

4 Entre o passado e o futuro

Também [devemos recordar] os heróis derrotados e as revoluções de nossos dias, as infâmias e as esperanças mortas e ressurreitadas: os sacrifícios fecundos.

(Eduardo Galeano, *As veias abertas da América Latina*)

Somente aquele que tem o peito oprimido por uma necessidade atual e que quer a qualquer preço se livrar do peso em suas costas carece de uma história crítica, isto é, de uma história que julga e condena.

(Nietzsche, *Segunda consideração intempestiva*)

No período de retomada da democracia na América Latina, o esforço das sociedades se deteve na reconstrução das instituições e no reparo possível dos crimes de Estado. Como dever de restituição no âmbito jurídico, organizações civis se mobilizaram em nome dos direitos humanos, acompanhando narrativas sobre a intolerância na literatura, no cinema e nas artes plásticas. Ora trabalhando sobre a chave analítica, ora sobre a experiência pessoal e subjetiva, a reconstrução deste passado traumático foi marcado nas décadas seguintes como uma obrigação também moral. Como limpeza, preservação e cura, estas memórias de identidade política mobilizaram um grande número de produções.

Mas, contra a imposição do esquecimento que a ditadura civil-militar se empenhou em manter e encarando um combate de reelaboração histórica em meio à forçosa acomodação guiada pelo processo de redemocratização, Eduardo Galeano denuncia uma “doença de amnésia”, recusa consciente e inconsciente de reescrever a história de um outro ponto de vista que não o do poder instituído. Para Galeano, as resistências hoje só podem ser possíveis e eficientes através do conhecimento e da repetição incessante da história de opressão. É dever das sociedades e dos homens nas democracias contemporâneas repetir e refletir sobre a história.

O medo seca a boca, molha as mãos e mutila.
O medo de saber nos condena à ignorância;
O medo de fazer nos reduz à impotência.

A ditadura militar, medo de escutar, medo de dizer,
nos converteu em surdos e mudos.
Agora a democracia, que tem medo de recordar,
nos adoece de amnésia.
(GALEANO, 2007: 110)

Se a história latinoamericana é descontínua e constantemente abortada, a experiência do tempo presente deve partir da urgência da construção de uma memória desta história, uma memória das resistências, dos projetos interrompidos e dos pensamentos marginalizados, fazendo a história presente. A memória, como um campo de batalha incessante de representações da história, aparece como estrutura fundamental para que se erga um “imaginário coletivo” de saber histórico. Como uma revisão da história oficial escrita pelo poder, esta memória pública é o campo onde a obra de Silvio Tendler se movimenta e pretende agir. Insere-se numa tentativa de composição de um grande relato histórico que constantemente “passe a limpo” a histórica nacional.

Em reflexões sobre a história brasileira por meio de personagens biografados, a obra de Silvio Tendler volta-se para um tipo de construção de memória operada a partir das resistências de esquerda, um olhar para a história que procura sentidos nos conflitos e nos exemplos do passado. Pretendemos tratar aqui sobre a construção dessa memória política na obra de Tendler, observando as representações dos personagens que narrou, para questionar a maneira como busca na história sentidos para o presente.

Como apresenta Vera Lucia Follain de Figueiredo, uma vez que o olhar sobre a história da América Latina nos confere um largo panorama de derrotas e desilusões na esfera política, temos uma visão do curso histórico diferente de um vetor que nos apresente etapas ultrapassadas e conquistas de liberdade em direção à “perfeição”. Ao contrário, encontramos uma catalogação de desejos vencidos, projetos abortados, líderes fracassados, ideais libertários solapados, golpes de Estado. Que sentido, então, tem a história para a América latina? Se a história nos apresenta, ao invés de superação de etapas a um objetivo final, um “arremedo de existência”, na expressão de Vera Figueiredo (1994: 101), sendo a única continuidade aquela formada pelas derrotas, como crer em superação? O que fazer com a descontinuidade de propostas e tentativas?

Em *Os anos JK*, a busca de conflitos correspondentes no passado se coloca como salto descontínuo no tempo como modo de explodir a continuidade de opressões¹. Quando vai buscar na experiência democrática anterior uma imagem de correspondência, Tandler traz uma ausência reclamada no presente, e, assim, já não é mais possível pensar que o tempo seja superação de etapas, mas estabelece com as imagens do passado um olhar que privilegia as repetições. A observação destas correspondências no tempo faz entrar em jogo a tentativa de fazer ver que a expectativa do novo só se cumpre através da reminiscência das resistências oprimidas. O olhar se volta não a um passado a cultuar e preservar, o qual encaminharia, por conseqüência, um futuro cada vez melhor, ou seja, uma interpretação de que a história brasileira seja calcada na continuidade. Ao contrário, apresenta um conjunto de expectativas insatisfeitas. De forma análoga, em *Jango*, aponta para a recusa do passado de exclusão do ex-presidente da vida pública, operando uma “vingança” contra o regime de esquecimento imposto.

Nos filmes produzidos por Tandler é possível perceber uma preocupação marcante: o desejo de construção de uma memória nacional suportada pela história, agora, de modo mais explícito, horizontal, determinando as escolhas implicadas nos filmes. Por meio de personagens que se pautaram em lutas pela defesa de ideais universais do humanismo, que encarnaram uma matriz de reivindicações, capazes de articular discursos de mobilização, estes filmes focalizam menos uma idealizada “grandeza heróica” dos personagens do que a necessidade de rever a história recente e reprocessar estas rupturas nas reflexões do presente. Dentre este conjunto, destacamos como mais representativos os filmes: *Marighella – retrato falado do guerrilheiro* (2000), *Josué de Castro – cidadão do mundo* (1995), *Castro Alves – retrato falado do poeta* (1999), *Pílulas históricas* e *Dr. Getúlio*, mas lembramos também o filme sobre João Candido e a Revolta da Chibata².

Estes filmes formam em sua cinematografia um acréscimo ao caminho já percorrido até então com *Os anos JK* e *Jango*, numa elaboração que visa a uma construção fragmentária, reescritura e restituição da memória política através da formação de um amplo painel histórico. Cada um destes filmes se volta a um tema

¹ Ismail Xavier caracteriza esta elaboração como “alegoria pragmática” (em RAMOS, 2005: 306).

² Tandler entrevistou o Almirante Negro em 1969, mas os rolos foram queimados e o projeto ficou inacabado.

das principais questões que envolvem a formação de um “quadro” de memória da esquerda brasileira.

Mas, na obra de Tandler, este movimento de reformulação crítica do passado de fissuras avança a um movimento também prospectivo. A fratura sofrida com a ditadura militar no seio da história brasileira impõe na narrativa de Tandler um impulso formado por uma interrogação inicial: como é possível guiar a construção de um pensamento crítico do presente no sentido contrário à imposição do esquecimento tanto pela violenta oficialização de um discurso de continuidade e ordem, quanto diante do mecanismo apaziguador que a democracia reconquistada coloca?

Narrando rupturas de projetos de liberdade, Tandler envolve os filmes de expectativas e interrogações sobre o futuro. Mas não de um sentido historicista que coloca o passado como insuportável peso nos ombros do presente e seu coveiro, tendência que tanto irritou Nietzsche em sua crítica à “história de cristaleira” (2003: 9). O tempo da crítica nos filmes de Tandler passa a ser o presente, em cuja temporalidade aberta as possibilidades de ruptura se encontram. E, nestes modos que sinaliza de aproximações dos acontecimentos e pensamentos do passado no destino de hoje, condensa um espectro de significações e perspectivas que vão além da dimensão temporal implicada pelo contexto de vida dos personagens. Sem fazer das questões que se colocavam ao passado como respostas monolíticas, as problematizações se transferem para o presente. Como Beatriz Sarlo protesta, tanto considerar um aprisionamento perpétuo num passado que faz do presente uma continuação linear, quanto a recusa do passado de rupturas no entendimento do presente, excluem a possibilidade da crítica a este presente apresentado como plataforma sem história, desligado dos conflitos do passado, como eterno presente (2005: 51).

Os personagens biografados por Tandler são colocados como referências centrais de lutas comprometidas com uma interpretação do país e com formulação de resistências. Este sentido de síntese histórica tece um conjunto fechado dentro do qual os temas fundamentais do conhecimento de nossos processos históricos mais relevantes são dispostos em forma de uma leitura “a contrapelo” da história oficial, na expressão de Walter Benjamin.

Tomando os filmes e vídeos como lugares para construção deste suporte para a memória nacional, Tandler se aproxima daquilo que Pierre Nora apontou

nas possibilidades novas que a mídia oferece para se tornar um novo “lugar de memória”, como partes de um fenômeno de comunicação mais amplo. Esta construção de um saber em filmes busca um fim claro: a recuperação de um espaço crítico.

Pela natureza libertária dos personagens, e não por eleger “vencedores” de uma história tratada “como cortejo triunfal de césares”, nas palavras de Walter Benjamin, esta narrativa refuga, conseqüentemente, a leitura de que se trate de uma narração de história nacional de estilo tradicional proveniente de um discurso ordenador e linear. Este equivale a um panteão de heróis que explicam e dão origem coerente a um processo histórico visto como corrente de grandiosos homens exemplares e monumentais, “corrida de tochas, onde apenas o que é grande sobrevive”, dizia Nietzsche (2003: 19), em que a continuidade é aquela do que merece identificação por vitórias. Por tomar personagens “inadequados” ao discurso oficial, os filmes de Tandler se colocam no reverso desta causa.

Contudo, para além das implicações iniciais em torno dos personagens, é o olhar lançado pelo cineasta e o sentido dado à necessidade de narrá-los que confronta a idéia de uma narrativa limpa de contradições históricas. Ao contrário, assim, de produzir eufóricas representações de heróis da pátria para Marighella, Lamarca, Josué de Castro e Getúlio Vargas, por exemplo, Tandler os observa como incorporadores de ideais de superação. E narra para que as forças da história derrotadas alimentem o futuro, o que provoca a rejeição de uma concepção de história como linha evolutiva e ininterrupta, que também afasta esta história a contrapelo da monumentalização do passado, que de nada serve a não ser erguer um altar de “personagens modelares”.

Quando faz o passado dialogar com o presente por via dos saltos descontínuos no tempo, selecionando no passado correspondências e derrotas, estabelece com a história uma leitura crítica, estando o olhar guiado ao passado julgando-o e a serviço das preocupações do presente. Se narrar Josué de Castro, Marighella, Jango e João Candido, por exemplo, diverge deste caráter de preservação acrítica dos personagens históricos, dificilmente podemos afirmar ainda que o olhar lançado por Tandler sobre eles e o sentido que confere ao resgate que opera se refiram a uma mumificação.

Como podemos concluir, este salto descontínuo para preservação e luta dialoga fortemente com o sentido de memória que se pode lembrar como marca

essencial do judaísmo. Na memória judaica, a lembrança do passado não se fixa nele, como num olhar às ruínas do tempo, numa política contemplativa ou de fuga. Ao contrário, retorna reencantando o presente de força emancipatória. Enquanto marca da tradição e da cultura judaica, a insistência sobre a rememoração das opressões destaca-se no centro das rezas, dos rituais e da teologia judaica sob o imperativo “*zakhor*” (lembra-te, em hebraico): da escravidão no Egito, da servidão e do massacre de Amalek, das perseguições das inquisições, dos *pogroms* e do Holocausto, formando, então, um conjunto de construções memorialísticas que pedem aproximação constante no tempo.

Como no messianismo judaico, a memória histórica é mais uma vez creditária do presente, impõe, com esta aproximação com as derrotas e opressões, uma quebra no tempo “homogêneo e vazio” que o presente parece impor. Reformula a tradição de derrota, como Tandler parece gritar quando reclama as mortes de *Marighella* e *Josué de Castro*, dos militantes “desaparecidos” durante a ditadura em *Memória do Movimento Estudantil* (2007) e na seqüência final de *Jango* (1984), nos “sacrifícios fecundos” em *Fragmentos do exílio* (2003) e em aspirações vencidas e outras renováveis em *Utopia e Barbárie* (2008). Estas memórias constantemente reescritas falam do passado ao presente fazendo a rememoração histórica estar a serviço de reflexões que valham à compreensão do presente e à ação coletiva.

Em consonância com a concepção engajada de história pela lembrança dos projetos oprimidos que a narrativa de Tandler constrói, Walter Benjamin apresentava o movimento de retorno e ação afirmativa que é característico do judaísmo que aqui relacionamos ao sentido de prática histórica da obra de Tandler. Benjamin defendia que a luta contra a visão da história escrita pelos opressores e, ao mesmo tempo, contra o esquecimento, deve ser empreendida inesgotavelmente e, a partir disso, lutar, no presente, pois sem uma compreensão correta da história é impossível lutar. Esta relação estabelecida com o tempo pressupõe, como afirma Michel Löwy em sua leitura das teses de Walter Benjamin, que o diálogo com o passado não seja unilateral: “em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente” (LOWY, 2005: 61).

Se o sofrimento das gerações passadas, por força de um sujeito coletivo, foi perdido, a única maneira de salvar o passado do esquecimento é a consciência

histórica, questão que Tandler se empenha em tratar em *Marighella – retrato falado do guerrilheiro*, de 2000, ao abrir espaço à narrativa do trauma das vítimas das torturas para, em seguida, reivindicar não um sentido de martírio de uma geração, mas de uma “lição” que aquele comprometimento oferece. Narrando-os, devolve existência.

3.1. *Marighella*: entre o homem e o mito

Em *Marighella – retrato falado do guerrilheiro* Tandler constrói um perfil biográfico que procura devolver vida à luta do revolucionário baiano, mas, sobretudo, esclarecer acerca da imagem de “suicidas da desordem” que a história oficial estampou sobre os rostos de uma geração comprometida com a superação da desigualdade social no Brasil e com o enfrentamento ao autoritarismo de Estado. O olhar guiado por Tandler sobre *Marighella* busca, por fim, a denúncia da barbárie contra uma geração. Mas não uma geração heróica por serem homens exemplares, fragmentos do poder e realizadores de grandes feitos. O filme busca discutir o destino da geração envolvida no processo revolucionário brasileiro confrontando a imagem de terroristas e traidores da nação.

No retrato de *Marighella*, prevalece o desejo de expor o sentido de sua insistência em uma causa coletiva. Mas, deflagrada a emboscada que deu origem ao assassinato do líder da Aliança Libertadora Nacional, as imagens de *Marighella* morto são preenchidas de revolta e libertação do personagem. *Marighella* caído entre os bancos do fusca estacionado na Alameda Casabranca, com os pés para fora do carro, as mãos deixadas sobre o corpo, a peruca lançada sobre o banco de couro, a capanga sob o braço, Tandler lhe devolve vida. Seu próprio poema “Rondó da Liberdade”, declamado por Othon Bastos, dá algum sentido ao sacrifício do baiano. “Mas há os que se revoltam contra a escravidão. Não ficar de joelhos, que não é racional renunciar a ser livre”, lança Tandler na boca de *Marighella* morto. As palavras, entoadas agora diante do homem detido pela história, não são banhadas de ironia, mas de vida ainda, mesmo que o corpo do guerrilheiro permaneça imóvel na tela, o corpo do “homem, que não se detém ante nenhum obstáculo”, rejeitando lançar a figura de *Marighella* à história como

revolucionário necessariamente fracassado, afirmando a vida no lugar da constatação da morte. Ele nos faz saber: “As únicas imagens de Carlos Marighella em movimento até hoje conhecidas são de Carlos Marighella morto”.

Mas o capítulo “As marcas da maldade” abre a narrativa a um outro rumo: após a morte de Marighella, Tandler rende espaço para lembrar a tortura. Vale notar que o filme se constrói em alguns capítulos, que não são necessariamente determinados por temas em blocos, mas por direcionamentos que o filme toma: Marighella homem no âmbito privado, Marighella guerrilheiro público, a morte, os desdobramentos que envolvem tantos brasileiros no episódio da emboscada que termina com o assassinato, e o direcionamento à reflexão sobre a geração envolvida na luta pelas liberdades democráticas. Neste último momento, o autor entreabre a porta que nos leva à dissecação de um edifício da empresa repressora, com suas fórmulas, métodos, cursos, preparações, aparatos de extermínio. Das memórias das vítimas da tortura institucionalizada os mecanismos responsáveis aparecem: os governos latino-americanos e norte-americano responsáveis pelo massacre, pelas estratégias de guerra, por um mundo de tanques e aparatos militares apontados para seus próprios habitantes canalizam a reflexão sobre o personagem histórico Marighella para a leitura crítica sobre os rumos do mundo. O fragmento de filme de Chris Marker estampa na tela as imagens da convulsão insana. Com a morte do baiano, as organizações guerrilheiras são paulatinamente desmanteladas, seus participantes torturados, mortos ou exilados.

As marcas deixadas na memória dos dominicanos envolvidos com Marighella e de lideranças estudantis não deixaram só as dores físicas. Na memória da jornalista Rose Nogueira ficaram a lembrança da dor e da humilhação física, o desrespeito ao ser humano, a incompreensão, o abismo da barbárie, a revolta permanente. Na memória do frei Fernando de Britto, as recordações da humilhação moral, a melancolia de um projeto de Brasil que se perdeu com tantos jovens e pensamentos. Estes testemunhos, para além de serem colocados como “fontes” para a construção histórica sobre o personagem e sobre o horror, direcionam a narrativa do filme, por alguns instantes, para uma nova construção: seus relatos já não falam mais do princípio centrífugo Marighella, mas arrebatam a narrativa de Tandler para dar vazão à indignação sobre o destino pós-68. Estes testemunhos tornam-se vértice agora desta narrativa que já não pode mais ser

fechada apenas em torno de Marighella: ela se expande para a indignação diante do horror dos que testemunharam e sobreviveram.

Na história, a memória de rostos desfigurados irrompe a narrativa, unindo o líder Marighella aos anônimos devolvidos sem vida às suas famílias. As marcas em seus rostos, como vê Tandler, revelam quem, na realidade, foram os terroristas. Reside aí o teor de reivindicação que o autor grita a partir de Marighella. Mas ele não se fecha no olhar sobre o passado. A preocupação em alargar o foco de Marighella ao extermínio reside num único propósito: a insistência, presente em todos os relatos memorialísticos de situações extremas nos últimos quarenta anos, em apresentar um passado que pode retornar, retomando uma filosofia da história que nos leva novamente à insistência de Benjamin, e àquilo que Primo Levi escreveu, após sua experiência no Lager, em *É isto um homem?*

Pensem que isto aconteceu:
 Eu lhes mando estas palavras.
 Gravem-nas em seus corações,
 Estando em casa, andando na rua,
 Ao deitar, ao levantar;
 Repitam-nas a seus filhos.
 Ou, senão, desmorone-se a sua casa,
 A doença os torne inválidos,
 Os seus filhos virem o rosto para não vê-los.
 (LEVI, 1988: 9)

Munido do desejo de afirmar este grito de resistência, Tandler abre a narrativa para a tentativa de reparo da compreensão histórica que a memória pública projetada pelo poder lançou sobre Marighella e Lamarca, e sobre a geração que se lançou à luta armada. Se ao longo do filme acompanhamos a trajetória de luta pelas liberdades democráticas à qual Marighella se dedicou desde os 18 anos, e o longo trajeto de perseguições e torturas que sofreu (após o Levante Comunista de 1935, a repressão do Estado Novo, as constantes cassações do PC e a perseguição a partir de 1968), caímos, por fim, num painel de reflexões que busca o reparo desta memória da esquerda brasileira. Carlos Marighella seria um terrorista? Lamarca seria um desertor, traidor das Forças Armadas? Seriam, todos estes jovens perseguidos, terroristas voltados contra a sociedade? A “ofensiva armada” tem o quê a nos ensinar? Tandler assume a necessidade de rever esta memória assentada, corrigi-la e acusá-la. “Terrorista é aquele que se

identifica com as causas democráticas, volta-se contra as atrocidades de uma ditadura?” – nos pergunta o filme. Nas palavras de Carlos Fayal, frei Fernando de Brito, Gilberto Belloque, Takao Amano e Eugênio Paz, e nas palavras de Tandler, estes “terroristas” formaram a última geração comprometida “com o país”. Terrorista foi a ditadura. Como nos lembram todos eles, valeram, contudo, como organização democrática.

A memória, como disputa pelas representações do passado, deve ser constantemente revista. Carlos Marighella é pensado no filme menos como mártir do que como figura representativa de um esforço conjunto num determinado momento. Se a construção de memória histórica opera sobre um personagem identificado ao culto de um mártir, um equivalente brasileiro de Che Guevara, o tratamento dado por Tandler não o fossiliza, como as duas últimas seqüências mostram. Tandler desvia de uma figura de herói modelar da esquerda, desconstrói a imagem de terrorista e retira dele novas lutas a serem guiadas no presente.

Por tomar os momentos de horror da humanidade, esta narrativa tem como olhar ao passado um “negativo” daquela reivindicação que se baseia na admiração. O espanto, o absurdo e o privilégio da dor instauram esta oposição à admiração canonizadora de Marighella ou pelos vencedores do regime militar. Entre a imagem de herói modelar, de “verdadeiro herói do povo brasileiro”³ difundida entre setores da esquerda, e aquela depositada pelos cartazes de chamada à delação, segundo a qual Marighella foi um terrorista, um traidor, um subversivo, Tandler desfaz a simples polarização, retirando do personagem a essência de dedicação a lutas coletivas.

E, no entanto, este tipo de discurso das barbáries se afasta do teor de abstinência, mais ou menos inconsciente, do discurso histórico-científico. Como afirma Paul Ricoeur, questionando-se sobre este tênue afastamento da história à militância rememorativa dos horrores,

O horror está ligado a acontecimentos que é necessário nunca esquecer. Ele constitui a motivação ética última da história das vítimas. Prefiro a expressão ‘história das vítimas’ a ‘história dos vencidos’, pois os vencidos são, por um lado, candidatos fracassados à dominação. (...) A vitimação é esse reverso da história que nenhuma astúcia da Razão consegue legitimar e que, antes, manifesta o escândalo de toda teodicéia da história (RICOEUR, 1997: 325)

³ A expressão é de Antonio Candido, em texto publicado em NOVA e NÓVOA, 1999.

Diante da ameaça constante que Tandler compartilha de uma perda irrecuperável da memória destas resistências, Marighella precisa ser narrado. Não há experiência de resistência sem narração. Como as testemunhas da barbárie podem não mais desejar narrar, e, claro, já que as gerações seguintes não poderiam mais saber o que ocorreu sem suas lembranças, ou porque as vítimas não podem narrar em primeira pessoa, Tandler toma para si essa missão de linguagem diante da morte da experiência. Como observou Jacques Derrida, esta morte simbólica teria um caráter essencial de mudez da história, contra o qual a narrativa se empenha, construindo o sentido de herança para o futuro na contramão do esquecimento (DERRIDA, 2001).

Deste modo, estas narrativas comunicam como uma “memória da história”, uma missão de narrar permeada pelo aspecto moral, vale lembrar, encontrado no olhar que Tandler lança sobre o engajamento de Marighella em nome de um testemunho coletivo. Marighella, o homem por trás de um mito, é um personagem difícil de tratar. Herói? Vida exemplar e irretocável? Mártir? Bandido, inimigo público número um, traidor? Tandler desvia o olhar destes rótulos quando desfaz a disposição a cair no papel de herói coletivo: deixa Marighella revolucionário no seu contexto histórico e o traz ao presente através da reformulação de suas lutas. Mais que uma simples tentativa de cura pela narração, o impulso se impõe como uma atividade que procura agir no presente. Se Marighella não pode ser forçosamente identificado à imagem de grande herói vencedor, nem tampouco à de terrorista de Estado, ou à de monumento da história, mas também não interessa representá-lo como conspirador fracassado, por que representá-lo hoje?

Como o filme parece responder, Marighella precisa ser lançado como denúncia e como quebra de uma história que pode prosseguir sem olhar para trás. Mais que isto, no texto final do filme, identificamos a saída deste emaranhado em que mito e história parecem facilmente se opor: estampado sobre a única foto de Marighella vivo, reflete este desejo de refazer os caminhos da esperança agora num novo panorama histórico, como fonte ainda viva, e não fossilizada, para renovação dos caminhos da resistência. “Se Marighella estivesse vivo”, diz Silvio Tandler, estaria lutando, de novas formas e engajado em novos contextos. Faz eco,

novamente, ao que Galeano insiste quando marca as relações do passado com o presente:

Se o passado não tem nada para dizer ao presente, então a história pode permanecer adormecida, sem incomodar, no guarda-roupa onde o sistema guarda seus velhos disfarces. O sistema esvazia nossa memória, ou a enche de lixo, e assim nos ensina a repetir a história em vez de fazê-la. (GALEANO, 2007:121)

Este olhar impõe uma concepção da histórica como inacabada e não-evolutiva, uma vez que relaciona a emergência de uma luta no presente atualizada pelo passado e confere ao presente a restituição de um messianismo histórico. No “tempo-presente” (*Zetztzeit*), deposita os “estilhaços” de um tempo aberto, uma vez que quebra o *continuum* do processo histórico.

Contra uma atitude contemplativa de entretenimento, a memória com suporte histórico pode impor uma dimensão ativa, uma operação de resgate em que a compreensão da história e a vivência política se entrelaçam, opondo-se ao acariciar “o pêlo lúcido das conquistas do passado”. Se parece, ainda, que é a pura atitude de culto aos ancestrais martirizados, a fidelidade à memória histórica se mostra como defesa de um papel inspirador do passado. A visão otimista e linear da história oficial alimentada por uma leitura equivocada do progresso fica assim implodida, já que a visão é descontínua e não trabalha com uma trajetória de vitórias.

A constante ação rememorativa inserida na crítica e negação do presente traz, nesta operação, o condensamento de todos os momentos de revolta do passado, como Tandler aponta na forma como narra a revolta dos marinheiros em março de 1964 no filme *Jango*, dobras de tempo messiânico que ecoam na história dos pensamentos libertários vencidos. Inicialmente voltado para o passado, este “salto de tigre” é, em seguida, guiado ao presente, consistindo em salvar a herança dos oprimidos e nela se inspirar para interromper o presente. Essa mudança no presente é inevitavelmente nutrida com o passado. Como diferencia Löwy,

A memória coletiva dos vencidos se distingue de diversos panteões estatais para a glória dos heróis da pátria, não só pela natureza dos personagens, sua mensagem e sua posição no campo do conflito social, mas também porque, aos olhos de

Benjamin, ela simplesmente tem uma dimensão subversiva à medida que não é instrumentalizada a serviço de qualquer poder (LÖWY, 2005: 111).

Esta consciência histórica proporcionada pela rememoração possui, assim, um caráter organizador e didático voltado para o presente com o material do passado próximo ao que perpassa a insistência pela construção da memória nacional de rupturas na obra de Tandler. Como quebra no seio do presente – que é parte do cortejo triunfante do *continuum* histórico - alarga o espectro de necessidades históricas a um espectro de possibilidades inúmeras iluminado pelas experiências do passado. A visão de história desenvolvida por Benjamin deixa, assim, a certeza de uma temporalidade aberta, portas para a passagem do pensamento messiânico, numa preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que os transforma mutuamente. Em outra alegoria sobre o tema da apropriação do passado, Benjamin colocava que:

O materialismo histórico se acerca de um objeto histórico única e exclusivamente quando este se apresenta a ele como uma mônada. Nessa estrutura ele reconhece o signo de uma imobilização messiânica do acontecer, em outras palavras, de uma chance revolucionária na luta a favor do passado oprimido. Ele a arrebatava para fazer explodir uma época do decurso homogêneo da história (BENJAMIN, 1996: 231).

Em oposição à marcha dos opressores e das elaborações de uma continuidade da narrativa histórica, Benjamin opõe o tempo da rememoração orgânica. Neste mesmo sentido, a construção midiática de uma memória das rupturas revolucionárias e dos momentos cruciais de virada histórica, dos personagens públicos tornados vencidos pelo poder de Estado, perseguidos e marginalizados, estas narrativas tendem não só a uma busca por “restituição” do passado tornado obscuro e calado, como também se voltam à afirmação no presente. Na mesma perspectiva, Eduardo Galeano afirmava, no prefácio à 14ª edição de *As veias abertas da América latina*, que:

Os fantasmas de todas as revoluções estranguladas ou traídas, ao longo da torturada história latino-americana, emergem nas novas experiências, assim como os tempos presentes, pressentidos e engendrados pelas contradições do passado. A história é um profeta com o olhar voltado para trás: pelo que foi e contra o que foi, anuncia o que será (GALEANO, 1979: 19).

O conjunto de filmes que envolvemos aqui como representantes desta narrativa de construção de uma memória histórica na obra de Tendler trabalha sobre o viés do discurso histórico e da narrativa biográfica. A narrativa memorialística que nos interessa pensar aqui se inscreve nos âmbitos público e coletivo, refere-se à prática discursiva que se acerca da busca por fechar sentidos e preencher espaços ⁴.

Esta memória representa, assim, uma fonte de práticas. Neste sentido, a contraditória expressão “memória histórica” nos orienta a dois vieses. Narrando a serviço das utopias e dos horrores do século XX, no Brasil e no mundo, Tendler opera duplas demandas e desdobramentos. Sobre o discurso histórico, opera um manejo para a organização seletiva de uma memória destes discursos. E, por se dobrar sobre a história, a responsabilidade social deste cinema é dupla, já que também uma responsabilidade histórica.

Mas, por tomar a história como constitutivo de memória nacional, história e memória são algumas vezes colocados como sinônimos. Ainda que tenhamos em vista que a memória aparece freqüentemente, no campo da história, vinculada ao conceito de nação, as articulações entre imaginário nacional, história e construção de uma memória são problemáticas e requerem atenção, já que a palavra “memória”, aqui entrelaçada a “nação”, gravita para a defesa de um “patrimônio histórico nacional”, à conservação, ao movimento de erguer representações maiores da nação a reboque da história, unindo discurso histórico a prática de conservação.

Este esforço, em contrapartida, como salienta Andréas Huyssen em *Seduzidos pela memória* (2000), pode conter seu próprio veneno: pelo excesso de narrativa, o passado pode, contraditoriamente, se tornar invisível tal como todo objeto de um patrimônio. Trabalhando num outro diapasão, Huyssen nos propõe o

⁴ Neste sentido, vale salientar que, como prática narrativa, a memória histórica se difere das preocupações dadas por um outro sentido de memória de grupo que Henri Bergson, Roger Bastide e Maurice Halbwachs abordaram em seus estudos, visto que estes autores lançam seus olhos sobre a tentativa de compreensão dos mecanismos formadores da memória coletiva enquanto construto equilibrado de uma comunidade antropológica. No âmbito dos estudos sociológicos, tanto Bergson quanto Halbwachs, com matriz em Durkheim, interessam-se pela memória oral como relação entre o indivíduo e o coletivo, ou melhor, no sentido em que, em Halbwachs, a memória individual coloca-se como ponto de vista sobre a memória coletiva e, em Bergson, tem a memória tem com o corpo um entrelaçamento entre vivência social interna e externa. Para esta questão, ver HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990; BERGSON, Henri. *“Matière et mémoire”*. Presses Universitaires de France. 92e edition. Paris, 1968.

diagnóstico de um mal de temporalidade, um “desajuste” de vínculo com o tempo diante das acelerações pós-modernas, do desenraizamento da globalização e da proliferação tecnológica. Para ele, vivemos contaminados por um “vírus” de rememoração numa “obsessão atual pela memória” (2000: 6). Ressaltamos aqui a insistência de Huyssen em apontar para a forte relação entre representar a história nos dias contemporâneos e incidir sobre a característica invisível de um monumento histórico: quanto mais narramos o passado de horror, mais o esquecemos.

Mas tendemos a observar que, com os perfis biográficos, Tandler se volta àquela reconciliação com a história que parece possível para Ítalo Calvino em *As cidades invisíveis*. Em oposição a uma visão trágica da realidade sociopolítica, de denúncias e construções em abismo, Tandler se refere ao presente pela abertura à passagem de propostas atentas ao passado, que, por fim, apontam para renovações e atualizações de mudanças possíveis. Calvino dizia:

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o quê, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço. (CALVINO, 1990: 150)

Esta questão, que para alguns parece reforçar o traço “utópico” ou excessivamente “otimista” (com sentido de ilusões, fracasso, proposta vencida ou supervalorização), entra em conflito mais uma vez com o panorama contemporâneo da produção de bens simbólicos guiados pela convicção no esgotamento de uma identidade coletiva.

Definida pela obrigatoriedade a que se impõe de se comunicar com o público, esta construção de memória histórica se destina ao caráter educativo. Empresta um conjunto de enunciados históricos e políticos entendendo que este saber é fundamental para a confiança em formas de resistência atuais. Fala do passado, porém, sem suspender o presente, visto que parte dele para ver o passado e, no fundo, querendo implicar o futuro. Como Tandler afirmou em prefácio ao livro *A História vai ao cinema*, organizado por Mariza de Carvalho Soares e Jorge Ferreira,

O filme torna-se matéria de sala de aula, servindo como objeto de estudo e conhecimento. (...) Um grito de alerta: querem apagar a história. Jovens de 20 anos não sabem o que foi a Guerra do Vietnã, como foi a descolonização da África, as lutas populares por liberdade, contra a ditadura, a tortura. E o mais grave: livros, filmes, peças de teatro, pensamentos e personalidades que escreveram um projeto de Brasil são apagados da história. (em SOARES E FERREIRA)

Ressaltando “uma guerra santa que travamos contra a amnésia histórica que querem nos impor” (em SOARES e FERREIRA, 2001: 10). Contra uma campanha de amnésia que a redemocratização estaria por fim sendo responsável por reforçar, só resta a mobilização pela proteção do passado em forma de narrativa. Em maior ou menor intensidade, esta busca de restituição pela narrativa de representações da história recente do país e do mundo vê na tv e no cinema um potencial de democratização da informação e de ordenação do imaginário coletivo. Evidencia-se, aqui, a característica de mediatização da história; de transporte da responsabilidade pedagógica sobre a história para a mídia. Os novos suportes de preservação desta memória, como museus, arquivos e filmes apropriam-se de uma função primordial: serem lugares da memória em tempos de aceleração vertiginosa do tempo e do processo de esquecimento. Sua recapitulação possibilita, portanto, uma atividade de costura do indivíduo na coletividade através do apoio em uma “moderna arte da memória”. Sob imposição do regime de hegemonia dos meios audiovisuais para distribuição do discurso, a memória se pretende preservada e potencialmente distribuída no suporte fílmico. Inserido em uma matriz que toma o cinema também como suporte de ensino, valoriza a opção pela comunicação e pela formação.

Como defesa e como arsenal bélico contra a degeneração da consciência histórica, estas narrativas seriam, de início, voltadas para o passado, mas logo em seguida direcionadas aos problemas do presente, como percebemos em *Marighella e Josué de Castro*. Esta estratégia de interpelação discursiva, produzida por uma determinada relação que se estabelece com a dimensão de temporalidade histórica, se prende, por fim, a um sentido cumulativo, porque a pedagogia funda, neste caso, sua autoridade na história. A tarefa desta empresa é, portanto, produzir sentido sobre o mundo.

Do ponto de vista dos procedimentos formais mobilizados para os filmes, Tandler percorre caminhos distintos. Uma observação superficial nos leva a perceber a utilização de diferentes linguagens e dispositivos expressivos em cada um deles: a fragmentação em nome de remédios diários de conhecimento em *Pílulas históricas*, a reconstituição ficcional da fala do poeta revolucionário *Castro Alves*, a inserção de poesia e novos arranjos musicais em *Marighella* e *Glauber*, uma investigação entrecortada em *Dr. Getúlio*, a encenação em estúdio e o uso dos elementos gráficos em *Oswaldo Cruz* e *Memória do Movimento Estudantil*, por exemplo, todos estes exemplos confluindo para a importância que Tandler dá à comunicação com novas gerações e públicos amplos, questão essencial nesta batalha pela preservação da história e difusão de conhecimento ⁵.

Se em *Marighella* Tandler destaca a dedicação à atualização de lutas, da mesma forma, *Castro Alves* (1998) se apresenta como “plataforma” para esta memória, já que evidencia menos sua genialidade de poeta e privilegia a face de revolucionário que ele ainda encarna para o presente. O filme, adaptação biográfica narrada pelo ator Bruno Garcia, que interpreta o poeta, se compromete com um “retrato falado”, em que a narrativa costura textos em primeira pessoa do personagem e poemas de *Espumas flutuantes* (1953). É interessante notar ainda a proximidade entre as linguagens de *Castro Alves – retrato falado do poeta* e *Os inconfidentes* (1971), de Joaquim Pedro de Andrade, em que Joaquim se nutre do mesmo olhar descontínuo ao passado, neste caso, como estratégia também para driblar a censura. A visada ao passado sob a forma de um discurso aparentemente oficializador da história (que Robert Stam identifica como subversivo arranjo alegórico), na realidade, toma nela uma energia inspiradora da resistência no presente.

Neste sentido, Silvio Tandler trata de reencantar, pela atividade sobre a busca na história, os momentos libertários escondidos na herança política e cultural do Brasil, reviver o potencial utópico dos personagens que ousaram elaborar um “projeto de Brasil”, como ressaltamos na leitura do filme *Glauber, o filme – labirinto do Brasil*. Trazido por Tandler por ter dedicado seu trabalho à abolição, ao republicanismo, ao sufrágio universal e à miscigenação, mas também

⁵ Estas questões formais merecem uma observação mais apurada, em especial, no que se refere à dedicação, em alguns sentidos, mais explícita no manejo de vanguardas estéticas do documentário em detrimento de práticas discursivas mais empenhadas nas elaborações do conteúdo.

ressaltando nele o caráter essencialmente marcado pela identidade nacional, Castro Alves é colocado junto aos demais libertários que garantem a esta memória construída sua natureza de valorização da resistência. *Castro Alves* é uma peça chave de sua obra, enquanto representação de um poeta “bendito” e reconhecido hoje, e, por outro lado, figura característica do desejo de narratividade de Tandler e maneira pela qual o cineasta o observa: como poeta da liberdade. Do filme, destacamos a insistência de Tandler em reforçar o compromisso de Castro Alves com o aspecto social. Da boca do poeta, ouvimos “Bebo nas fontes de conhecimento da velha Europa libertária, mas o poeta tem um compromisso com seu povo”, insistência na dedicação nacional que Tandler abraça também em *Josué de Castro*.

3.2. *Josué de Castro*: os universais dos trópicos e a representação da exclusão

Em outro fragmento desta narrativa histórica, Tandler focaliza um personagem humanista, defensor da paz e da luta contra fome, que transitou pelos mais eminentes círculos intelectuais e políticos do pós-Segunda Guerra, denunciou os mecanismos de perpetuação da economia irregularmente determinada, das estruturas de subdesenvolvimento, das mazelas da fome. Josué de Castro, pernambucano, médico, atuante na geografia e na nutrição, consagrado pensador da humanidade, perseguido e apagado da história brasileira. No filme *Josué de Castro – cidadão do mundo* (1995), de cinquenta minutos, são marcantes a indignação de Tandler com a crueldade do destino imposto a Josué, seu banimento, a ingratidão do regime militar a um dos homens mais importantes no mundo no período 1945-1970 e a revolta diante do esquecimento forçado.

“Cidadão do mundo”: homem dos valores universais ⁶. Amigo de Sartre, membro da FAO, respeitado entre intelectuais europeus e brasileiros, professor

⁶ Entendidos como o conjunto de valores creditários da busca marcada na Revolução Francesa, à reboque do caráter inquestionável que ela instaurou em torno da exigência de liberdade universal, igualdade entre os homens (política, social e étnica), em todos os sentidos que a modernidade respaldou seu discurso voltado à emancipação do homem e erradicação das opressões. Fincados no estabelecimento de uma subjetividade formada no Iluminismo, os preceitos morais do ocidente se voltaram à busca da autonomia humana em forma de leis universalizantes, uma totalidade ética vinda da razão centrada no sujeito.

emérito, pensador no mundo. Ao contrário do conhecido posicionamento de Joaquim Nabuco, político pertencente à elite intelectual brasileira que afirmava ser admirador do palco político “da civilização” e pouco se adaptar à “política com p minúsculo” da nação (NABUCO, 1999), configura um exemplo do paradigma de pensamento europeizante e cosmopolita dentro de políticas de formação de pertencimento global e de identidade nacionais –, enquanto Josué é o “cidadão do mundo” que usou o mundo para pensar a desigualdade e lutar contra ela. Lançou nele os brados em defesa do homem universal e em nome das carências socioeconômicas brasileiras, contra a fome e a miséria, em nome de valores do humanismo. Nabuco, brasileiro encantado com sua triunfal transitoriedade pela Europa, “espectador dos grandes atos do teatro da civilização”, nos lembra aqui o conflito presente nas políticas de formação do pensamento nacional. Para Antonio Candido, em virtude de um sentido de “inadequação e anacronismo” frente ao “tempo” da Europa, o intelectual latino-americano se formou em síntese e em oscilação entre posturas particularistas e universalistas (CANDIDO, 1979).

A questão, que evoca a discussão apurada que Silviano Santiago desenvolveu no artigo “Atração do mundo” (2004), merece aqui este destaque, uma vez que Josué se posiciona numa configuração “verdadeiramente” cosmopolita aos olhos de Tendler: utilizou o acesso aos altos círculos políticos e intelectuais de seu tempo para o pertencimento à causa universal contra a fome e por sua batalha em nome do nacional, como defende o filme. Como Tendler parece opor, ao contrário de se querer “espectador do mundo”, Josué foi seu cidadão. De modo análogo, Pearl Buck ressaltou no prefácio à primeira edição norte-americana de *Geopolítica da fome* que Josué representou um “homem do mundo no melhor sentido da palavra, porque conhece o mundo e suas populações e apresenta-nos numa obra magistralmente escrita o conhecimento fundamental para a paz dos homens” (em CASTRO, 1968: 9).

Diante do reconhecimento internacional, Josué é reclamado no filme como brasileiro dedicado à pátria e sacrificado pelos interesses do Brasil pós-64. Este é o Josué que Tendler elege, e o movimento do filme percorre este caminho de revolta. Mas este protesto só é inserido no filme após a ação afirmativa do pensamento de Josué no presente. A permanência de sua análise sobre a miséria e

sobre a fome é instaurado nas necessidades de pensar o presente e o rastro deixado pela opção por não levar em consideração a denúncia e as propostas de Josué.

A breve cronologia biográfica exposta por Tandler e Tânia Fusco segue as etapas, mas, enfim, as descarta. Mais que médico, mestre em filosofia, professor, escritor, geógrafo e nutricionista por atuação, os diplomas não interessam. “Foi um humanista acima de tudo”, ressalta o comentário, que ainda lembra o alcance de seus livros e seu reconhecimento universal pela luta contra a fome, a cassação após o Golpe de 64, a denúncia do flagelo dos homens contra os próprios homens. Com este prólogo, Silvio Tandler instaura a necessidade de entender a fome hoje como perpetuação dos mecanismos que Josué apontou, narra sua trajetória, privilegia sua preocupação humanista e opta pelo recorte da amnésia histórica que lhe impôs a oficialidade para resgatar Josué.

Este caminho inicial será parcialmente percorrido ao longo do restante do filme. Tandler abandona na abertura a reflexão sobre o presente, destacando, ao longo dos capítulos, a importância do personagem, sua universalidade sem que esta deixasse de trazer a preocupação com o local, seu brilhantismo e a ofensa dos militares ao deixarem-no morrer no exílio, ou melhor, “morrer de exílio”, como o filme insiste. O pertencimento às preocupações de ordem internacional, de inserção nos meios acadêmicos e intelectuais dos centros do Norte e, ao mesmo tempo, dedicação às questões nacionais se torna uma marca no correr do filme. É o Josué cidadão do mundo sem deixar de pensar nas mazelas brasileiras que interessa a Tandler.

Este pernambucano que participou dos mais influentes segmentos intelectuais do século XX, que enfrentou a impotência das nações diante da voluntária decisão pela exclusão, foi, acima de tudo, um universal nas preocupações, mas sem deixar de ser um brasileiro devoto (não como sinônimo de devoção cívica ao cumprimento da ordem, mas de empenho em tentar resolver nossas mazelas), um homem público que tratou de pensar e propor energicamente os caminhos do Brasil. O brasileiro universal, característica cara para Tandler, vai se revelando no filme como respeitado homem público nos ambientes internacionais, ignorado e recalcado no Brasil sobre o qual pensou. Esta incongruência, forte e determinante para o olhar que Tandler lança sobre Josué, configura a marca das opções que a narrativa faz. Como os outros personagens de sua obra, Silvio Tandler escolhe o Josué que evidencia sua defesa do homem

entoando seu grito nos organismos e âmbitos internacionais restritivos aos sulamericanos.

Da fome dos mangues, Tandler amplia lentamente o escopo do filme, apontando para a descoberta, por Josué, da presença universal da mazela, ao mesmo tempo, específica na África, na Ásia, distinta no Nordeste árido e nas periferias dos centros urbanos. Sua importância no país e no mundo, na política e nas ciências, prossegue sendo resgatada ao longo de todo o filme nas palavras de Barbosa Lima Sobrinho, Raquel de Queiroz, Neiva Moreira, Ignacy Sachs, Milton Santos etc.

Mas as vitórias não são o único foco do filme. A derrota de Josué na indicação a ministro da Agricultura do governo Jango, por culpa de sua própria ingenuidade, foi também causadora da falência do projeto de mudar a estrutura econômica nacional. No depoimento de Darcy Ribeiro, entendemos como a “mediocridade” dos partidos políticos brasileiros alijou o país das mudanças que Josué poderia implantar. Mas suas lutas foram definitivamente ceifadas no Brasil com o Golpe de março de 64. Considerado comunista, Josué é levado ao exílio, seus livros são banidos das universidades brasileiras, seu nome é censurado na imprensa e seu passaporte brasileiro inúmeras vezes negado na embaixada. O intelectual cai em depressão e morre no exílio.

Entre o legado para o presidente português Mário Soares e a descoberta pelo cantor pernambucano Chico Science, Josué tem o retorno do reconhecimento de um poder de esquecer que não pode operar totalmente. A indignação de Darcy Ribeiro ao saber do desconhecimento da pesquisa de Josué no Brasil, da “babaquice de cultuar os mestres de outros países, priva o Brasil de definir um projeto próprio”. Sua lucidez, segundo o Abade Pierre, seria hoje fundamental para pensar os problemas contemporâneos, acrescidos aos da fome e das guerras. Sua capacidade de clarividência, segundo Milton Santos, distinguiria no presente os traços do futuro.

“Mas a censura e o exílio não derrotaram a memória”, finaliza Tandler. Se o esquecimento forçado banuiu Josué, sua permanência, só possível agora pela construção da memória, o anistia. A morte no exílio, infâmia que Tandler, Herbert de Souza, Darcy Ribeiro e Barbosa Lima Sobrinho têm como cicatriz, é então, novamente, trazida. “Não se morre só de enfarte, morre-se também de saudade”.

Negado de voltar ao país uma semana antes de morrer, Josué deixa Paris para ser enterrado sem honras no Rio de Janeiro.

Tendler elabora sua crítica num diapasão histórico. Busca garimpar e elaborar projetos de emancipação para o Terceiro Mundo através do resgate de um personagem tornado esquecido. Trazendo, ainda, os desejos de síntese sobre personagens como Josué de Castro, opera a manobra delicada dos intelectuais periféricos: o desejo de verem valer na realidade local os valores universais colhidos no conhecimento letrado, à revelia da incapacidade latente da aplicação do saber para resolução de nossas mazelas. Mas diante do homem que buscou soluções para este mecanismo de produção da fome, que por este motivo foi negado de ser brasileiro, Tendler constrói a revolta e o desejo de tornar suas palavras úteis hoje, porque a realidade ainda nos arrasta, hoje já sem causar muito choque.

Contudo, o olhar macroscópico do filme, a revolta diante de um sistema classista e o desejo de construir um projeto de sociedade não impedem Tendler de encontrar em Josué o indivíduo. Da revolta contra o crime político de mantê-lo vivo até a morte no exterior, Tendler lhe rende a homenagem do uso de sua luta no presente com o texto final:

Ficou a história do homem brasileiro e pernambucano que tinha os olhos abertos para o mundo. Por marcação do destino, enxergava adiante. Viu em setenta o que viveríamos em noventa. Humanizou a geografia e a sociologia inserindo o homem no mundo de mapas e estatísticas. Retratou miséria e fome, tocou na ferida das desigualdades sem nunca ter perdido as esperanças. Sem nunca ter deixado de propor soluções. Josué Apolônio de Castro, o Josué da fome, foi um combatente da dignidade humana. (em *Josué de Castro – cidadão do mundo*)

A morte envergonhada de um dos mais importantes intelectuais do mundo que Tendler acusa, e tenta reparar ao lançar Josué para que tentemos entender e mudar o presente não deixa obscura a revolta contra uma das grandes contradições do nosso país: a desgraça que aqui se lança sobre os melhores filhos, aqueles que denunciaram a fome e o subdesenvolvimento, e, exatamente por isso, expulsos, impedidos de falar e até de morrer.

Tendler não reconhece apenas suas glórias, mas envolve-o de um olhar de vergonha e de atualização do pensamento, caminhando do homem público ao sentimento humanitário. O que é inesquecível, na narrativa, não são apenas a

ditadura e a recusa em esquecê-la como descaminho da humanidade, mas, em segunda e definitiva instância, inesquecível é a motivação devota de Josué e a força de seu projeto em nome do acesso de todos à igualdade e ao alimento. Ao trazer suas preocupações ao confronto com a realidade contemporânea, Tandler implanta a perspectiva de que, se seu destino não foi reconhecido pela história, sua obra pode nos valer para guiar uma compreensão da produção industrial da fome e acrescer a esta luta alguns caminhos de quebra deste cortejo. Tandler busca nas periferias da história oficial um pensador humanista comprometido socialmente, um brilhante pernambucano que empunhou os valores universais em nome do Terceiro Mundo. Agora, cidadão do mundo, mas, sobretudo, cidadão da memória nacional.

Evitando um processo de aproximação com um herói tradicional – no qual se encerrariam virtudes ideais de beleza, juventude e graça – obriga a um deslocamento do homem narrado ao espaço público. Nos filmes, é com o projeto de transformação social que se quer a aproximação e para ele se volta a narrativa, e não à formação de caráter do personagem. Deste modo, a identificação pessoal é dificultada, já que o epicentro é o conjunto de forças políticas e de formações ideológicas, ao contrário do que ocorre quando o foco é lançado sobre o âmbito privado de um personagem. Nosso interesse se fixa, então, no conjunto de concentrações na realidade política e nos projetos por eles defendidos, pelos quais somos implicados nos filmes de Tandler.

Este afastamento dos mecanismos que levam à identificação, que subvertem o envolvimento com um destino do personagem, mas, ao contrário, privilegiam o olhar sobre o destino da proposta política defendida, nos leva ao movimento contrário ao da identificação com um mito, já que o objetivo de Tandler não é o de que o espectador se identifique com o personagem, mas sim que o discuta. Assim, ao contrário de envolver o espectador num fluxo de atenção voltado para “virtudes” do personagem, no cinema de Tandler interessa expor um conjunto de reflexões sobre as mazelas do país e chegar a um projeto de transformação.

Contudo, parece evidente ressaltar neste momento, à luz das implicações da narrativa de Tandler hoje, que estes combates pela representação do passado são também combates pela elaboração de uma identidade que se reconhece na história. Por outro lado, ainda que vejamos estes perfis biográficos como

mecanismo através do qual o espectador reflita sobre a experiência histórica, em primeiro plano vemos um personagem público biografado, fazendo com que esta construção de memória esbarre novamente num sentido de monumentalização dos personagens. Deste modo, a leitura que empreendemos aqui vai se confrontar com a perspectiva de Consuelo Lins, para quem as produções cinematográficas desta natureza – para ela, filmes “clássicos” – são apenas capazes de “trabalhar com grandes acontecimentos e homens, ou acontecimentos e personagens modelares e exemplares” (LINS, 2004: 69), levando a entender que o que está em jogo é nada além de um culto à personalidade, ou de um tipo de sujeito que encarna qualidades superiores admiráveis. Esta perspectiva da teoria da desconstrução é afastada da natureza do olhar que Tandler lança sobre os personagens narrados. Como destacamos nas leituras que aqui fizemos, Juscelino é buscado como personagem através do qual, apesar das vicissitudes pessoais e contingentes no contexto da Guerra Fria, articulou forças e sedimentou processos democráticos, aquilo que Tandler recolhe do passado como experiência notória. Jango é elaborado sobre a chave da reflexão sobre um amplo painel das movimentações políticas e colocado no centro de um poderoso terremoto capaz de abortar um projeto de justiça social. Castro Alves tem ressaltados seus traços libertários. Josué é reivindicado menos por seu brilhantismo que pelo crime de calar um grito humanista ⁷.

Mas a obra de Tandler fica frágil e permeada a partir dos últimos decênios. A aposta neste espectador coletivo e nas causas humanitárias reclamados na obra de Tandler mostraria, nos anos seguintes, as aporias contidas nesta constante afirmação de uma participação política totalizadora. Na sucessão da crítica da metafísica de Nietzsche e Heidegger, Derrida e Foucault, a desconstrução do desejo de verdade vai se estendendo ao discurso de emancipação. Por trás dos juízos de valor que fundamentaram o humanismo, Nietzsche denunciava a existência de uma arquitetônica que vai além de bem e mal, justo e injusto, desembocando numa razão totalizadora que revela sua pervertida vontade de poder e opressão. Foucault ressaltaria as nervuras das pretensões excessivas destiladas no enunciado humanista. Falando em nome de todos, o intelectual

⁷ Entendemos que, a menos que o interesse se concentre em um estudo de recepção dos filmes por um conjunto de espectadores, parece apressado afirmar que *Os Anos JK* e *Jango*, por exemplo, sejam elegias engrandecedoras dos dois personagens públicos que servem de fio condutor para a análise histórica nos dois filmes.

moderno é questionado em sua ferida: o poder de agir e lutar com as armas da racionalidade universalizadora. Estas pretensões de validade aparentemente universais calam, na verdade, o heterogêneo e emudecem o “subalterno”, uma razão que mascara seu próprio controle simbólico.

O enfraquecimento das forças de coesão social nas últimas décadas vai acrescendo críticas e desestabilizações daqueles mecanismos de identificação dentro de categorias estáticas de identidade política, histórica e coletiva. No sentido, ainda, em que se projetam junto das contaminações da postura pedagógica identificados hoje às opressões da esquerda, estas narrativas começam a ser cobertas de questionamentos e contraditas em sua defesa de uma identidade atrelada a um pertencimento comum.

A partir de meados da década de 1990, as decepções resultantes do fracasso dos processos revolucionários de emancipação e independência do Terceiro Mundo já não eram mais capazes de fazer surgir qualquer grande consciência revolucionária, de tal forma que, em meio aos galopantes processos de desestabilização política e econômica, e extensão dos tentáculos do imaginário da cultura de massa, a consciência unificada que resulta dos *Grand Récits*, na expressão de Jean-François Lyotard (1998: 28), vai dando lugar a consciências fragmentadas de participação e mecanismos de identificação que já não correspondem mais aos sentidos doados pela narrativa de emancipação. A decomposição da expectativa totalizadora vai gerar uma resposta imediata na produção de bens simbólicos, e a voz que perpassa a obra de Tandler vai perdendo eco e receptividade.

Embora a preocupação primordial presente em *Josué de Castro – cidadão do mundo* seja a restituição da proposta de Josué e, especialmente, a retomada de um intelectual alijado da esfera política brasileira para dar novo andamento às lutas contra a fome e a exclusão social, a seqüência inicial do filme apresenta a questão nevrálgica desta política de representação tornada problemática no cinema. Ao trazer as preocupações de Josué para a década de 1990, Tandler abre o filme com uma seqüência denunciada pelos debates recentes.

Nos primeiros três minutos do filme, o texto de Tânia Fusco e as imagens de homens e mulheres tirando do lixo restos de comida ressaltam a desigualdade social do presente, o abismo entre os que têm e os que não têm nada, a guerra diária por alimento em 1995, guerra apontada por Josué na década de 1950 e em

crescente avanço na década de 1990. O texto é cravado pelas dilacerantes imagens dos que vivem hoje abaixo da linha da pobreza, pedindo “resquícius de vida”, “implorando um pouco de consumo”, desejando a mínima dignidade no “*apartheid* diário das periferias e dos centros urbanos”, como o filme coloca. Com esta aproximação contextualizante e determinadora do poder do pensamento de Josué, Tandler ingressará em seguida na busca reparadora da história de Josué e do Brasil.

Ao observarmos o prólogo do filme, destaca-se nele uma seqüência que expõe a mazela de bilhões de habitantes no mundo, e sobre a qual alguns apontamentos podem valer para o questionamento da representação do outro que se evidencia no debate contemporâneo. Entre o primeiro e o décimo sétimo planos do filme, há a denúncia de uma situação, sua breve exposição com estatísticas e imagens da realidade urbana brasileira. É importante notar que o filme é aberto com as imagens da exclusão no presente da enunciação e marca sobre as imagens do lixo público, onde crianças, mulheres e homens buscam alimento, a inscrição referencial: 1995. Tandler não abre o filme com Josué, sua vida, sua importância ou sua fala, mas, sim, com o registro e com sua inscrição textual sobre esta realidade.

O locutor insere o problema social: o texto nos dá orientações, insiste na idéia de uma “guerra”, representada por expressões de revolta como “sobreviventes”, “involuntários combatentes” etc. revelando seu saber sobre uma realidade convulsionada. As imagens, que tantas vezes vimos repetidas em noticiários e documentários, não têm a importância de nos chocar, mas Tandler as elege pela necessidade de abrir um universo em exclusão diária. Elas são um registro, a contextualização de um problema, e buscam precisar onde e o que se pretende pensar no filme.

Mas é o texto que tem ritmo. As imagens, da forma como montadas, apenas são *flashes* de realidade. Tandler, ainda, não dá voz aos indivíduos que aparecem na tela. Eles não têm fala ou não podem falar sobre si. Suas imagens captadas já dizem tudo que se deve dizer sobre sua realidade. Eles não falam à câmera, não revelam suas origens, não gritam contra sua situação, não reclamam, não rememoram, não olham para a câmera. Nenhum dos vivenciadores da miséria tem poder de confronto visual ou verbal, de falar de si, de sua realidade diária, de seus projetos, expor suas vivências e subjetividades.

Em seguida, Tandler parte para as ruas dos centros urbanos. Mais uma vez, não são suas experiências que ele pretende captar, mas suas imagens como exemplos, amostragens de realidade a que estamos sendo expostos rapidamente. O locutor tem um saber sobre eles, tem um saber sobre seus sofrimentos. Este locutor fala do geral, a fome como mecanismo geral, universal, homogêneo de vergonha e tristeza. Este locutor fala sobre este fenômeno geral, mas fala também, pela generalização, sobre o problema que enxerga nas vidas de cada um dos homens, das mulheres e das crianças mostrados na tela.

Mas este locutor tem também um saber outro: o conhecimento de que houve um homem, em especial, um brasileiro, que tratou do assunto, que lançou sua voz sobre esta mazela. O locutor, então, nos apresenta este portador de saber. Numa operação brusca e simbólica, Tandler abandona as imagens dos moradores de rua, mas traz um caminho, surtindo, assim, num sentido de reparo, no mínimo, no encadeamento de seqüências (fome-Josué), um direcionamento de não-abandono. No fim desta seqüência inicial, saímos de uma imobilidade, de um estado de produção de imobilismo e não-resistência, para um estado de luta. Apesar de sabermos que os moradores de rua e os catadores de lixo nos depósitos municipais são ativos, lutam diariamente, é da certeza de sua incapacidade de mudar a realidade que somos lançados na solução do mal de nossas sociedades.

Na tela, a operação é fechada, amarrada, concisa. Saímos do caos, da desordem social, do imobilismo, da sujeira, da irresistibilidade para a coerência, a ordem de pensamento, a mobilização verbal, a limpeza, a fineza no vestir e no falar, a resistência intelectual de Josué. Saímos assim, também, do choque, da incompreensão, do absurdo para o saber, a liberdade, a razão, o conhecimento. Do problema denunciado, caminhamos, pelas mãos de Tandler, à solução potencial. Por outro lado, denunciado o presente, o filme insere a demonstração de que houve, no passado, um pensador – e não qualquer um, posto que interessa ressaltar que foi um brasileiro – que apontou para a fome, seus mecanismos determinadores e o projeto desenhado por Josué de Castro para extingui-la. “Foi a voz de um brasileiro que expôs a tragédia da fome. Josué de Castro denunciou, apontou causas e conseqüências, mas, principalmente, ofereceu alternativas”, nos informa o comentário. Como alternativa, o próprio Josué aponta, no material de arquivo que Tandler insere ainda no prólogo: a tomada de consciência da fome como chave para mudar definitivamente o mundo.

O olhar de Tandler se dirige a buscar estes personagens socialmente marginalizados para encaminhar a questão da fome e o pensamento de Josué. Poderíamos dizer, a partir da crítica contemporânea, que a seqüência analisada seria uma violência na representação que expõe do outro, um outro de classe, um outro de cuja imagem Tandler se apropria, um outro que ele, de fato, desconhece. Desconhece porque seu olhar se volta a conhecer, prioritariamente, Josué e sua trajetória.

E, neste sentido, tanto pela escolha do personagem quanto pelo tratamento dado por Tandler, o filme tem como centralidade os valores humanitários universais – eurocêtricos, vale lembrar –, calcados em ideais iluministas, um personagem e um tema tornados “canônicos” por basearem suas lutas em propostas “falsamente” universais do Ocidente, dir-se-ia hoje. Apesar disso, é preciso não deixar de salientar sempre que estes mesmos valores universais foram os mesmos responsáveis por opressões de “diverso colorido”.

Tandler, contudo, elabora uma crítica no diapasão histórico e político, a partir de projetos de emancipação para o Terceiro Mundo. Extrai de Josué de Castro o potencial libertário, em cujas bases resistem até hoje as contradições que o moveram. A narrativa se enraíza no legado científico atrelado ao Esclarecimento e à crença na razão libertadora. Deste modo, o filme que lhe interessava era o que aponta uma saída de reflexão humanista para o problema crônico da fome, sobre a qual devemos nós optar por resolver ou perpetuar. Tandler pretende abrir uma discussão de propostas de ultrapassar a condição da fome através da biografia de Josué, não uma narrativa de colhimento de depoimentos de seus vivenciadores. A Tandler interessa revelar a saída de um mecanismo auto-reprodutivo e cuja solução não se encontra no conhecimento da experiência, mas no conhecimento e no acesso ao debate de uma proposta de alternativa à realidade. No cinema que interessa a Tandler, conhecer melhor para melhor mudar encontra-se no plano macropolítico ⁸.

⁸ É possível encontrar proximidade da abertura do filme de Tandler com *Misère au Borinage*, de Joris Ivens (1929), em que o holandês – por inviabilidade tecnológica de dar voz aos mineradores belgas – os retrata dando espaço para a revolta contra as más condições de trabalho e de vida, e, apesar disso, tem a preocupação de mostrar suas casas e seus cotidianos, evitando a expressão de movimentos econômicos e científicos. Uma postura de denúncia da exclusão do alimento também compatível com *Ilha das flores*, de Jorge Furtado, ainda que a representação e a denúncia do gaúcho se delineiem pela via da crítica paródica à linguagem televisiva. Sobre a mesma questão, ver também, entre outros, *Á margem do concreto*, de Evaldo Mocarzel (2006).

Tendler não se detém na denúncia do absurdo, pois que em *Josué de Castro* prevalece a força e a retomada de um projeto cabível, a necessidade de conhecê-lo, o desejo de implementá-lo. A mudança do flagelo da fome, na narrativa de Tendler, não busca uma solução conciliadora: aponta para uma aporia e para uma discussão, não para uma aceitação resignada das falências.

Sobre o mesmo tema de exclusão, o cineasta Eduardo Coutinho realizou em 1992 o filme *Boca de lixo*, surpreendente produção que desmascara os discursos sobre a vivência da fome. Ao contrário de partir de um olhar combativo e apresentar uma via de reflexão, Coutinho entrevista os personagens e procura salientar que estes homens e estas mulheres podem até mesmo gostar de sobreviver dos restos das classes opulentas.

São opções diante de uma realidade que se multiplica sob nossos olhos, e que, balizada pelo olhar humanista de Tendler e Josué de Castro, se desenvolve com vistas à imobilização pela conscientização na narrativa. Sobre a realização de filmes sobre exclusão social, Coutinho afirma:

(...) o cineasta tradicional vê o lixo a partir de um espírito de revolta e com sua consciência de intelectual de classe média, de que aquilo é um horror, um inferno, e que ele deve mostrar que é um inferno – que as pessoas odeiam aquilo e só fazem porque são obrigadas, pela estrutura injusta do país. E que é preciso mudar o país, etc (em LINS, 2004: 94).

Com base no filme, Consuelo Lins afirma ainda:

Nas falas de personagens de *Boca de Lixo* há uma ausência de queixa, de reivindicação, e uma aceitação da vida aqui e agora, mas não como sacrifício em troca de uma vida eterna. (...) Deus dá força para enfrentar o mundo tal como ele é. (...) Esperar o quê? Queixar-se do quê? Reivindicar o quê? O pior que poderia acontecer é a proibição de catar lixo ou a remoção do depósito para outro lugar (LINS, 2004: 94).

Para Tendler, a sucção deliberada dos mecanismos do capitalismo para alimentar a exclusão parece uma falésia que apenas a luta coletiva pode interromper. A diferença entre a produção de Coutinho e a de Tendler reside, antes, no âmbito das crenças que cada um tem sobre a função social do cinema ⁹.

⁹ Sobre esta questão, Coutinho diria ainda: “Querer mudar o mundo com o cinema é uma utopia maluca, mas tudo bem, cada um pode ter a sua” (em LINS, 2004: 95). No tipo de documentário que Coutinho se propõe a fazer, essa questão de restrição se mostra presente na fala enfática: “Esse

Estas questões nos trazem ao intenso debate sobre a retórica e as representações no filme de não-ficção, para o direcionamento recente, que parte de uma crença na completa impossibilidade de representar e falar sobre o outro. “Que direito tem o intelectual humanista de narrar o sofrimento da exclusão? A partir de qual ponto de vista?”, questionando a construção de indivíduo a partir da qual a modernidade estendeu sua compreensão dos dramas humanos à totalidade humana. “De onde parte esta palavra crítica?” E mais: “observa o excluído como vítima passiva, receptor de sentidos? Como é possível pensar as margens sem reproduzir o discurso de racionalidade opressora?”

A disputa pelo poder de fala, neste confronto, fragiliza a fala externa e põe em crise a autoridade do saber (identificados à órbita “canônica”) e, levada ao extremo, se movimenta à legitimação da fala da margem e do marginalizado, trazendo ao centro discursivo os vivenciadores em primeiro grau, mas evitando confrontar os mecanismos de exclusão.

Estudiosos, críticos e cineastas, acompanhando a tradição da crítica da consciência moderna, a vontade de acesso a verdades e o distanciamento científico, se entrelaçam com o ceticismo perante toda forma de conhecimento calcado no instrumental em segundo grau, com a desconfiança neste narrador solidário ao sofrimento e militante de uma causa universal. Em seu lugar, instituiu-se o regime de disseminação da fala sem a pretensão de confecção de um projeto coletivo.

3.3. O cinema de Tandler e o documentário brasileiro contemporâneo

No documentário, tem sido freqüente a sinergia entre estas questões e a rígida não-aceitação de um padrão de representação identificado ao início do filme *Josué de Castro – cidadão do mundo*. Fazendo eco ao incômodo que move a indiana Gayatri Spivak quando pergunta “pode o subalterno falar?”, teóricos do gênero têm se empenhado em desmascarar o discurso humanista que corrói a possibilidade de fala dos excluídos no cinema de não-ficção. No texto “A tradição

troço é essencial: evitar de todas as formas resolver a sociedade nos filmes. O cinema não vai resolver o social” (LINS, 2004: 55).

da vítima no documentário griersoniano” (em ROSENTHAL, 1988: 269), Brian Winston denunciava os mecanismos de duplicação da exclusão na representação documental. Quando fala pela dignidade do homem na narrativa sobre o outro de classe, o documentário, segundo Winston, cala vozes e repete a exclusão.

Na vaga da crítica à estrutura de poder do humanismo, e estabelecendo como arquétipo a rejeitar uma “matriz” do cinema identificada à produção do inglês John Grierson, críticos e documentaristas se afastam daquilo que Brian Winston nomeou de “tradição da vítima no documentário”. Nesta matriz equivocada apontada por Winston, Grierson colocou para o documentário uma retórica de comprometimento com o desejo de transformação social responsável pelos excessos anti-éticos que dominaram a “tradição do documentário”. Na “aproximação miserabilista” deste olhar, que observa e fala sobre os desprivilegiados como vítimas passivas, o documentarista não teria apenas omitido sua voz, mas também teria causado sua vitimação na mídia. Em nome da “liberdade de expressão” (1988: 271) do apelo humanista, e colocando o cinema como instrumento de educação e mudança da sociedade, o cineasta teria tratado os dramas da sobrevivência ora de modo paternalista, ora de modo desrespeitoso. No mesmo diapasão apontado por Eduardo Coutinho, o antropólogo Jay Ruby defende que:

O filme documentário baseou-se na necessidade de a classe média ocidental de explorar, documentar, explicar, compreender e, conseqüentemente, controlar simbolicamente o mundo. Tem sido aquilo que “nós” fazemos por “eles”. “Eles”, neste caso, têm sido os pobres, os despossuídos, os inferiorizados e os politicamente suprimidos ou oprimidos (em ROSENTHAL, 1988: 71)¹⁰.

A rejeição de todas as formas de fala e compreensão caracteriza boa parte do que se apresenta na vaga recente, e o repúdio de uma política de representação dos excluídos em terceira pessoa acaba, por fim, impossibilitando muitos acessos balizados pelas bandeiras do humanismo, ainda que tenhamos em mente a preocupação com os autoritarismos pelos quais o olhar iluminista foi contaminado. A partir da década de 1980, a narrativa da “margem” trouxe um desenvolvimento que se orienta contrariamente ao envolvimento pressuposto nos enunciados políticos e, na linguagem, de modo mais fragmentário na produção de

¹⁰ Tradução da autora.

discurso. Onde antes ao intelectual e ao cineasta cabia a missão de engajamento em conhecer, desvendar e dar à reflexão, hoje proliferam narrativas lançadas à escuta, ao compartilhamento de fala e a descortinar os mecanismos de feitura e recepção das representações fílmicas, rejeitando posicionamentos que caracterizavam o núcleo normativo, prescritivo, da “ultrapassada fase” do cinema politicamente militante.

Em nome de “resistências pós-modernas”, estas narrativas se acercam das reconfigurações em torno do conceito “político”, caracterizado agora fora do sentido de sujeito coletivo, dentro de “micropolíticas”. Se, de um lado, ampliam-se as reivindicações em esferas “esquecidas” pela macropolítica, por outro lado, vemos a dissolução de uma forma de troca específica do processo político publicamente vinculado, o qual abarca, por natureza, interesses comuns à maioria num espaço de conflitos que carrega o sentido de ação *política* geral e totalizante.

Dedicadas menos à democratização do conhecimento e, por isso, desvinculadas do compromisso com a conscientização do espectador para agir em resistência, o cinema documentário da última década dispensa a tentativa de compreensão e afirmação dos processos históricos. Para a postura recente, a conscientização para mobilização social vem atrelada à imagem do cineasta como pretendente a “encher” um copo vazio com seu conhecimento, daí que grande parte da produção sobre o gênero denuncia a atitude didática. E, em lugar da defesa do humano universal, a postura crítica recente elege a segmentação e a propensão a dar voz aos excluídos sobre a clave da disseminação do poder de discurso.

Descartando uma perspectiva de engajamento coletivo à qual o cinema militante se identifica, e afastando-se de personagens e causas definidos por sua identidade na esfera pública, o cinema documentário hegemônico nos últimos anos se volta à escuta daqueles que se convencionou chamar sob a rubrica de “homens sem fama” ou “homens comuns”. Numa aproximação ao trabalho de campo antropológico, o documentário brasileiro recente se alinha ao que Lyotard caracterizava em seu entusiasmo pós-moderno:

Foi este o relato das Luzes, onde o herói do saber trabalha por um bom fim ético-político, a paz universal. Considera-se ‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos metarrelatos. A função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes

heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo (LYOTARD, 1998: XVI)

No seio desta virada crítica contra o pensamento que guiou a modernidade, joga-se para escanteio a insatisfação profunda que fermentou o imaginário revolucionário, rejeita-se as alegações de reordenamento político coletivo, colocando em seu lugar o desejo de escuta e jogos entre realidade e ficção.

A oposição, no âmbito da produção de documentário, coloca em xeque as posturas de solidarização, intervenção crítica e combate que determinaram as buscas de uma imensa gama de cineastas comprometidos com o desejo de fazerem suas obras agirem na sociedade. Contra aquela conduta de ação e construção de discurso que determinou o pensamento moderno a produção recente direciona o documentário ao conhecimento do outro no viés da antropologia compartilhada e explora as rupturas de entraves entre documentarista e personagem, colocando no centro das discussões e das práticas novas posturas de representação. Nesta busca, orientada à persistência na narrativa oral, coloca-se como fundamento a desconfiança em relação ao cinema como instrumento de transformação social e rompe-se com o modelo de cinema documentário socialmente engajado. Assim, a desestruturação de um horizonte de participação coletiva ecoa nas representações cinematográficas, coincidindo com novas buscas.

Em diversas direções, estas transformações críticas nas últimas décadas têm sido responsáveis não só por legítimas fragmentações do poder de fala e descentramento discursivo, mas também incorrem, por fim, na rejeição de interpelações consideradas hoje “datadas” por manterem uma insatisfação diante da ordem social. Entrecruza-se, neste movimento no interior do campo de legitimações do documentário, todo um conjunto de rupturas identificadas às últimas décadas e ao xeque-mate dos modelos alternativos de organização social, dos Grandes Relatos e de preocupação com a “*macrostoria*”, na expressão do historiador italiano Giovanni Levi (1992).

No campo da História, o que se convencionou chamar de “Nova História Cultural”, dando acréscimos de fôlego às insistências da *Nouvelle Histoire* francesa que vinham da década de 1920, historiadores derrubaram paradigmas de incursão e trouxeram “bordas”. No lugar de, entre outros, a história de concentração econômica, política e social, a “virada cultural” da década de 1980

se concentrou na história dos “homens infames”, para usar a expressão de Michel Foucault em um texto emblemático de 1982. A presente renovação da história cultural expressa uma reação aos modelos anteriores e ao que a história de abordagem política “deixava de fora”: por décadas ficavam nas “beiradas” aqueles indivíduos e acontecimentos considerados “comuns” e, por isso, sem importância. Numa mudança de foco que deve muito aos estudos de Foucault sobre os excluídos pelo sistema penal e psiquiátrico, a historiografia passou a se deter em indivíduos e acontecimentos antes considerados “periféricos”. Como reação aos esquemas, métodos, objetos e distâncias que balizaram o pensamento moderno, a virada antropológica das últimas décadas vai buscar aqueles indivíduos apontados como “esquecidos” ou “invisíveis” pela grande narrativa de emancipação social e pela história totalizadora.

As novas vertentes de prática historiográfica, novas ramificações e preocupações equiparam a história de elementos e perspectivas sem precedentes, alargando, em especial, o campo da história, para preocupações com as vidas de outros indivíduos, com o olhar detido em outras esferas de participação e identidade que não mais aquele permeado pelas relações no coletivo. Porém, como argumenta Lynn Hunt (2001), a história cultural terminou por levantar muros de uma igreja de buscas intermináveis por novas práticas culturais, e a interminável descoberta de novos grupos na ordem do dia. Como Eric Hobsbawm pontuara, no entanto, uma visão proporcionada por um microscópio não só não é capaz de se sobrepôr àquela produzida por um telescópio, como, uma vez que não são excludentes, carecem menos de embates que de aproximações (1998). Ao contrário de criar um diálogo necessário, a disputa implica juízos de valor sobre os modos de escrever história (e os indivíduos que “merecem” narrativa) que são bons e os lamentáveis, tornando-se, como argumenta Hobsbawm, não só uma compreensão precária como também ineficiente.

Em diversos sentidos, o recente interesse nas ‘pessoas comuns’ (...) ocupou-se muito do individualmente inarticulado, sem documentação e indefinido, e muitas vezes não se distingue de um interesse nos movimentos sociais ou em fenômenos mais gerais do comportamento social que hoje, felizmente, também inclui um interesse naqueles que não conseguem participar de tais movimentos. (HOBSBAWM, 1998: 100)

Mas o historiador britânico ressaltaria ainda: “Na medida em que aceitemos que estamos estudando o mesmo cosmo, a escolha entre micro e macrocosmo é uma questão de selecionar a técnica apropriada” (1998: 206). Evidencia-se nesta metáfora um elemento crucial para esta guinada antropológica: a distância para conhecer. Inseridos nesta direção, os deslocamentos das disciplinas ao encontro do trabalho de campo apresentam uma tentativa de ruptura dos métodos e das posturas do saber sobre o outro que determinou parte da falência dos discursos da intelectualidade de esquerda. A guinada coincide, nestes termos, com a ênfase não no coletivo, mas no indivíduo e na subjetividade.

No documentário, é marcante a vasta produção empenhada no cotidiano e na memória fragmentária de homens sem presença em esferas públicas de participação coletiva, “homens ordinários”, na expressão de Michel de Certeau (1997), em seus modos de organização da compreensão da experiência diária, em suas “táticas” e vidas “sem grandes atos” históricos. A autora Consuelo Lins coloca nestes termos esta virada no gênero:

Cabra Marcado para morrer estrutura a matéria da história de modo diferente daquele encontrado em documentários históricos das décadas de 70 e 80: em vez de grandes acontecimentos e homens exemplares [A autora se refere aqui, em nota de rodapé, aos filmes *Os anos JK* e *Jango*], o filme se ocupa dos acontecimentos fragmentários, personagens parciais e anônimos, aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia (LINS, 2005: p. 32).

Consuelo Lins constrói uma oposição que parece clara nos meios acadêmico e crítico: hoje, em lugar de narrativas que se ocupam da esfera pública, entramos na órbita de preocupação com “homens comuns”, topograficamente “abaixo” de uma estrutura anterior. Em entrevista ao Caderno B do *Jornal do Brasil*, Amir Labaki reforça o panorama:

Quase todos os títulos da Mostra competitiva [do Festival É Tudo Verdade, do qual é diretor] focalizam gente comum. Talvez não seja coincidência que documentaristas do mundo inteiro estejam indo contra a cultura da celebridade. Isto é saudável. Os filmes falam sobre gente anônima e suas histórias extraordinárias. (Labaki, em *JB*, de 23 de março de 2007)

Contudo, este embate pode resultar numa rígida separação entre “alto” e “baixo”: considerar “altos” e “baixos” personagens, homens “públicos” *versus* “infames”, como critério único para seleção de personagens para uma narrativa e demarcação de uma ruptura pode levar a incorrer em uma visão funcionalista dos indivíduos, distinguindo-os meramente pelo lugar que ocupam no cenário de classes e “nobreza de representatividade”. E, ainda, incorre numa leitura de filmes menos pelo tratamento dado na narrativa que pelo papel que os personagens ocupam em campos simbólicos e funções sociais rígidos. Observando, contudo, que estes anônimos não estão completamente excluídos de uma comunidade de pertencimento político expressa na análise totalizadora identificada à história “grandiosa”, e que por cujas modificações eles também são afetados, dá-se a impressão de que se possa isolá-los em uma estrutura binária.

Sobre a questão, Tandler afirma em entrevista a este trabalho:

Eu nunca tive muito consciente essa coisa dos grandes personagens. Sempre tive consciente a coisa dos personagens. Não milito numa tese generalizante sem uma âncora. Acho que cinema é empatia, cinema é público, acho que essa coisa meio empírica...acho que cinema é comunicação...e acho que tinha que estabelecer essa comunicação através de personagens. E isso eu tive mais claro depois quando vi os filmes do Joris Ivens, ele fala dos não-atores e diz isso. Você tem que ter personagens como âncora. O fato de eu ter feito filmes sobre JK, Jango, Castro Alves...eu tava, na verdade, querendo discutir a democracia. E eles são os âncoras desse processo. Não consigo entender essa dicotomia entre grandes personagens e pequenos personagens, infames ou grande história. São personagens. Todos. Quer dizer...o cinema do Coutinho, o personagem é ele mesmo, se coloca como personagem. Se você vir *Cabra Marcado*, o grande filme dele, ele mesmo é o fio condutor, ele costura isso tudo enquanto âncora. Agora, se o autor do filme é menos personagem que o tema do filme, é uma coisa maluca. Não entendo essa coisa. Pra mim, o Coutinho tá lá como o JK tá no meu, como Jango tá no meu. É âncora pra ligar histórias. (Silvio Tandler¹¹)

Um segundo aspecto da movimentação no campo do documentário abole todas as linguagens do que se tem chamado de “documentário clássico”, compreendido por seus relacionamentos com a análise histórica, a persistência na dimensão política, o tratamento com material de arquivo, as interferências externas ao material filmado e o discurso em terceira pessoa. Este documentário “tradicional” é identificado à linguagem construída na montagem, com colagem de materiais para produção de um argumento ou uma denúncia. Os acréscimos

¹¹ Entrevista 1 em anexo.

expressivos são apontados como elaboração do poder. A desconfiança em relação ao narrador externo é uma pedra angular deste processo de reordenação: visto como autoritário, a utilização de narração é vista como autoritarismo, imposição de uma interpretação. A montagem, espaço de construção de discurso privilegiada pela “escola de cinema político”, é rejeitada: interfere na continuidade espaço-temporal, além de salientar o caráter de construção e doação de sentidos sobre o mundo. Atentos aos perigos “tirânicos” do cinema discursivo, muitos cineastas têm marcado que o propósito essencial de um filme é tratar a crise mesma da representação.

A valorização da abertura de sentidos, tanto pela exposição da presença do realizador na cena, quanto pela participação de controle dada ao entrevistado, confluem para a formalização de critérios desenraizados da construção de sentidos sobre o mundo e sobre o outro. Metaforicamente falando, João Moreira Salles definiu assim o tipo de documentário “com os outros” feito por Eduardo Coutinho: “O rigor do Coutinho não é o do engenheiro, mas o do jazzista. (...) Ao criar um cinema tão dependente da intervenção narrativa dos outros, Coutinho abre mão de uma parcela da soberania que lhe pertence como autor” (em LINS, 2004: 8-9). Assim, a abolição de elementos de produção discursiva, a aceitação da informalidade e a dependência do acaso, enquanto determinantes de uma obra aberta ao espectador ¹², revelam a rejeição da vontade de fechamento na narrativa, identificada à pervertida “vontade de verdade”. A exposição da negociação para o filme e a fala do outro tornaram-se centrais no documentário, enquanto que todo tipo de reconstrução, comentário, intervenção discursiva externa, música extradiegética e corte de entrevistas não são tratados como recursos narrativos ou marcas de estilo de determinadas construções dentro do gênero, mas como infrações graves.

Sob influência de textos como os de Bill Nichols, por exemplo, teóricos de cinema e documentaristas transformaram termos como “voz de Deus”, “homem comum” e “modo expositivo” em categorias fixas dentro das quais se pode facilmente enquadrar diferentes filmes. Neste conjunto, a montagem, a pesquisa e a narração em *voice over* são imediatamente rejeitadas. E, na passagem da preocupação com o conteúdo à proliferação de enunciações (com vistas à multiplicação de vozes), o diretor se exime de toda forma de construção de

¹² Como analisara Umberto Eco (1968).

sentidos e fechamentos, que estariam em consonância com a postura autoritária. O comentário, em especial, explicita os relevos do compromisso com o poder que Foucault denunciou (2000).

Colocados à perspectiva de que o documentário deva se relacionar com a realidade intrínseca (e, por isso, trazendo consigo o endividamento com a verossimilhança), estas críticas estabelecem, por fim, julgamentos entre aqueles modos de representação honestos ou adequados e outros não tanto, desembocando, conseqüentemente, numa lógica progressista do gênero, o que podemos concluir a partir da linha evolutiva que Nichols tem em mente quando aponta precariedades de modos de representar característicos de um processo histórico dividido em décadas, segundo o qual uma exploração posteriormente datada sobrepõe e ultrapassa ética e esteticamente a “anterior”. Sua preocupação didática, contudo, escamoteia uma visão reducionista do gênero, responsável pela “inadequação” de tantos filmes e autores aos “escaninhos” que forja. Nesta corrida ilusória de ultrapassagens, o documentário perde sua pluralidade. Quando a estratégia enunciativa não é a reflexão sobre o modo de feitura do filme ou sobre os encontros entre filmados e cineasta, autores e obras tão diversos são lançados na categoria “expositivo”.

Ainda que valorizemos a dinâmica distinta de representações que se engajam na exposição dos mecanismos de feitura dos filmes recentes, com raízes na percepção de que o documentário se encontre não na produção de discurso, mas no encontro proporcionado pela entrevista, é preciso levar em conta que o anti-ilusionismo cinematográfico no documentário pode incorrer na desmesurada fetichização da forma, a qual provém do esvaziamento do conteúdo em proveito do desmascaramento da enunciação. De outro lado, reduzir narrativas à detecção da existência ou não de metacrítica consciente (“verdadeiramente crítica”). Em certo grau, é possível também que se esteja legitimando a desconstrução exaustiva de uma gramática cinematográfica e impondo uma ditadura do improvisado (identificado à fragmentação e à ausência de controle discursivo), que alimente o mito de uma autenticidade inquestionável como ditame para uma representação mais “responsável”. A questão fica evidente no comentário feito pelo crítico de documentários Carlos Alberto Mattos sobre o filme *Santiago*, de João Moreira Salles. Na coluna “O bonequinho viu...”, Mattos diz: “[*Santiago* é] um novo

marco no cinema brasileiro. Subitamente, quase todos os documentários ficaram mais velhos e tímidos”. (Segundo Caderno de *O Globo*, 10 de setembro de 2007).

Pensar o documentário nestes termos conduz à eleição daquelas produções identificadas ao *correto* e outras classificadas como tolas persistências ou estéticas *demodé*. Como Silvio Da-Rin expõe em seu argumento em favor da auto-reflexividade, aqueles que não expõem a feitura do filme:

(...) são cineastas que permanecem no horizonte remanescente da tradição do documentário, na medida em que seus filmes se organizam em torno da defesa de um argumento sobre o mundo histórico. Mas não demonstram o menor apreço pelas convenções do gênero (DA-RIN, 2004: 217).

No emaranhado de disputas por representações nos debates recentes, os filmes de Tandler se colocam como exato contraponto às questões problemáticas hoje e como lugar incômodo. A narração em voz *off*, a montagem e a elaboração em grafismos, como “conduções precatórias” de um argumento, têm clímax no filme *Encontro com Milton Santos – ou o mundo global visto do lado de cá*, de 2007, sobre o qual pensaremos no próximo capítulo. E enquanto Tandler marca o passo na dedicação em discutir o século XX e os projetos transformadores, lançando discursos para a batalha de idéias, a agenda contemporânea desestrutura os discursos e questiona as formas.