



# **Dispor e recompor: o documentário sob o gesto da montagem**

ANDRÉA FRANÇA

Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

ANGELUCCIA HABERT

Doutora em Ciências da Comunicação pela USP

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

MIGUEL PEREIRA

Doutor em Artes/Cinema pela USP

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

**Resumo:** O artigo analisa nos documentários do programa televisivo Globo Repórter dos anos 1970 uma concepção de montagem produtora de um saber crítico sobre as imagens. Em seguida, relaciona esses documentários com uma postura que será crucial no cinema contemporâneo quando indica que as imagens não são imediatas nem fáceis de entender e que recorrer aos arquivos de imagem é enfrentar um imenso desafio no campo da história, da memória e das práticas audiovisuais.

**Palavras-chave:** Documentário. Televisão. Montagem. Brecht. Globo Repórter.

**Abstract:** This paper reviews some 1970's Globo Repórter documentaries produced by Globo Brazilian Television Network. A first approach aims looking at the connection between montage and the production of a critical knowledge about images. Secondly, the analysis reveals an attitude that will be crucial in contemporary films: images are neither quickly nor easy to understand, to such a degree that the intensive use of image archives is facing an immense challenge in the field of history, memory, and audiovisuals practices.

**Keywords:** Documentary. Television. Montage. Brecht. Globo Repórter.

**Résumé:** Cet article analyse dans les documentaires pour le programme Globo Repórter de télévision, en 1970, une conception du montage que consiste à produire de connaissances sur les images. Puis se rapporte ces documentaires avec une posture qui sera cruciale dans le cinéma contemporain quand indique que les images ne sont pas immédiats ou facile à comprendre et le recours à des images d'archives est faire face à un défi dans le domaine de l'histoire, la mémoire et des pratiques audiovisuelles.

**Mots-clés:** Documentaire. Télévision. Montage. Brecht. Globo Repórter.

Esse artigo retoma documentários do Programa Globo Repórter da Rede Globo de televisão da década de 1970 para primeiramente pensar, a partir de suas pesquisas de linguagem, a conexão desses filmes com um conceito de montagem capaz de abordar as imagens a “contrapelo”, isto é, capaz de deslocá-las de suas legibilidades originais para construir novos modos de percepção e inteligibilidade. Num segundo momento, nos interessa relacionar esses pequenos documentários realizados para televisão com uma postura crucial num certo cinema contemporâneo: fazer com que o espectador experimente as imagens como um elemento a ser trabalhado, manejado, reassociado, de modo a desnudá-las da construção da evidência.

*Patroa X empregada* (Alberto Salvá, 1976), *Retrato de classe* (Gregório Bacic, 1977) e *Wilsinho Galiléia* (João Batista de Andrade, 1978) são documentários que, ao contrário de outros exibidos no Programa televisivo da época, mobilizaram a crítica impressa, obtiveram boa audiência (exceto *Wilsinho Galiléia*, que foi censurado antes de ir ao ar), e ainda propunham uma relação com o telespectador de reflexividade, isto é, solicitavam uma tomada de posição a respeito não só dos fatos representados, mas de seus procedimentos expressivos e das próprias imagens. Se não restam dúvidas de que a produção teatral e cinematográfica brasileira da década flertou efetivamente com o pensamento de Bertold Brecht, pouco ou nada foi escrito a respeito dessa produção televisiva e seu diálogo com a obra do dramaturgo no que diz respeito à sua concepção de montagem como um gesto crítico da realidade social, histórica e das próprias imagens documentais.

Os filmes selecionados partem de diferentes procedimentos expressivos para problematizar, como veremos, as evidências do que estava estabelecido e era partilhado como “comum” e produzem ainda um saber crítico sobre as imagens. Em *Retrato de classe*, a fotografia amarelada de uma turma escolar, retomada décadas depois, permite não só recordar episódios e expectativas do período, mas introduzir uma dimensão reflexiva na relação com o retrato da infância. Em *Patroa x empregada*, a interrupção final e abrupta na fluidez de uma montagem que articula a interdependência conflituosa de ambas – donas de casa de uma emergente burguesia paulista e empregadas domésticas – interpela o telespectador para que se posicione diante do que

vê. Em *Wilsinho Galiléia*, as encenações do ator Paulo Weudes, atuando como o bandido Wilsinho, incorporam um olhar constante e inquisidor para a câmera, olhar que nos olha e nos interroga a respeito do que vemos.

Cada um a seu modo demanda uma “atividade” do telespectador através de seus diferentes procedimentos de linguagem, cada um solicita que o indivíduo diante da tela da TV passe da suposta posição passiva para uma outra, de investigador, que observa as imagens e pesquisa suas causas, relações e efeitos. Ao analisar o método da montagem no *Diário de Trabalho* e no *Atlas da Guerra*, ambos de Brecht, Georges Didi-Huberman traz a ideia de um conhecimento por montagem, um conhecimento que desloca as imagens de seu sentido original, pela interrupção, para criar novas formas de visibilidade e legibilidade para elas (2009). A montagem, segundo o historiador de arte, não é apenas um procedimento estético, nascido no pós-guerra (1918) e moderno por excelência, tampouco apenas um método de conhecimento. “É uma heurística do próprio pensamento”<sup>1</sup>, situando o mesmo como um processo de riscos, saltos abruptos e lacunas.

1. Entrevista com Didi-Huberman in: *Artpress* n. 373, dezembro 2010, <http://www.artpress.com/>

Nos interessa a ideia de um conhecimento por montagem porque para além da análise dos filmes do Globo Repórter, o que se quer é extrair dessas imagens singularidades que permitam identificar não a história que eventualmente documentam, mas o ato que desnuda a composição complexa que as constitui, feita de camadas de tempos, sentidos, lacunas. Ao buscarmos correspondências entre *Retrato de classe*, *Patroa X empregada*, por exemplo, vemos que a montagem das imagens opera de modos diferentes; se em ambos há uma crítica evidente ao contexto da modernização conservadora e autoritária, é em *Retrato de classe* que a imagem (a fotografia) aparece como portadora de tensões e exposta às suas contradições não resolvidas; o mesmo vale para um filme como *Wilsinho Galiléia*, onde as novas facetas do bandido, exploradas por uma montagem que articula materiais de origens diversas, trazem diferentes perspectivas para a questão da delinquência e ainda favorecem uma espécie de iniciação à visão complexa das imagens e do problema social no Brasil.

\* \* \*

As influências do pensamento de Bertold Brecht no teatro brasileiro dos anos 70 não são certamente nenhuma novidade,

como indicam José Arrabal e Luiz Carlos Maciel.<sup>2</sup> O dramaturgo reunia em si todo um conjunto de críticas pertinentes às dificuldades e aos impasses da vida intelectual e artística no país e ainda fazia uma crítica da naturalização da escritura cênica. No cinema, a repercussão das ideias de Brecht na teoria e no fazer fílmico também apareceria nos trabalhos de Ruy Guerra, Glauber Rocha, Arnaldo Jabor, fosse através do estilo de atuação, da fragmentação e da agressividade modernistas ou de imagens retomadas de outros filmes (XAVIER, 1993). A incorporação ao contexto cultural do país de “uma vida de pensamento”<sup>3</sup> a despeito de todas as dificuldades – a II Guerra Mundial, a situação de judeu exilado e errante, o nazi-fascismo – significou, para muitos artistas brasileiros, apostar num método de trabalho de *desconstrução* e *remontagem* com o intuito de melhor expor aquilo que se exibia, tomar posição em meio à modernidade emergente e conservadora, assumir uma relação mais direta com a atualidade histórica e política brasileira.

Nesse sentido, trabalhar na televisão, nos anos setenta, dentro de um programa que desdobrava as experiências da Caravana Farkas<sup>4</sup> era, para cineastas como Walter Lima Jr., Eduardo Coutinho, João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, entre outros, rejeitar uma definição romantizada do cineasta-artista e estabelecer um elo entre arte, cotidiano e trabalho produtivo; era pensar a TV como possibilidade de trabalho, emprego, um ganha-pão em tempos difíceis; era intervir diretamente sobre uma mídia de massa que catalisava o ufanismo reinante, como também o fizeram cineastas como Jean-Luc Godard na França e Roberto Rossellini na Itália, em contextos políticos diversos sem dúvida, mas todos propondo um trabalho de escritura, de pensamento, apesar de tudo.<sup>5</sup>

Ao retomarmos estudos e pesquisas sobre essa década do Globo Repórter constatamos que, na verdade, é apenas uma pequena parte dessa produção de filmes que mobiliza (a) efetivamente tais investigações.<sup>6</sup> Há outras produções, também feitas pelos cineastas da época (alguns já citados), que não tem suscitado tanto interesse justamente porque se aproximam dos modelos de telejornalismo, modelos que já se consolidavam naquele momento, nos quais imagem e montagem estão sempre subordinadas ao comentário do locutor (Sergio Chapelin). Produções como *Os homens verdes da noite* (Capovilla, 1977),

2. Os autores identificam a forte influência de Brecht no teatro de participação social brasileiro dos anos 70 e o diálogo da intelectualidade artística com o Teatro Oficina. Em *Anos 70* – ainda sob a tempestade, RJ: Aeroplano, 2005 e *Anos 70: trajetórias*. SP: Iluminuras, 2006.

3. Expressão de Didi-Huberman para se referir à vida errante e ainda assim produtiva de Brecht durante os anos de exílio, em *Quand les images prennent position*, p. 12-13.

4. É possível apontar conexões entre as experiências da Caravana Farkas e o Programa, anterior ao Globo Repórter, o *Globo-Shell Especial*. Basta lembrar que os cineastas Paulo Gil Soares, Geraldo Sarno, Sérgio Muniz e Maurice Capovilla, que integraram a equipe de cineastas do Programa da Rede Globo, partiram para o Nordeste no final dos anos 1960, organizados em torno do fotógrafo e produtor Thomaz Farkas, com o intuito de realizar um projeto pioneiro na área da documentação de manifestações da cultura popular brasileira. De certo modo, essa proposta, explorada no cinema, permaneceria com a entrada desses cineastas na TV, ampliando seu centro de interesse para o Brasil urbano e a indústria cultural emergente.

5. No Seminário “Cinema documentário e televisão brasileira nos anos 70: o Globo Repórter”, realizado na PUC-Rio em novembro de 2010, como parte do Projeto de Pesquisa/CNPq “O documentário na televisão: a década de 1970”, o cineasta Walter Lima Jr. lembrou da importância que foi, na época, saber que Rossellini havia feito vários filmes para televisão educativa na Itália.

6. Entre as muitas produções acadêmicas sobre o tema, citamos: QUEIROZ, Anne Lee de. *Cabra Marcado Para Morrer: da história do Cabra à história do filme*. Dissertação (Instituto de Artes), UNICAMP, 2005. DUARTE, Daniel Ribeiro. *Figurações do ordinário no Globo Repórter dos cineastas*. Dissertação. Fafich/UFMG, 2006. SACRAMENTO, Igor. *Depois da revolução, a televisão: Cineastas de esquerda no jornalismo televisivo do anos 1970*. Tese, Eco/UFRJ, 2008.

7. Debate transcrito pelos bolsistas de Iniciação científica do Grupo de Pesquisa/CNPq, Caíque Mello, Igor Andrade, Diogo Cavour e Bia Kling.

*Pistoleiro da Serra Talhada* (Coutinho, 1976), *Volantes: mão de obra rural* (Batista, 1975) fazem ressoar as palavras do documentarista Eduardo Coutinho, durante a Retrospectiva *Cinema na TV: Globo Shell Especial e Globo Repórter (1971-1979)*, dentro do *Festival É Tudo Verdade*, em 2002. “O Globo Repórter era um negócio que tinha um cotidiano muitas vezes insípido, difícil. Mas tinha brechas e isso que era o heróico. Se fosse feito puramente por independentes, cineastas e autores, o programa não agüentava no ar, não ia ficar pronto...”<sup>7</sup>

Se há portanto um conjunto de filmes que mobiliza a crítica e a pesquisa acadêmica, esse conjunto é de fato pequeno, ainda que significativo de um tipo de preocupação com o caráter reflexivo das imagens e sons, com o modo como as imagens montam e remontam a história, com o lugar que atribuem ao (tel)espectador. São documentários inspirados numa proposta estética de análise crítica da realidade social e das próprias imagens que os constituem. Filmes que dialogam, conscientemente ou não, com o pensamento de Brecht no desejo de politizar a televisão (assim como se fazia com a arte do cinema e do teatro) e à medida que ensinam o telespectador a “aprender” e não simplesmente porque comunicam mensagens políticas. Trata-se de um aprendizado que implica por sua vez na representação de histórias capazes de exibir seus próprios processos de montagem, filmes que desorganizam suas tramas narrativas para explicitar que também de tramas heterogêneas e contraditórias constituía-se o Brasil desenvolvimentista.

Tal exigência, estética e política, implicaria nos procedimentos de confrontação, comparação, interrupção. Em documentários com estilos bastante diversos, feitos para o programa Globo Repórter, encontramos nas suas imagens e sons uma espécie de interpretação das relações (históricas, imagéticas) subjacentes. Há os planos de longa duração que favorecem uma autonomia crítica da câmera na relação com os personagens (*Theodorico – o imperador do sertão*, 1978, *Seis dias em Ouricuri*, 1976, de Eduardo Coutinho, *Tubarão – vinte dias depois*, 1974, de Walter Lima Jr., *Retrato de classe*, de Gregório Bacic); há as reconstituições ficcionais de episódios violentos interrompidas seja pela dimensão reflexiva do filme (*Caso Norte e Wilsinho Galiléia*, ambos de João B. de Andrade), seja pelo testemunho de sobreviventes cujas falas legitimam a ficção e se

auto-legitimam como aquilo que se dispõe para saber o passado (*Mulheres no cangaço*, 1976, de Hermano Penna, *O último dia de Lampião*, 1973, de Mauricio Capovilla); há a retomada de imagens alheias que, associadas a outras imagens, informações e tempos redimensionam episódios e personagens do passado (*Semana de Arte Moderna*, 1972, de Geraldo Sarno, *Do sertão ao beco da Lapa*, 1972, de Mauricio Capovilla, *Wilsinho Galiléia, Retrato de classe, Mulheres no cangaço*); e há as entrevistas que buscam explicitar as tensões entre a ideologia do progresso e o subdesenvolvimento (*Patroa x empregada, Pistoleiro da Serra Talhada*, etc.).

Esse caráter reflexivo e construtivo das imagens, exibido em maior ou menor grau nos filmes, pode se articular ou não com uma concepção de montagem enquanto *tomada de posição* política diante de imagens documentais retomadas. Se há neles uma dimensão produtiva, pedagógica, que fornece ao telespectador a garantia de “ser conduzido junto” no processo de reflexão sobre as imagens que vê e sobre as mazelas do país (a locução em *off*, as reconstituições, os planos de longa duração), são poucos os que fazem da montagem de imagens retomadas um gesto crítico. *Patroa x empregada*, por exemplo, trabalha somente a partir das entrevistas para o filme e está no rol dos que tem uma dimensão reflexiva sem, no entanto, fazer da montagem um ato que performa as imagens.

Chama atenção, no filme de Alberto Salvá, o destaque dado ao início das organizações trabalhistas, seu interesse nas pequenas lutas do cotidiano e que poderiam vir a alterar as condições de vida das classes populares, no caso, as empregadas domésticas. Quatro anos antes, em 1972, como destaca a autora do livro “A aventura de ser dona de casa”, entrevistada por Alberto Salvá, as domésticas passam a ter vários direitos, garantidos pelas leis trabalhistas e, no entanto, afirma ela, as relações com a patroa não mudaram muito. E o filme explora essa ideia através de uma montagem que defronta duas “classes”, dois modos de vida e de imagem. Narrado pelas próprias entrevistas, articuladas com o intuito evidente de *tomar o partido* das domésticas, o filme não contém a narração de Chapelin, “não foi teleguiado”.<sup>8</sup>

Enquanto as domésticas aparecem lavando vasos sanitários, estendendo roupas no varal, penduradas nas janelas de enormes edifícios para lavar vidraças e descansando nas praças aos

8. Alberto Salvá em entrevista feita à autora e ao Grupo de Pesquisa “O documentário na televisão: a década de 1970”, na casa de Beth Formaggini, em novembro de 2010.

domingos, as patroas aparecem em salões de beleza, com rolinhos no cabelo, fazendo escova, falando o que pensam das empregadas. Contraste, dicotomia, polaridade. Se os depoimentos das donas de casa são coalhados de preconceitos, que certamente hoje não seriam explicitados de modo tão impune diante de uma câmera televisiva (“revoltadas”, “pouco instruídas”, “sem capacidade”), o que vemos e ouvimos das domésticas revelam um mundo diferente, cheio de desamparo, sonhos e submissão. Se levarmos em conta que boa parte dos telespectadores do Programa era composta pelas classes A e B, fica evidente no filme sua vontade de transformação do social através de um espelhamento crítico (a estrutura da sociedade reproduzida sobre a cena). Uma evidência que aparece também no modo como a voz de Salvá conduz as entrevistas, tomando partido das empregadas e indicando-lhes caminhos, bem dentro da postura do intelectual dos anos 60 e 70, cujas ideias marxistas misturam-se com ideais iluministas.

O plano final porém é intrigante. Uma menina sorridente e tímida desce as escadas de uma casa. Interrogada pelo diretor, responde que se chama “Magali”, que tem “doze anos” e que é “doméstica”. Seguido a essa cena, um corte abrupto interrompe sua fala e finaliza o filme.<sup>9</sup> A violência do término enfatiza a ideia de que o conhecimento surge pelo espanto, pela interrupção, pela surpresa de perceber que o “aparentemente natural”, ter empregadas domésticas, deve ser submetido à crítica, ao “poder crítico da exceção” (DIDI-HUBERMAN, 2009: 69). É claro que podemos nos perguntar se tal interrupção foi de fato proposital ou simplesmente consequência do término do negativo enquanto a equipe filmava. O que importa porém aqui é que Magali, a criança, torna-se a singularidade que inquieta e desnuda as evidências de uma experiência comum das classes médias urbanas, aquilo que suspende o que até então parecia possível de ser compartilhado.

Se no filme de Salvá, o corte abrupto submete as imagens do documentário e o próprio telespectador à crítica do não-familiar, deslocando-se de uma monolítica tomada de partido para uma tomada de posição, em *Retrato de classe*, o procedimento é outro. O filme se inicia com o retrato de uma turma escolar do segundo ano primário de 1955. Os alunos em torno da professora, sentada no centro da imagem, olham para a câmera sorridentes, outros sérios e alguns tímidos. A câmera percorre lentamente

9. Na conversa com Alberto Salvá, já citada, ele nos explicou que o final do filme é mesmo abrupto e inesperado, ao contrário da suposição de que nossa cópia não continha o final. Segundo Salvá, a ideia de interromper a entrevista com a garota (menor de idade e empregada doméstica) abruptamente e usá-la como plano final passava pela crença de que a gratuidade do fim ampliaria ainda mais o desconforto do telespectador. Salvá infelizmente faleceu no ano seguinte, em 2011.

a fotografia amarelada, pára, reenquadra, retrocede, como se buscasse no rosto de cada criança o sentido para a música que ouvimos: “Álbum de família, vejo a vida e me espanto. Não compreendo que a vida correu tanto. Tudo era um querer, e em querer tudo, querer nada...”. A letra da música de Renato Teixeira, tal como as entrevistas que se seguirão, substitui a narração do apresentador e reitera a proposta do filme de se debruçar sobre o retrato, colocando a memória de seus personagens – os alunos e a professora – em movimento vinte e dois anos depois.

Nesse retrato de classe – de uma turma do segundo ano primário da escola particular “Ginásio Carlinda Ribeiro”, situada em um bairro paulista de classe média, a Vila Mariana – chama atenção a presença da única aluna negra em meio às outras crianças. Ela está no retrato de classe, mas parece não fazer parte “da classe” (das classes médias urbanas), isto é, daqueles que prosperaram, que sonham e que podem falar de seus desejos e frustrações diante da câmera. Ao contrário dos colegas, a única aluna “de cor”, tal como a ela se refere a professora, anos depois, tinha dificuldades financeiras e de aprendizado, e se tornou empregada doméstica. Ao contrário dos colegas, dela não se pergunta sobre os sonhos, as frustrações, os desejos, assim como não se solicita que encene o seu cotidiano para a câmera, como é feito com os outros personagens. Assim como a professora, que esquece o nome dessa aluna, numa hesitação que difere das lembranças consistentes quando se refere às outras crianças da sua antiga turma, o filme também repete, consciente ou não, o gesto de “esquecimento” ao não dar voz e não criar uma cena para a doméstica Climene.

Ao interromper um procedimento comum aos outros personagens – a encenação do cotidiano mesclada às entrevistas –, o documentário expõe a história do país à luz de sua memória reprimida, abre o olhar do telespectador para um social problemático, preconceituoso. A cena ausente de Climene, a empregada doméstica que é a exceção ao modelo de classe e ao próprio método de filmagem e montagem, é o “gesto” social reproduzido/espelhado no documentário; é a singularidade que abre, na própria dinâmica do filme, uma crise de representação (do filme, da fotografia) e explícita o mal estar do método adotado.

O corte abrupto em meio ao encontro com Magali, em *Patroa x empregada*, e a cena ausente de Climene, em *Retrato de classe*, são gestos expressivos incômodos porque explicitam as falhas como elementos da imagem, porque resultam de uma montagem feita para que possamos ver as lacunas nas redes de sentido que revestem as imagens. É por isso que esses pequenos documentários televisivos já anunciam claramente uma postura que será crucial no documentário brasileiro contemporâneo: fazer com que o espectador experimente as imagens como um dado experimental, um dado a ser trabalho, e não simplesmente como expressões de uma verdade.

Em filmes com propostas tão distintas como *Serras da desordem* (2006, Andrea Tonacci), *Um dia na vida* (2010, Eduardo Coutinho), *Uma longa viagem* (2011, Lucia Murat), *Pan-cinema permanente* (2008, Carlos Nader), por exemplo, encontramos o mesmo método de conhecimento por montagem, a ideia de uma impossibilidade de representação e a necessidade de produzir, a partir de uma montagem que explicita o caráter heterogêneo das imagens, correspondências, afinidades, conexões. No filme de Tonacci, é a retomada de imagens pré-existentes (documentários, ficção, institucionais), as reencenações de episódios vividos, as (auto)encenações, as entrevistas, enfim todo um material feito em diferentes épocas, lugares e suportes que indica, sob a forma de vestígios, a existência fantasmática do indígena sobrevivente; no filme de Coutinho, o material radicalmente diverso – gravado num mesmo dia nas televisões Brasil, SBT, Globo, Bandeirantes, Record e MTV – é retirado de seus espaços habituais de difusão, da tela pequena, e trazido, na forma de um “concentrado”, para a sala escura do cinema; no filme de Murat, a evocação da memória histórica e doméstica dos anos da ditadura militar passa pela (a)efetiva *sobreposição* em camadas de materiais audiovisuais heterogêneos: a projeção de imagens em Super-8 de tempos e lugares distintos, a performance libertária do ator Caio Blat superposta a essas imagens, a leitura e a projeção das cartas manuscritas do irmão da cineasta nos anos de exílio acrescentadas ao material. Camadas e estratos de tempos que se justapõem ao acontecimento da ditadura para restaurar, dele, não uma imagem congelada, mas em aberto, vibrátil.

Como se tais filmes tivessem decidido enfrentar, de forma consciente ou não, um imenso e rizomático arquivo de imagens

heterogêneas que compõe a experiência contemporânea de qualquer sujeito; um arquivo difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque é feito de inúmeras lacunas assim como de coisas visíveis. Em *Pan-cinema permanente*, por exemplo, é sobre um material bruto de quase 300 horas, do poeta e amigo Waly Salomão, que Carlos Nader irá se debruçar ao longo de dois anos de montagem.<sup>10</sup> Imagens televisivas (Rede Globo, TV Síria, TVE Brasil, TV Cultura), cinematográficas (filmes *Heliorama*, *H.O.*, de Ivan Cardoso, *Rio, 1970*, do próprio Waly e José Simão, *Gregório de Mattos*, de Ana Carolina), domésticas (de Marcelo Tas filmando Waly na Alemanha e do próprio Nader filmando o amigo ao longo dos anos), do arquivo pessoal do poeta (fotografias da infância) e entrevistas com amigos, familiares, fazem parte do vasto e diversificado material que busca traçar menos uma biografia do poeta do que um ensaio atravessado por inúmeras interrogações sobre o estatuto do personagem no documentário, da imagem, do cineasta e do próprio filme como experimento (de imagens retomadas e montadas após a morte do poeta).

Cada um desses filmes faz portanto da montagem um modo de escapar das teleologias para tornar visíveis os encontros de imagens contraditórias, díspares, encontros que afetam sujeitos – cineasta e personagem como corpos restituídos em *Serras da Desordem*; que mobilizam acontecimentos – a memória histórica como palimpsesto em *Uma longa viagem*; que redimensionam objetos – a televisão aberta como lugar laboratorial em *Um dia na vida*; e, finalmente, encontros que expõem gestos – a monumentalidade do poeta e o convívio difícil (dele e do filme) com a banalidade comezinha do cotidiano.

\*\*\*

O gesto de selecionar, recortar, desorganizar e remontar fotografias extraídas de revistas e jornais diversos, no caso do *Diário de Trabalho* e do *Atlas da Guerra*, demonstra não apenas o relativismo do sentido original dessas imagens-documento quando submetidas à controvérsia dos comentários em quadrinhas (o *Atlas*), como tem a potência de rearranjar e teatralizar o próprio presente histórico. Brecht se faz historiador do presente e cria uma nova relação com o tempo. Assume o caráter performativo do gesto de desmontar e remontar diferentes tempos, espaços,

10. Informações que constam nos extras do DVD lançado pela Videofilmes.

acontecimentos históricos e, ao assumi-lo, reelabora a própria história, mostra suas impurezas e lacunas, fornece “condições de experimentação” (DIDI-HUBERMAN, 2009: 64).

Tal forma de pensar contém uma dimensão subversiva, crítica, que Youssef Ishaghpour, ao trazer as ideias de Brecht para o campo do cinema, reconheceu como um modo de “dividir” o sujeito e “fragmentar” a unidade da representação. Destruir a identidade existente seria introduzir na unidade o “distanciamento” produtor de diferenças, novas possibilidades de percepção e experiências (1982: 31). Para Eduardo A. Russo, a dimensão reflexiva das teorias de Brecht no cinema seria uma das condições de sua poética, uma poética aliada ao social e à tradição do realismo crítico por conter uma análise crítica da realidade social (2002). De todo modo, é bom lembrar que, para Brecht, as bases do realismo também deveriam ser discutidas, pois muitas vezes o dramaturgo considerou certas abordagens reducionistas. Se Roland Barthes elogiou inicialmente o trabalho de Brecht, enfatizando sobretudo a importância dos detalhes na sua obra, anos mais tarde verá o artista de outro modo, situando-o na mesma linha que Diderot e Eisenstein, realizando uma “arte militante” e autoritária (BARTHES, 1984).

Enquanto Barthes rejeita Brecht e Eisenstein colocando-os do lado ruim da representação, Ishaghpour quer recuperá-los e para isso marca uma diferença entre a montagem brechtiana – épica, fundada sobre a ruptura narrativa e o distanciamento – e a montagem eisensteiniana – patética, fundada sobre a continuidade narrativa e a empatia das “atrações” (1982). Mas as obras de Brecht e Eisenstein são bem mais complexas para que se possa dividi-las assim, como lembra Didi-Huberman (2009: 84). Há montagens patéticas em Brecht assim como há efeitos de distanciamento em Eisenstein e, para ambos os artistas, a montagem é sobretudo um método de conhecimento e um procedimento formal que age na “desordem do mundo”, que mostra os conflitos entre as coisas, que explicita a nossa própria existência enquanto montagem.

Quando Brecht escreve no *Pequeno Organon* que “as representações do teatro burguês desembocam sempre na mistura descaracterizadora das contradições, na simulação da harmonia”, ele indica que “o personagem, Édipo ou Hamlet, de algum modo resolve o conflito, ou seja, suspende a contradição; e tal é a regra. Mas o que Brecht quer é outra coisa, que a

contradição não seja suspensão” (*apud* BORNHEIM, 1992: 272). A ideia de contradição em jogo tem a ver com o antigo verbo grego *dialegesthai* que significa introduzir uma diferença, uma controvérsia no discurso. Como se a dramaturgia brechtiana se afirmasse ao *expor* as interrupções, os contrastes, as lacunas dos processos mais que os próprios processos.

Dois filmes de João Batista de Andrade realizados para o programa Globo Repórter nesse período – *Wilsinho Galiléia* e *Caso Norte*<sup>11</sup> – enfatizam sua vocação de expor as contradições históricas e sociais não resolvidas, de modo a dispor os acontecimentos retratados (crimes, desajustes sociais) à desmontagem crítica. *Wilsinho Galiléia* (1978), jamais exibido na televisão brasileira, relata e reconstitui a vida do bandido Wilsinho, morto pela polícia assim que completou a maioridade, famoso nos anos setenta por seus crimes e passagens pela polícia. O filme mistura reconstituições feitas por atores desconhecidos com depoimentos de delegados, de familiares, dos colegas de Wilsinho e, ainda, com as legendas sensacionalistas da imprensa e informações extraídas das fichas policiais.

Dos clichês da marginalidade e da frieza de Wilsinho, forjados pelos documentos policiais e pela mídia, passamos para outras dimensões do criminoso, menos reducionistas e que só são possíveis por conta da montagem que desmonta e remonta as fichas criminais e das reencenações – de assaltos, assassinatos, passeios com automóveis roubados, momentos de lazer e da emboscada policial para matá-lo. Num filme mais recente, *Ônibus 174* (José Padilha, 2004), a imagem do bandido forjada pela mídia e pela polícia também é redimensionada pela montagem, mas o diálogo aqui é explicitamente com a TV, com um modelo de telejornalismo que substitui a investigação lenta do acontecimento pela urgência da difusão.

Em *Wilsinho*, o diálogo é não apenas com as imagens da mídia, mas com o espectador. Trata-se de uma montagem que redispõe informações, imagens documentais, reencenações para expor as descontinuidades entre esses “documentos” institucionais, de modo a solicitar do espectador uma (dis)posição diante do que vê; se há vazios entre esses documentos, é necessário demonstrá-los e confrontá-los com outras histórias, depoimentos, imagens. Nesse sentido, as andanças do ator Paulo Weudes, que interpreta Wilsinho, pelos bairros de São João Clímaco e São Caetano,

11. *Caso Norte* não será analisado aqui porque é *Wilsinho* que trabalha com imagens documentais retomadas, elaborando um saber crítico das mesmas através da montagem.

subúrbio paulista onde vivia o bandido, reitera essa “chamada” inquiridora do espectador. O ator caminha por terrenos baldios, olha alternadamente para a câmera e para os casebres pobres, as crianças descalças, os esgotos a céu aberto, convidando a televisão (que não teve) e o espectador a olharem juntos para aqueles seres e lugares desprovidos de tudo. O olhar do ator para a câmera convida o espectador a “parar” diante de todas as imagens-documento de Wilsinho, vistas até então, a reter o que há de insuportável ali.

Os sorrisos do ator para a câmera/espectador, nesse sentido, explicitam ironicamente o fosso entre as imagens forjadas pela imprensa, pela polícia, e o apelo ideológico do progresso que atraía a população mais pobre (os pais de Wilsinho) para os grandes centros urbanos. O filme faz da montagem um método formal que expõe a desordem do que parecia dentro da ordem, do discurso sem falhas do “problema” da criminalidade e do seu avesso, o progresso; faz da montagem um método capaz de fazer com que o espectador, exposto de um novo modo às imagens documentais do bandido, se sinta implicado (e não apenas indignado).

\*\*\*

Se o documentário na TV nos anos 70 favoreceu uma pesquisa estética de modelos sociais (o migrante, a doméstica, a dona de casa das classes médias, o bandido), de descobertas, retomar esses filmes é não só enxergá-los como documentos sobre o modo de operar da TV na época, mas redistribuir o lugar que ocupam no imaginário, na história da TV, nos discursos acadêmicos. Trata-se não apenas de incluí-los no campo dos estudos do cinema e audiovisual, mas resgatar continuidades de modo a enxergar neles a emergência de uma concepção de montagem que performa as imagens documentais.

Tais filmes indicam que não basta recorrer aos arquivos da polícia, da mídia impressa e televisiva para assimilar o conhecimento que essas imagens eventualmente podem trazer (*Wilsinho Galiléia* e *Serras da desordem*). Indicam que não basta recorrer a uma fotografia “de época” ou a imagens domésticas do passado para entender a história que eventualmente documentam (*Retrato de classe*, *Pan-cinema permanente* e *Uma longa viagem*). Por outro lado, demonstram que é difícil pensar hoje sem se

orientar no campo das imagens; que esse material retomado – de arquivos públicos, privados, anônimos, etc. –, assim como não é uma “janela” para o passado tampouco está “no presente” e é justamente por isso que a montagem é um gesto tão crucial, capaz de tornar visível o encontro de tempos e sentidos não pensados, redispando imagens de origens diversas que restituem a memória contida e conduzida pelas imagens.

## Referências

- BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Ed. 70, 1984.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: A Estética do Teatro*. São Paulo: Graal, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position*. Paris: Éditions Minuit, 2009.
- FRANÇA, Andréa. O pensamento do *documentário* na televisão brasileira: a década de 1970, In: *Eco-Pós*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 129-141, 2011.
- ISHAGHPOUR, Youssef. *D'une image a l'autre*. Paris: Editions Denoel, 1982.
- RUSSO, Eduardo Adrian. El efecto Brecht en pantalla. Distanciamiento y reflexividad en el espectador de cine. In: YOEL, Gerardo (org.). *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2002.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1993.

*Data do recebimento:*  
07 de outubro de 2012

*Data da aceitação:*  
09 de dezembro de 2012