



Cinema pela Verdade: desafios de uma linguagem audiovisual para falar da História¹

COSTA, Kaio (graduando)²
ALVES, Anderson de Souza (graduando)³
SOARES, Sérgio Ricardo (mestre)⁴
Universidade Federal do Tocantins/TO

Resumo: Na linhagem de experiências do uso do audiovisual na Educação, o Cinema pela Verdade inscreve-se como um projeto que, desde 2012, circula por todas as unidades da Federação do Brasil apresentando filmes que tratam da Ditadura Civil-Militar no país (1964-1985). O objetivo declarado do minifestival é o fomento do debate e da memória sobre o período, posicionando-se a favor daqueles que lutaram contra o regime. Neste texto, levanta-se a discussão sobre os modos de utilização dos filmes nesta iniciativa: veículos de conteúdo sobre a História ou discursos inseparáveis de uma linguagem e de um modo de produção específicos? Para tanto, a investigação retoma a polêmica da capacidade do cinema de informar de maneira eficiente acerca do passado e questiona sobre os gêneros cinematográficos mais apropriados para esta tarefa, a partir das dificuldades de traçar uma fronteira clara que separe a ficção do documentário.

Palavras-chave: História; cinema; documentário; ditadura civil-militar; educação.

Sobre o projeto

Realizar um diálogo em ambientes universitários entre convidados com saber histórico, jurídico e cinematográfico e o público, cuja argumentação tem início na exibição de obras cinematográficas que focam no período do Regime Militar no Brasil. Esta é a proposta que, desde 2012, o Instituto Cultura em Movimento (ICEM) vem executando em todos os estados e no Distrito Federal com o projeto Cinema pela Verdade. Este minifestival, fruto do edital Marcas da Memória, do Ministério da Justiça, através da Comissão de Anistia, funda-se na pretensão de refletir a respeito dos anos de

¹ Trabalho apresentado no GT de Historiografia da Mídia, integrante do 9º Encontro Nacional de História da Mídia, 2013.

² Graduando do curso de Comunicação Social – Jornalismo da UFT – campus Palmas. Email: kaiocosta.kcs@hotmail.com.

³ Graduando do curso de Comunicação Social – Jornalismo da UFT – campus Palmas. Email: andsalves@uft.edu.br.

⁴ Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo (UFPE) e Mestre em Letras (UFPE). Professor assistente do curso de Comunicação Social – Jornalismo da UFT – campus Palmas. Email: sergior.soares@uol.com.br.

Ditadura Civil-Militar (1964-1985) e suas consequências na História posterior do país.

A utilização do filme para fins didáticos não é algo raro, sendo o Cinema pela Verdade um evento que retoma esta iniciativa de forma elaborada e com uma infraestrutura considerável. A 1ª. Edição realizou 201 sessões em 90 instituições de ensino superior das 27 unidades da Federação, com um público total de 20400 pessoas, segundo dados do ICEM (Disponível em: <<http://www.mpcfildes.com.br/icem2013/cinema-em-movimento/circuitos-realizados/115-cinema-pela-verdade>> Acesso em 27 abr, 2013.)⁵. Sobre este tipo de prática no contexto escolar, Marcos Napolitano destaca que

trabalhar com o cinema em sala de aula é ajudar a escola a reencontrar a cultura ao mesmo tempo cotidiana e elevada, pois o cinema é o campo no qual a estética, o lazer, a ideologia e os valores sociais mais amplos são sintetizados numa mesma obra de arte. (2003, p. 11-12)

Se o filme traz esta possível vantagem pedagógica de ser originalmente um material familiar no mundo exterior à escola e identificado com a diversão, o mesmo autor realça a importância da mediação buscar uma leitura a um só tempo mais direcionada, diferenciada das formas de recepção às quais já estamos acostumados e que ambicione o desenvolvimento de um espectador mais crítico (2003, p. 15). Para tanto, a apreciação do filme pode passar pelas questões da linguagem (formas narrativas e recursos expressivos), da técnica (processos de filmagem, edição, pós-produção, marketing, distribuição, exibição, etc.) e – o mais frequente – do conteúdo. Sobre este último, Napolitano distingue dois usos do filme. O primeiro é tê-lo como uma abordagem (entre várias outras possíveis) de certo tema, reconhecendo que ali está uma representação das coisas, condicionada pelo contexto de produção da obra. Isto ajudaria inclusive no amadurecimento crítico acerca do cinema como bem cultural. O outro modo desconsidera a dimensão de linguagem e técnica entrelaçada ao conteúdo e o filme passa a funcionar como ilustração do tema, postura tão constante em atividades que relacionam o cinema com, por exemplo, o Direito, a Política e a Psicologia⁶.

Mais ainda que essas áreas citadas, podemos acrescentar a História como uma

⁵ No Tocantins, caso por nós observado, o projeto foi aceito em quatro unidades de ensino superior: Universidade Federal do Tocantins (UFT), Centro Universitário Luterano de Palmas (CEULP/ULBRA), Faculdade de Palmas (FAPAL) e Instituto Tocantinense de Pós-Graduação (ITOP). Entre os debatedores, as sessões tocantinenses contaram com professores universitários, advogados, membros do Comitê Pela Verdade, Memória e Justiça do Estado, conselheira na Comissão de Anistia, junto ao Ministério da Justiça e militantes do movimento de resistência da ditadura.

⁶ Cf. TELLES (2004) como um caso em que dezenas de filmes são discutidos com o intuito quase exclusivo de realizar a psicanálise de seus personagens.

disciplina que, no âmbito pedagógico, recorre ao auxílio do audiovisual. É exatamente nesta relação que se situa o Cinema pela Verdade. Um primeiro aspecto que chama a atenção está no próprio nome do projeto e a utilização desta palavra que é o próprio pêndulo da polêmica histórica sobre o Regime Militar: qual é “a verdade” a ser buscada pelos debates estimulados pelos filmes apresentados pelo projeto? Esta questão requer uma reflexão sobre as relações (pouco tranquilas) entre cinema e História, em especial as possibilidades de representação nos documentários. Porém, mais do que a avaliação do potencial histórico dos longas-metragens selecionados para o Cinema pela Verdade, nosso objetivo neste texto é avaliar como o projeto aborda a especificidade cinematográfica. Em outras palavras, buscamos investigar até que ponto suas atividades conseguem dirimir a tentação da simples ilustração para agregar à discussão do período histórico o olhar especificamente audiovisual das obras.

Questões de História e cinema

O persistente e conflituoso diálogo com a História envolveu o cinema logo nos primeiros anos após a sua invenção e popularização, no final do século XIX. Passados os primeiros experimentos dos irmãos Lumière, quase sempre preocupados com a técnica de captação do presente cotidiano e interferindo o mínimo possível nas ações filmadas, o cinema logo viria a descobrir sua capacidade de dramatização, sobretudo a partir de Georges Méliès, responsável por uso de cenários, atores, montagens e efeitos visuais a serviço de filmes de aventura e ficção científica, tudo isto menos de uma década após a primeira exibição do cinematógrafo (SABADIN, 2000).

Robert Rosenstone situa já nas primeiras décadas da arte cinematográfica a aparição dos dramas históricos e o estabelecimento da noção de que eles serviriam para reviver os tempos idos, mas alerta para o fato de que estas produções não tinham, em geral, ambição de análises profundas do passado, apenas usando o painel das épocas e os grandes acontecimentos como pano de fundo para romances e outras peripécias (2010, p. 27-28). Embora o autor reconheça que também cedo tenham brotado obras com um nível de reflexão histórica muito mais amplo, tais como “Bronenosets Potyomkin” [Sergei Eisenstein, 1925] ou “The Birth of a Nation” [D. W. Griffith, 1915], aquela primeira tendência – da cena histórica como mero suporte para dramas “íntimos” – é predominante até hoje, inclusive com boa acolhida do público. Some-se a isso o magnetismo que mensagens como “baseado em fatos reais” exercem sobre o espectador médio.

Defensor da contribuição do cinema para o conhecimento histórico, Rosenstone apresenta um argumento contundente: apesar de todas as liberdades que roteiros e produções possam apresentar, uma extensa parcela da população, na atualidade, tem contato com narrativas do passado e é convidada a discuti-las muito mais através dos filmes do que dos discursos acadêmicos tradicionais (2010, p. 28-29). Esta evidência, no entanto, nunca foi o bastante para uma aceitação fácil do relato cinematográfico por parte dos historiadores, que se ressentem das imprecisões artísticas, deixando de reconhecer que também o discurso dos livros de História são uma versão entre tantas outras (2010, p. 19-20). De toda forma, Rosenstone aponta para uma distinção de métodos com os quais o historiador e o cineasta trabalham com o passado. Enquanto o primeiro erige narrativas a partir de vestígios do tempo considerados relevantes o bastante para serem relatados, o segundo lida com a invenção diegéticas que ajudem na compreensão das épocas. Estas invenções, por sua vez, solicitariam entender o filme histórico

como parte de um campo separado de representação e discurso cujo objetivo não é fornecer verdades literais acerca do passado (como se a nossa história escrita pudesse fazê-lo), mas verdades metafóricas que funcionam, em grande medida, como uma espécie de comentário, e desafio, em relação ao discurso histórico tradicional. (2010, p. 23-24)

A metáfora cinematográfica se concretizaria em três grupos de filmes. Para o primeiro, o autor usa o termo generalizante de drama comercial, selecionando uma característica óbvia de Hollywood para tipificá-lo: o uso de som e imagem não só como matéria narrativa, mas instrumento de envolvimento emocional do receptor. Desta forma, no caso do drama histórico, o espectador não só assistiria a um relato, mas também seria convidado a uma crença baseada na sensação quase concreta dos acontecimentos. Apesar disto, a linearidade narrativa e a busca de um sentido moral aproximariam o drama comercial da História acadêmica. O mesmo não acontecerá com o segundo grupo de filmes, chamados dramas de inovação. Aqui as experimentações audiovisuais (fragmentações, metalinguagem, paródias, múltiplos pontos de vista, etc.) condicionam uma crítica às reconstituições de época e uma autorreflexão sobre a abertura dos sentidos e incoerências do próprio fazer cinematográfico e histórico.

No terceiro grupo da classificação proposta estão os documentários, que merecem para este trabalho uma atenção maior. Paralelamente ao desenvolvimento do drama, o documentário ocupou importante espaço como relato do passado. Este gênero,

por sua intenção de não-ficcionalidade, poderia estar ainda mais apto ao registro histórico. Porém, já desde seus primórdios, defrontou-se com relativismos que desafiariam tal objetivo. É bem conhecido o episódio ancestral de “Nanook of the North” [1922], em que o diretor Robert Flaherty, para apresentar o modo de vida dos *inuits* no Ártico, misturou cenas autênticas com “atores” *inuit* dirigidos para encenar costumes que seu povo já não utilizava (BEYLIE, 1991, p. 34).

A respeito da pressuposição documental de um filme, os apontamentos teóricos de Bill Nichols (2005) sobre a realidade neste gênero nos fazem perceber que a verdade absoluta não é alcançável pelo cinema, seja através da ficção, seja através do documentário. O autor é um dos que afirmam que todo filme é documentário, pois registra parcialmente, através das câmeras – tal como uma etnografia –, um momento histórico. A concepção de Nichols leva em conta a estrutura manufaturada do cinema, em que há uma equipe de produção, direção, roteiro e a relação durante as gravações com os atores sociais (pessoas retiradas do mundo histórico para contar sua vida e que, no filme, funcionarão como personagens), no caso do documentário.

Christian Metz reitera o paradoxo exposto, mas pelo caminho inverso, advertindo que “todo filme é um filme de ficção” (1975, p. 31) ao levar em conta essa diversidade de recursos audiovisuais e a própria forma narrativa que permite manipulações diversas. De forma semelhante, Sidney Leite (2004) lembra que todo filme é manipulado já no ato da escolha das cenas, trilha sonora, entrevistados, etc. Além disso, mesmo quando a parcialidade não está clara e assumida pelo cineasta, há de se investigar através de outras instâncias da narrativa a sugestão do que seja o “correto” nas entrelinhas do discurso do filme.

Se tomarmos como exemplo um desdobramento apontado por Nichols (2005), o da construção da personagem no documentário, é possível perceber com mais clareza tais semelhanças com a ficção. Um indivíduo apresentado por um longa-metragem, de qualquer gênero que seja, tem sua imagem construída por narrativa, afinal o filme é uma obra que, a rigor, possui início, meio e fim. Portanto, embora artistas de vanguarda busquem uma quebra deste paradigma, o filme é uma obra fechada em sua forma, especificamente.

Diante destas flutuações dos limites entre a ficção e a não-ficção, Robert

Rosenstone tenta desanuviar conceituando o documentário como aquilo que “nos mostra o que estava ali, na frente da câmera, em um dado momento e, em teoria, o que teria estado ali de qualquer maneira se a câmera não estivesse presente” (2010, p. 109). Em contrapartida, logo listará diversos aspectos que assemelham este gênero ao drama: aproximações em lugar de registros literais; paisagens e pessoas do presente e não apenas da época em que os fatos ocorreram; personagens genéricas representativas de classes de pessoas; e a estrutura clássica, com apresentação, problema, complicação e solução do enredo. Unindo essas duas dimensões – o “compromisso” com o real e as estratégias da ficção –, o documentário gera a sensação de realidade, embora ela não seja plenamente captável, o que leva o autor a considerar a ficção até mais honesta por não ter esta pretensão (2010, p. 110). Ainda assim, comentando o caso de “Nanook of the North”, Rosenstone considera que ali havia uma criação de ilusão de realidade para, quem sabe, falar melhor sobre a realidade (2010, p. 111).

Independente da categoria em que cada filme histórico se encaixa, Rosenstone os compreende como enunciados parciais sobre o passado, recorrendo a autores como David Ludvigsson para defender que o filme fala sobre algo que realmente existiu, mas tomando partido (2010, p. 111). Em contrapartida, cita Alan Rosenthal, que vê o cinema como ferramenta emotiva para trazer à tona dados negligenciados do passado, a fim de manter a memória viva e suscitar questionamentos no público (2010, p. 133).

O programa do Cinema pela Verdade

Se ficção e não-ficção parecem se confundir e se interpenetrar nas suas formas e na tarefa de elaborar um discurso sobre a História, ainda é o documentário, em muitas instâncias, que permanece com o suposto status de registro autêntico da realidade no imaginário do espectador. No projeto Cinema pela Verdade, nosso objeto de estudo aqui, por exemplo, os três longas-metragens selecionados para a edição 2012 inscrevem-se no gênero documental.

Como já anunciado, cada uma a sua maneira, as obras abordam o Brasil compreendido entre 1º de abril de 1964 – ano de derrubada do presidente João Goulart sob o argumento de que o governo estaria se encaminhando para o comunismo – e 15 de março de 1985. Faz-se interessante sublinhar alguns aspectos da época para mais à frente observar como os documentários os retomam.

O período, sob o controle dos militares – assim como, num intervalo de tempo parecido, ocorreu com diversos países sul-americanos –, foi caracterizado inicialmente

pelo progresso econômico no Brasil, ainda que financiado pelos Estados Unidos, a que se atribui muita responsabilidade pelos acontecidos durante os “anos de chumbo”. Dreifuss afirma que “a maior parte dos investimentos no Brasil [à época] era feita por corporações americanas multinacionais de maior importância, organizadas localmente de acordo com a lei brasileira de modo a usufruir vantagens administrativas e tributárias” e que essas corporações se valiam de nomes alternativos para que não fossem feitas correlações com a matriz e a fim de ganhar identidade local. “Foi esse altamente necessário mercado interno que seria consolidado, depois de 1964, pelo fornecimento das camadas médias em detrimento das classes trabalhadoras industriais e rurais.” (1981, p. 57).

Porém a liberdade da população era ostensivamente vigiada, com relatos de ações de repressão, tortura e censura. Militantes de esquerda, intitulados pejorativamente de “subversivos”, formaram movimentos revolucionários, alguns tendendo para estratégias pacíficas, outros para a luta armada, motivados pelo aumento do cerco e da violência. Os movimentos estudantis universitários ganharam força nesse instante.

É difícil reproduzir o que foi o espírito de 68, mas posso dizer que havia uma poderosa força simbólica impulsionando a juventude, representada pela guerra do Vietnã, os Beatles, a revolução sexual, a luta dos Estados Unidos pelos direitos civis, Che Guevara, as guerras de libertação da África. O mundo parecia estar explodindo. Na política, no comportamento, nas artes, na maneira de viver e de encarar a vida, tudo precisava ser virado pelo avesso. Para nós, o movimento estudantil era um verdadeiro assalto aos céus. (DIRCEU; PALMEIRA, 1998, p. 25)

Na atualidade, o Ministério da Justiça costuma usar a expressão “civil-militar” (que abraçamos aqui) para designar esse trecho histórico por reconhecer a participação do empresariado no financiamento e articulação do golpe e da repressão.

Cabe agora tecer algumas considerações sobre a relação dos filmes do Cinema pela Verdade com os fatos da Ditadura Civil-Militar, ou seja, com a História. O que se segue não quer ser uma análise ampla, mas sinopses com a posterior identificação, sem maiores rigores, de alguns recursos cinematográficos que as obras carregam e que determinam o recorte de realidade particular de cada uma. Com isto, buscamos primordialmente enxergar os três documentários como algo mais que suportes de conteúdo.

“Hércules 56” [Silvio Da-Rin, 2006] trata do rapto do embaixador dos Estados Unidos no Brasil, Charles Elbrick, em setembro de 1969, em plena Semana da Pátria.

As organizações que empreenderam o sequestro, a Aliança Libertadora Nacional (ALN) e o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), se articularam de forma pouco “profissional” para denunciar as arbitrariedades da Ditadura, exigindo, em troca do embaixador, a publicação de manifesto na imprensa e a liberação de quinze presos políticos que sofriam torturas no cárcere. Para sua narrativa, o cineasta Silvio Da-Rin reuniu cinco participantes da ação e entrevistou nove dos presos libertos.

O documentário desvela-se com um discurso fortemente marcado pela olhar único dos que lutavam contra a ditadura. Apenas os organizadores do sequestro utilizado para liberação dos presos políticos e também estes mesmos presos políticos têm voz nos depoimentos e discussões. Até a suposta narração em *off*, na realidade, é a inserção do manifesto que os militantes impuseram ao Governo Militar como negociação para liberação do embaixador. O texto original, portanto, é colocado num jogo de atualização. Se há polêmica de posicionamentos entre as personagens, ela se centra nas diferentes concepções de luta entre os revolucionários, basicamente entre os que apoiavam e os que questionavam a luta armada.

Se a palavra dos presos políticos vivos (à época da produção do documentário) segue a estratégia do depoimento, “Hércules 56” lança mão de um modelo de exposição diferenciado para a participação dos guerrilheiros no filme: alguns hoje bem conhecidos – como o jornalista Franklin Martins –, eles são postos ao redor de uma mesa em um estúdio para uma conversa acalorada, inclusive com manutenção das marcas de produção cinematográfica explícitas. O tempo todo microfones, antipuffs e câmeras circundam o cenário.

Paralelo a esta ousadia, a obra recorre a um efeito bastante comum no gênero documental: o uso da imagem nostálgica. Os depoimentos dos presos libertos ficam insistentemente entremeados por imagens da época dos eventos, num contraste entre o hoje e o ontem, tanto físico quanto ideológico. As personagens já falecidas são apresentadas com antigos gravações para fins de militância. A conclusão do documentário traz a união entre esses princípios de metalinguagem e nostalgia, com os depoentes observando, no presente, entre emocionados e divertidos, suas imagens jovens. Nos créditos finais, um clichê dos filmes históricos: dados sobre o destino de vida de cada envolvido.

“Condor” [Roberto Mader, 2007] narra as diferentes versões sobre a Operação Condor, aliança político-militar dos regimes do Cone Sul nos anos 1970. Para tanto, o diretor percorreu cinco países da América Latina e três países da Europa, entre setembro

de 2005 e agosto de 2006, colhendo depoimentos, de generais a ativistas políticos, torturadores e suas vítimas, além de parentes de desaparecidos. O filme traz ainda um balanço sobre o trabalho da Justiça nesses países e o “acerto de contas” com o passado.

Os relatos se iniciam com uma metalinguagem crítica, em que os estudos do cineasta sobre a operação em questão são apresentados numa espécie de audiência da Asociación de Unidad Argentina (AUNAR), que, por sua vez, descreve o período analisado como a “tragédia que alguns viveram e tiveram que suportar: a subversão terrorista” (nas palavras de um inspetor da instituição). Este posicionamento característico dos antigos apoiadores do regime militar argentino é apenas o início de uma obra que, mesmo trazendo uma transparente parcialidade contrária à Ditadura, dá voz a diversas personagens de ambos os lados. São essas vozes que conduzirão toda a argumentação de “Condor”, já que a narração direta do próprio Mader só é usada uma única vez, para contextualizar o que, de fato, foi a Condor e suas consequências durante as ditaduras sul-americanas. Esta narração em *off* é acompanhada de uma trilha musical tensa e de tomadas aéreas da cordilheira dos Andes, remetendo ao mesmo tempo ao ambiente da ave que deu nome ao esquema retratado e às fronteiras que outrora não foram respeitadas pela política de repressão.

Em meio ao uso constante de recortes de jornal, fotos e audiovisuais de arquivo, o roteiro sofre uma virada ao imiscuir-se na denúncia do sequestro de bebês de militantes não corrompidos pelas torturas físicas. Se esta prática é inicialmente apresentada de forma geral, por dados de documentos governamentais, o cineasta opta, por quase toda a segunda metade do filme, por debruçar-se sobre dois casos específicos: o dos irmãos Victoria e Anatole Larraberti, que viram os pais serem assassinados por militares, e o da militante Sara Mendez, cujo filho Simón foi tirado de seus braços ainda bebê, intensificando o caráter sentimental do discurso da obra.

“Cidadão Boilesen” [Chaim Litewski, 2009] investiga a vida e o justicamento de Henning Albert Boilesen (1916-1971), dinamarquês naturalizado brasileiro que se tornou presidente do grupo Ultra, um dos mais ativos no financiamento da Ditadura e da repressão por ela engendrada. Boilesen foi morto por grupos de guerrilheiros devido ao seu envolvimento direto na montagem da Operação Bandeirante (OBAN).

O ritmo quase videoclipático, por vezes até farsesco, do documentário cabe a uma irônica forma de apresentação e desenvolvimento da personagem central. Num primeiro bloco de informações, Boilesen surge como um *bon vivant*, exótico estrangeiro encantado com o Brasil tropical, carismático e bem relacionado. A caracterização vem

reforçada por montagens rápidas, animações, vinhetas sonoro-musicais que erigem uma espécie de anti-herói. O roteiro parece apostar no não-conhecimento do público em relação a esta misteriosa figura (como, aliás, é sugerido na abertura do filme, em que transeuntes, questionados sobre quem é o Boilesen dá nome a uma rua na cidade de São Paulo, demonstram, em sua maioria, ignorar). Esta hipótese é fundamental para que o espectador aceite a imagem simpática do dinamarquês e se surpreenda com a narrativa que, a certa altura, muda de rumo, lançando inesperadas informações que ligam a personagem ao regime militar. Mais que isso: nós, que nos divertíamos com as aventuras de Boilesen, vamos sendo conscientizados acerca de um ser cruel, que financia a repressão, participa de sessões de tortura e até inventa instrumentos para essas sessões.

Essa desconstrução simula o amadurecimento amargo do ponto de vista da própria população sobre o regime e revela obscuridades através de uma narrativa típica do drama. No mais, em outro paradoxo da linguagem documental, para retratar muitas das atrocidades da repressão, a edição toma como ilustração trechos de “Pra Frente Brasil” [Roberto Farias, 1982], obra ficcional sobre o mesmo período.

Devemos chamar a atenção para o fato de que os dramas históricos não foram de todo excluídos da programação do Cinema pela Verdade 2012. A cartilha do projeto, que será discutida a seguir, faz indicação de alguns deles a título de material de apoio para os debates suscitados. Desta forma, são sugeridas obras brasileiras, como “Lamarca” [Sergio Rezende, 1994] e “Batismo de Sangue” [Hélcio Ratton, 2006], e de outras nacionalidades, “État de Siège” [Costa-Gavras, 1973], “Il Pleut sur Santiago” [Helvio Soto, 1975] e “La História Oficial” [Luis Puenzo, 1985], que têm como tema regimes autoritários em países diversos. A perspectiva confirma a sugestão pedagógica de Napolitano, para quem o filme não deve ser utilizado no ambiente educacional de forma isolada, remetendo apenas aos conteúdos a serem discutidos, mas articulado a outros filmes – outros pontos de vistas expressos em diferentes linguagens – que formem uma sequência mais elucidativa (2003 – p. 79).

Nessas poucas linhas buscou-se indicar, de acordo com a proposição de Napolitano, caminhos de leitura dos filmes que entrelacem conteúdos históricos com elementos narrativos, imagéticos e sonoros que condicionam o discurso propriamente audiovisual. Frisemos que aqui nem se arriscou a inserção de outra dimensão alentada pelo autor, a da técnica, que por certo abriria novos ângulos de compreensão.

Resta-nos, por concluir os objetivos momentâneos, discorrer sobre o tratamento

que o Cinema pela Verdade deu para os três documentários ao longo do projeto.

Aprendendo o projeto. Apreendendo o cinema?

Para a efetiva realização do projeto Cinema pela Verdade 2012, o ICEM trabalhou com um agente mobilizador em cada unidade federativa, escolhido através de convocatória voltada para estudantes da área de Humanas (em especial, História, Comunicação Social, Cinema e afins). O processo seletivo se desenvolveu inteiramente por internet e telefone. Após análise de currículo, os finalistas receberam a indicação de um filme e um questionário. As perguntas incluíam conhecimento sobre o tema da obra, compreensão do filme (tanto da narrativa como da técnica cinematográfica) e algumas questões de ordem subjetiva, para que o ICEM pudesse conhecer o posicionamento do candidato acerca da Ditadura no Brasil.

Sendo selecionado, o agente mobilizador passou a articular, no prazo de aproximadamente dois meses, com empresas e instituições de ensino superior em busca de parcerias e cessão de espaço (físico e de tempo) para a realização do projeto. Militantes, historiadores, cineastas e a sociedade civil em geral também foram contatados para a formação de mesas de debate durante as sessões de cinema

A última capacitação com todos os 27 agentes ocorreu na sede do ICEM, no Rio de Janeiro. Durante esse treinamento, o projeto e a equipe organizadora foram apresentados. As atividades envolveram exibição dos filmes que entrariam no circuito do minifestival; debate com os demais agentes mobilizadores e, em alguns casos, com os diretores dos filmes; palestra da historiadora Adriana Fascina; aulas de teatro e expressão corporal; e dinâmicas de integração com foco na Ditadura.

Um elemento central da capacitação é a apostila (INSTITUTO CULTURA EM MOVIMENTO, 2012) distribuída como cartilha para a execução do projeto pelos agentes. Apontamos, como últimos comentários neste texto, para algumas observações sobre as instruções ali contidas que revelam questões problemáticas sobre a utilização do cinema nesta iniciativa.

Logo em sua primeira seção, a apostila anuncia uma concepção de fruição aprofundada do cinema, que “mais do que entretenimento, é uma forma de arte que pode, e deve, gerar debates sobre a nossa história e nossa sociedade. Portanto, assistir um filme também é um ato político” (2012, p. 4). Neste sentido, o texto explica que este ato não se realiza naturalmente, com a simples espectação passiva, mas com o embate entre informações extrafilmicas e filmicas. Há, assim, a sugestão de que a compreensão

plena do discurso cinematográfico não possa ser adquirida apenas pelo elemento filme. No caso do Cinema pela Verdade, o instrumento que cumpre o papel de complemento é o debate com personalidades ligadas ao tema.

Também sobre o caráter político do projeto, o material é enfático sobre a recusa da neutralidade frente à História. Citando o contexto da Lei da Anistia, que beneficiou tanto os presos políticos como os agentes da Ditadura, o Cinema pela Verdade requer para si a defesa do ponto de vista dos opositores do regime, o lado da

defesa dos Direitos Humanos, da denúncia das barbaridades impetradas pela ditadura (...), das vítimas diretas do regime, de terem acesso a todas as informações que ajudem a conhecer e compreender essa história. (2012, p.4)

Os agentes mobilizadores são chamados a assumir em cada sessão do projeto este ponto de vista. Isto se concretiza, ainda segundo a apostila, não apenas na exposição direta do posicionamento, mas na mediação dos debates. Fundamentando-se na Pedagogia de Paulo Freire, o documento prevê públicos ideologicamente heterogêneos e instrui que todos devem ter direito à opinião. Porém as falas que ocasionalmente possam surgir em defesa ou relativização da Ditadura deverão ser contraposta mais um vez com a tomada de lado do projeto (2012, p. 5-6). Obviamente, subentende-se que – ao menos na leitura dos organizadores – os documentários selecionados para o minifestival possuem a mesma identidade ideológica. Não se pode dizer que, de fato, isto não se dê. No entanto, as pequenas análises apresentadas há pouco já buscavam demonstrar que tais posicionamentos realizavam-se a partir de matéria cinematográfica bastante heterogênea e muitas vezes pouco direta no esclarecimento das suas intenções (em especial no caso de “Cidadão Boilesen”).

Por fim, a apostila vai dedicar-se a apresentar os filmes da edição do projeto (2012, p. 8-42). Este momento, todavia, conta apenas com detalhada sinopse das obras, a contextualização histórica – dos fatos tratados nas obras e não da sua própria realização – e a disponibilização de documentos que auxiliem no conhecimento das temáticas e nos debates, como, por exemplo, todo o texto do Ato Institucional nº 5 de 1968. Em alguns casos, como indicado anteriormente, outros filmes (ficcionalis) aparecem como sugestões complementares. Questões para debate, enfim, são oferecidas, integralmente voltadas para a discussão temática, desenhando, assim, uma iniciativa muito bem vinda para o movimento diálogo sobre uma época fundamental de nossa História, difícil de ser tratada pela sua proximidade cronológica e pelos interesses que até hoje cercam o

esclarecimento dos fatos. Porém essa mesma iniciativa perde a oportunidade de extrair do cinema suas possibilidades mais poderosas, residentes na sua linguagem, deixando de contribuir, por conseguinte, com o amadurecimento do olhar sobre a arte que é seu objeto.

Referências

BEYLIE, Claude. **As obras-primas do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DIRCEU, José; PALMEIRA, Vladimir. **Abaixo à ditadura**. Rio de Janeiro: Garamond, 1998.

DREIFUSS, René Armand. **1964, a conquista do Estado** – ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis: Vozes, 1981.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora da UnB, 2009.

INSTITUTO CULTURA EM MOVIMENTO. **Cinema pela verdade**. Rio de Janeiro, 2012, 49 p. Apostila para capacitação dos agentes 2012.

LEITE, Sidney Ferreira. **O cinema manipula a realidade**. São Paulo: Paulus, 2004.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2003.

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

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo**. São Paulo: Lemos Editorial, 2000.

TELLES, Sérgio. **O psicanalista vai ao cinema**. São Paulo: Casa do Psicólogo; São Carlos: EdUFSCar, 2004.