre em cenas de *close-ups* de capas de jornal e cartazes. Nesse caso, publicações da direita são preferidas pela montagem. No entanto, ao invés de corroborar o discurso do ‘inimigo’, a forma como são inseridas na edição e a presença da voz *over* modificam sua significação original, transformando-as em porta-vozes da esquerda.

Ao tratar da campanha presidencial de Jorge Alessandri, do Partido Nacional, para citar um caso no qual essa estratégia é usada, *A Espiral* traz manchetes de época, como: “Checoslováquia, 1968. Chile 1970?”; “Un pueblo bajo el temor”; “Espionaje Soviético en Chile: o las andanzas de un agente comunista”; “Esto es el comunismo” (esta última, acompanhada de uma foto de paredão). Se, quando foram produzidas, essas frases pretendiam alertar para o ‘perigo vermelho’ no Chile, agora servem de evidência de que um complot foi armado no país, como informa a voz *over*.

Vale destacar ainda outro tipo de documento utilizado, de natureza sonora, que adquire uma função narrativa importante: as músicas da Nova Canção Chilena. *El pueblo unido jamás será vencido*, em gravação de Quilapayún, por exemplo, é responsável por transmitir o clima de euforia que acompanhou a vitória da Unidade Popular nas urnas. Já *A desalambrar*, de Victor Jara, introduz uma reflexão:

*Yo pregunto a los presentes  
Si no se han puesto a pensar  
Que esta tierra es de nosotros  
Y no del que tenga más.*

Os versos acompanham fotos de camponeses, interrompidas pela sequência panorâmica de mansões no campo. São eles que anunciam, antes mesmo da voz *over*, que o próximo tema será reforma agrária. *Canción de la Propiedad Social y Privada*, do conjunto Inti-Ilimani, indica que o assunto tratado no momento é a nacionalização das riquezas, e, ao ser veiculada com cenas de pessoas de macacão pintando o muro com a frase “El cobre es chileno”, enfatiza que essa iniciativa governamental tinha um apoio popular.

Além disso, a música cria um clima de aproximação afetiva com as imagens e os personagens históricos retratados. Ela toca a emoção e atenua o apelo racional da narrativa. Antes mesmo do primeiro bloco, quando o documentário apresenta as forças em jogo na campanha eleitoral, entre elas a UP, a imagem de Victor Jara em comício de 1964 emociona ao embalar as sequências seguintes com *El poder popular*. Da cena do músico e de seu violão, cujo chocante assassinato certamente comovia o espectador que o revia em 1975, ano de lançamento, a canção ganha *status* de voz *over* ao entrarem as cenas de *O trem da vitória*, de Joris Ivens, que documentou a primeira tentativa eleitoral de Salvador Allende.

É importante lembrar que, compostas sob as mudanças sociais que levaram à vitória da Unidade Popular, essas ‘novas canções chilenas’ também são documentos de época tanto quanto os trechos audiovisuais, artigos de jornal ou fotografias. Nesses exemplos de sua utilização aqui descritos, novamente há uma mudança significativa de suporte no acervo documental que faz com que as músicas, originalmente pensadas como formas de incentivar o ‘engajamento’ popular por seu potencial de compreensão, passem ao estatuto de trilha sonora. Elas ilustram para o espectador de *A Espiral* um pretensão clima de euforia, de participação popular. Além disso, reforçam a voz *over*, inserindo comentários por seus realizadores às imagens da montagem.

Ocorre ainda a presença de documentos escritos. Eles mostram ao espectador que não se trata de uma ficção, são elementos que levam a uma ‘leitura documentarizante’, conforme termo empregado por Odin. Ao serem introduzidos em *A Espiral*, *close-ups* ressaltam algumas palavras-chaves, estratégia que visa provar sua procedência. Isso se passa no tocante à publicação organizada pelo governo de Salvador Allende em 1972 para denunciar o complô encabeçado pela multinacional ITT contra sua vitória. Ela se torna prova do ponto de vista dos realizadores ao ter palavras-chaves percorridas e focalizadas pela câmera.

Nas sequências que se utilizam de fotografias, o filme traz novas mudanças de sentido. Em alguns casos, sua inserção na montagem faz que se tornem

espécies de fotogramas, como é o caso da série do dia 11 de setembro de 1973, que – talvez na escassez de registros disponíveis do bombardeio de La Moneda – são postas em uma ordem intercalada pela ausência de cor e de luz na tela, como em uma exibição de *slides*. Essa estratégia traz ainda um ganho em relação aos trechos audiovisuais: sua maior permanência no visor, além da pausa posterior à exibição, o que favorece o congelamento das imagens exibidas. O tempo histórico abordado retorna ‘congelado’ por alguns instantes, para ser revisitado, e não esquecido. Trata-se, portanto, de um uso desses documentos na montagem que valoriza o exercício de memória sobre o terror vivido nesse dia fatídico.

No mesmo exemplo descrito no parágrafo anterior, a câmera também explora as fotos de modo a ressaltar detalhes que não estão em destaque nos documentos originais, como o rosto de Allende com um capacete em seu último registro em vida, exibido em *close-up*. Dessa forma, esses arquivos de natureza não fílmica tornam-se enxertos de uma produção audiovisual, ganhando novos sentidos nesse suporte. Com o recurso de *zoom* da câmera, a fotografia, que congelava uma cena, ganha outra leitura: o cenário desaparece, e a expressão do presidente em seu último registro pode ser fixada na memória do espectador. Sua caracterização como soldado da resistência, lutando por seu povo e pela legalidade até o fim, altera o caráter de um simples registro visual.

Em razão de seu processo de montagem e da forma de articulação dos documentos encontrados, Serge Toubiana caracteriza *A Espiral* como uma tentativa de formar um ‘dossiê’<sup>5</sup> de acusação contra os responsáveis pela derrocada da UP. Mas, embora destaque positivamente a riqueza da análise empreendida pelo documentário diante do material de arquivo, ele alerta para uma implicação no método escolhido pelos realizadores:

On note ici un problème inhérent au documentaire politique, tout au moins au documentaire qui se fait avec des images issues d’archives, des images qui ne sont pas produites dans le temps même du film. Avec *La Spirale*, ce problème se double d’un autre: entre le moment où les images sont prises et celui où le film est monté, il y a la défaite de septembre 1973, la mort. *La Spirale* travaille avec des images défaite, endeuillées, qui ont déjà donné leurs sens, mortes deux fois.<sup>6</sup>

A questão colocada pelo crítico sobre a morte do sentido original das imagens (no caso de *A Espiral*, uma morte dupla: a da remontagem e a do contexto em que foram feitas as tomadas) leva a considerações que devem ser

destacadas na análise de um filme de arquivo. Nos exemplos elencados, estão presentes sequências que trazem documentos inicialmente registrados em outros suportes, publicações escritas, fotografias e gravações sonoras. No caso dos registros escritos, por exemplo, o *close-up* se torna necessário para que o espectador consiga, no ritmo audiovisual empreendido no documentário, reter algumas palavras-chaves que serão vinculadas à argumentação conduzida pela voz *over* e por sua inserção na montagem. Ao invés de uma apreensão que leve em conta a argumentação do texto escrito, eles ganham o *status* de imagens, ao serem reduzidos a suas manchetes ou palavras ressaltadas a critério dos realizadores.

Além do conceito de ‘filme-dossiê’, outra noção que ajuda a definir o documentário pode ser emprestada do artigo “O manual de história idealizado”, de Ursula Langmann, sobre o filme de Marker *Le fond de l’air est rouge*.<sup>7</sup> Da mesma forma que *A Espiral*, essa produção markeriana é montada a partir de outros documentos audiovisuais, restando poucas tomadas gravadas especialmente para ela. Isso a torna, de acordo com a autora, um ‘filme-montagem’, o que muitas vezes dificulta afirmações sobre o ‘modo de ver’ de seu autor. Langmann se refere ao fato de que *Le fond de l’air est rouge* usa uma quantidade tão grande de material de arquivo que não é possível verificar preferências de ângulos, movimentos de câmera e tratamento da imagem, entre outros recursos previstos no momento da gravação.

O mesmo problema metodológico está presente em *A Espiral*. O ponto de vista dos realizadores é visível pela montagem, que adquire uma importância ainda maior do que nos demais gêneros de filmes. É ela que altera significados originais e cria outros, permitindo até mesmo que materiais que serviam ao discurso da direita passem a falar pelos militantes da esquerda, seus realizadores. Alguns exemplos dessa mudança já foram elencados, mas vale destacar a abundante presença de falas dos presidentes gremiais, dos generais e de outros setores conservadores da sociedade chilena que, ao invés de representarem seus autores, depõem contra eles e a favor da tese de que articulavam um boicote ao governo Allende.

Analisando o documentário *Sociedade Anonyma Fábrica Votorantim*, encomendado pela indústria Votorantim na São Paulo de 1922, Ismail Xavier se debruça no seu uso em outra produção: *Os libertários* (1976), de Lauro Escorel. Esse exercício, publicado no artigo “Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso”, leva-o a refletir sobre a mudança no estatuto documental nesse tipo de filme de arquivo:

Completando esta discussão do estatuto das imagens, podemos ir além desta oposição entre documento espontâneo e encenação, lembrando que o documentário realizado num determinado momento, com seus critérios e seus objetivos particulares, produz imagens que são recicladas em outros filmes históricos que podem articular a matéria visível armazenada na película com outros textos ou falas de modo a projetar sobre ela novas significações e valores.<sup>8</sup>

Assim como o alerta de Toubiana, essa fala ressalta a importância de se debruçar atentamente sobre os ‘novos textos ou falas’ que introduzem também ‘novas significações e valores’ aos documentos selecionados pelos realizadores. Cabe ressaltar, porém, que ao atribuir esses novos sentidos, o documentário se propõe a ser um meio de construção de um novo conhecimento histórico baseado nos arquivos pesquisados. Portanto, um ‘novo lugar de memória’, conforme define Pierre Nora.

#### MEMÓRIAS DA UNIDADE POPULAR

Como um fenômeno atual, a memória se consolida como um espaço em disputa, enquanto a história é a representação do passado. Nora afirma que “la mémoire est un absolu et l’histoire ne connaît que le relatif”.<sup>9</sup> Nesse sentido, os lugares de memória vivem uma situação ambígua entre a dessacralização rápida e a sacralização ‘conduzida’. Esse paradoxo é ainda mais latente em uma produção como *A Espiral*, realizada logo após o golpe de Estado, portanto, diante da tarefa de dessacralizar um discurso que se pretendia hegemônico (encampado pelo Estado) e conduzir a uma nova reflexão. Vale ressaltar o potencial desse gênero cinematográfico enquanto portador de uma memória, articulada a um discurso histórico, produzido com base em ‘documentos’.

No artigo “De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)”,<sup>10</sup> Steve J. Stern realiza uma espécie de mapeamento das memórias predominantes sobre esse período, caracterizando-as como uma relação dinâmica entre a ‘memória solta’ (ou espontânea) e a ‘memória emblemática’ (que se torna hegemônica e/ou atinge espaços influentes na sociedade).

Stern identifica quatro principais memórias emblemáticas sobre os anos da UP e o golpe militar:

- 1) A ‘memória como salvação’, ou seja, a visão de que a intervenção militar colocou fim a um período de caos econômico, no qual o país seguia para uma

situação catastrófica de pré-guerra civil. Essa forma de pensar pode adquirir articulações mais complexas, como a que atribui 'excessos' à repressão militar, ou ainda a que a considera um 'contrato social' necessário para o estabelecimento da ordem.

- 2) A 'memória como ruptura', na qual o governo militar é visto como o responsável por levar o país a um inferno, desmantelando famílias por conta dos assassinatos e do exílio, considerando-o como o responsável por um trauma profundo na nação.
- 3) A 'memória como prova da consciência ética e democrática', que considera que a ditadura impôs um medo à população e inseriu todos os 'bons cidadãos' em um processo de luta e compromissos éticos e democráticos.
- 4) A 'memória como esquecimento', ou como uma 'caixa fechada', que considera o lembrar uma atividade perigosa para as vidas pessoais, familiares e coletivas do país.

Diante dessas categorias mapeadas, o autor identifica que foi no período de 1973 a 1983 que elas foram construídas. Ele destaca os esforços do campo político hegemônico em proteger a 'memória como salvação', sobretudo no período entre 1973 e 1976, que se seguiu à instalação da Junta Militar no governo. Essa consideração é importante para compreender *A Espiral* como um dos produtos culturais que procuram impedir a cristalização dessa memória, apresentando-se como um veículo de contrainformação aos discursos oficiais do Estado chileno.

Os conflitos entre história e memória, o ponto de vista objetivo ou subjetivo, a abordagem 'neutra' ou o posicionamento político. Esses universos dialogam e se enfrentam quando consideramos o filme como um 'objeto de cultura', que desenvolve uma interpretação sobre o mundo histórico. Essa característica, presente também na ficção audiovisual, é ainda mais acentuada nas produções documentais históricas baseadas em arquivos, como é o caso de *A Espiral*. Dessa maneira, alguns estudos que se dedicam à relação entre cinema e história aproximam cada vez mais o ofício do cineasta ao do historiador, na medida em que ambos se dedicam a uma interpretação das sociedades em determinados períodos. É o caso, por exemplo, de Robert A. Rosentone:

A história (tal como a praticamos) é um produto ideológico e cultural do mundo ocidental em um mundo específico do seu desenvolvimento no qual a noção de verdade 'científica', baseada em experiências replicáveis, foi transpor-

tada para as ciências sociais, inclusive a história (na qual nenhuma experiência desse tipo é possível). A história, na verdade, não passa de convenções para se pensar sobre o passado. Essas convenções mudaram ao longo do tempo – desde os enredos de Heródoto até o cientificismo de Von Ranke – e obviamente mudarão no futuro. A ‘verdade’ da história não reside na verificabilidade de dados individuais, mas na narrativa global do passado. Se existe uma coisa que Oliver Stone – assim como Theodoros Angelopoulos, os irmãos Taviani e muitos outros diretores – faz em seus filmes é infiltrar, utilizar, comentar e contestar os dados e discussões sobre os Estados Unidos nos tempos recentes que chamamos de discursos da história.<sup>11</sup>

Cabe, portanto, nessa concepção que aproxima o cineasta do historiador, retomar a pergunta que dá título ao artigo de Laurent Véray, “L’Histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques?”. Citando Chris Marker entre outros cineastas, o autor ressalta que em seus filmes, compostos abundantemente de material de arquivos, seu objetivo consiste em reconstruir uma ‘hipotética verdade histórica’ que reflita sobre seus significados mais profundos. Assim, mais do que uma encenação do passado, ele propõe sua interrogação:

La reconstruction du passé n’est plus la seule motivation, ni le Seul centre d’intérêt. Pas plus que les historiens, ces cinéastes ne cherchent à reconstruire la réalité d’hier à l’état brut. Ils interrogent au contraire la trompeuse évidence des images qu’ils utilisent, remettent en question leur prétendue objectivité, proposent d’autres lectures.<sup>12</sup>

Outro autor que faz referência à concepção historiográfica presente na filmografia de Marker é François Niney, no artigo “L’éloignement des voix repare em quelque sorte la trop grande proximité des plans”.<sup>13</sup> Para ele, a volta de imagens já vistas – ou seja, o uso de material de arquivo presente em outras produções fílmicas ou televisivas – é convite a recompor a história. Ela deixa de ser, assim, uma comemoração para ser uma retomada. As imagens do passado compõem uma cartografia formada por lembranças e esquecimentos. O papel do cineasta passa a ser, então, o de recompor as teias pelas quais é trançado o tecido do tempo. Portanto, a história pode ser reinventada sempre, ganhando novos sentidos.

Pode-se afirmar que esse processo está presente em *A Espiral*, ao pretender recontar o governo da Unidade Popular, usando para isso suas imagens e documentos, de um ponto de vista ainda inédito. ‘Filme-dossiê’ ou ‘filme-denúncia’, o objetivo de seus realizadores é remontar o tempo, criar uma

nova versão para um passado recente. Nesse sentido, assim como fazem os historiadores, a ida aos arquivos é fundamental para que a nova argumentação tenha uma base sólida e validade como um conhecimento possível de ser comprovado.

## NOTAS

<sup>1</sup> A pesquisa conta com apoio financeiro da Fapesp.

<sup>2</sup> MOURÃO, Maria Dora. Apresentação. In: CHRIS MARKER: bricoleur multimedia. Rio de Janeiro, Brasília, São Paulo: CCBB, 2009. p.11.

<sup>3</sup> A tese de que a burguesia chilena adquiriu um caráter 'leninista' ao adotar um modelo de formação de uma 'linha de massa' que jogasse a seu favor é desenvolvida por Armand Mattelart no artigo "Frente culturales y movilizacion de masas". Nesse texto, o sociólogo defende que, mesmo antes da vitória da Unidade Popular, essa classe demonstrou flexibilidade para conciliar diversos setores sociais, o que lhe permitiu preservar seus interesses dentro dos limites da democracia formal. Mattelart discorre, nesse raciocínio, sobre a presença das sociedades e das associações patronais desde o século XIX no Chile. Para ele, o poder gremial presente no país, que agrupa indivíduos por profissões e atividades, e não pela categoria de empregado ou patrão, permitiu que a direita mobilizasse apoio mesmo entre os trabalhadores. Tais argumentos estão também presentes em *A Espiral*.

<sup>4</sup> ODIN, Roger. Film documentaire, lecture documentarisanste. In: \_\_\_\_\_.; LYANT, J. C. (Ed.). *Cinemas et réalités*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984. p.263-277.

<sup>5</sup> A ideia de 'dossiê' é interessante na medida em que não limita a reunião de documentos a um processo conclusivo, mas sim a um conjunto de 'provas' ainda carente de um 'julgamento' ou 'verdade' estabelecida. Dessa forma, o conceito incluiu os momentos interrogativos da narrativa que interrompem a 'montagem de evidência', reforçando que, embora haja um direcionamento do olhar, a espiral segue como uma trajetória aberta.

<sup>6</sup> TOUBIANA, Serge. Savoir posthume (La Spirale). *Cahiers du cinema*, n.265, p.56-60, Mars-Avr. 1976.

<sup>7</sup> LANGMANN, Ursula. O manual de história idealizado. In: GRÉLIER, Robert et al. *O bestiário de Chris Marker*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. p.29-61.

<sup>8</sup> XAVIER, Ismail. Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso. *ArtCultura*, Uberlândia (MG), v.11, n.18, p.9-24, jan.-jun. 2009. p.22.

<sup>9</sup> NORA, P. Entre mémoire et histoire. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). *Les lieux de mémoire*. 4.ed. v.1, p.25-43. Paris: Gallimard, 1997[1984].

<sup>10</sup> STERN, Steve J. De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el



olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998). In: GARCÉS, Mario et al. *Memoria para un nuevo siglo*: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX. Santiago: LOM, 2000.

<sup>11</sup> ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes; os filmes da história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p.195.

<sup>12</sup> VÉRAY, Laurent. L'Histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques? In: \_\_\_\_\_. 1895. Disponível em: <http://1895.revues.org/266?lang=fr>. Acesso em: 25 mar. 2011.

<sup>13</sup> NINEY, François. L'éloignement des voix repare em quelque sorte la trop grande proximité des plans. In: DUBOIS, Philippe. *Théorème 6: Recherches sur Chris Marker*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

Artigo recebido em 29 de março de 2011. Aprovado em 10 de outubro de 2011.