

## 5

### Nova aurora a cada dia

(...) *E eu ainda sinto a esperança como a minha concepção do futuro.* (Jean Paul Sartre, epígrafe do filme *Encontro com Milton Santos*)

Se grande parte do século XX foi marcada pela construção das utopias e pelo engajamento político em causas comunitárias, o fim do século escavou suas derrotas. É comum ouvirmos que as utopias morreram, e que, mais que processar críticas a elas, devemos nos concentrar em novas questões. As imagens da falência dos grandes modelos alternativos se acumulam e ressaltam o fim das preocupações com o coletivo. Se o século passado se dedicou a construir utopias, o novo século seria seu abismo. Em conjunto, os novos desafios colocados no cenário internacional nos advertem que teríamos abandonado o horizonte de transformações políticas para entrar na era das revoluções econômicas e tecnológicas.

Não tínhamos assimilado ainda as rupturas dos processos democráticos na América Latina, nem tínhamos recomposto o espaço de conflitos de idéias, mas novamente uma agenda externa nos convence de que o tempo destas batalhas chegou ao fim. Não conseguimos restituir o processo de fortalecimento das instituições democráticas, mas isto já não importa, porque nos informam que, como disse a ex-primeira ministra britânica Margaret Thatcher certa vez, já não há sociedades, mas indivíduos<sup>1</sup>. Entramos no século XXI sem qualquer caminho de emancipação percorrido, atados ao passado histórico sem superar suas heranças e sem inteiramente discutir seus conflitos geradores, mas assombrados com o decreto de que a história acabou.

Como prossegue Francis Fukuyama em seu diagnóstico *O fim da história e o último homem* (1992), o esgotamento de qualquer significado alternativo permitiu, finalmente, a realização da evolução humana: o triunfo da democracia liberal, a transferência das disputas políticas para os mercados internacionais, e a

---

<sup>1</sup> Citado em HOBBSAWM, 2000: 90 e em BAUMAN, 2000: 75.

ausência de qualquer variação na história humana daqui por diante. Nas palavras de Fukuyama,

A democracia liberal subsiste como a única aspiração coerente que abarca diferentes regiões e culturas em todo o globo, e não podemos imaginar para nós próprios um mundo que seja essencialmente diferente do atual, e, ao mesmo tempo, melhor (FUKUYAMA, 1992: 46-50).

As teses da pós-história e da pós-modernidade não decretam apenas o esgotamento de qualquer perspectiva para os países do Primeiro Mundo, mas também ignoram as discrepâncias de participação do Terceiro Mundo nesta vitória. Se chegamos ao fim da História, talvez se deva perguntar: fim de qual projeto de História?

Nova atualização do modelo que se deve adotar e implantar, a globalização econômica difundida pela ideologia neoliberal na década de 1990, atrelada à desregulamentação, invade mais uma vez o percurso a ser seguido pelos países periféricos. Diminuindo o papel regulador do Estado, mas não necessariamente provocando o declínio da regulamentação, a globalização econômica dita que as instituições políticas e a responsabilidade com a democracia participativa sejam transferidas para outras forças, controladas pela ordem do lucro e desvinculadas de preocupação com os cidadãos (BAUMAN, 2000). Nesta avalanche, os espaços de participação coletiva nas esferas públicas, já debilitados pelas desilusões dos últimos decênios e pelos abruptos cortes do autoritarismo de Estado, perdem o último suspiro.

Como reação a este “esquecimento” de respostas políticas nas novas demandas de um mundo globalizado pela diretriz neoliberal, Silvio Tendler vai em busca de novas utopias. O terceiro movimento que destacamos em sua obra envolve este fator comum em dois de seus filmes recentes, e movimentações estéticas diferentes dos pontos que ressaltamos até aqui. Em *Encontro com Milton Santos – ou o mundo global visto do lado de cá*, de 2007, vê-se um manifesto pela construção de uma alternativa à globalização que assistimos como participantes residuais, vista por muitos como irreversível e incontrolável. Em *Memória e História em Utopia e Barbárie*, de 2005, versão para TV de um projeto ainda em andamento, Tendler elabora uma análise do século XX e propõe novos caminhos de resistência hoje. Nos dois filmes, destacamos a tentativa de dar conta de alguns

dos traços definidores dos novos desafios internacionais que o século que se inicia propõe: a inclusão social na globalização e a morte decretada das utopias de esquerda. Ambos estão relacionados, desta maneira, com o mal-estar proveniente do descrédito frente à esquerda tradicional: persiste neles o desejo de mapear o que restou do universo de questionamento e confronto, e propor desafios e perspectivas.

Se a História acabou, como assegurava Fukuyama, algo indica que possa ser o momento, então, que melhor nos favorece para que uma outra História – que não aquela desenhada pelo mundo desenvolvido – possa agora nascer. Com seus filmes mais recentes, vemos aquele desejo expresso por Milton Santos no filme: o de recomeçar o debate da civilização. Ficamos com a impressão de que nos dizem que uma história pode agora começar a ser escrita, sem ser ditada pelas linhas do Norte, e aproveitando das críticas e desestabilizações da razão ocidental na contemporaneidade a chance única de que vivamos um futuro que agora nos pertence. Tandler aponta para este caminho: a possibilidade, justamente pelas novas características trazidas pela globalização, de construirmos uma narrativa do mundo periférico como alternativa política aos fenômenos econômicos, mas organizada por novos atores.

### **5.1. Encontro com Milton Santos – ou o reencontro com o Novo**

Durante o seminário da Cátedra Padre Antonio Vieira de Literatura, em novembro de 2005, Silvio Tandler proferiu uma palestra sobre o papel do cineasta enquanto intelectual. Na apresentação, posteriormente publicada no livro *O papel do intelectual hoje* (2006), Tandler aponta algumas questões que norteiam suas crenças e influências no cinema, e a missão de engajamento político a que se deu. O texto, no entanto, tem um movimento que acaba por se realizar no filme *Encontro com Milton Santos* (2007).

Tandler abre sua fala no seminário com uma afirmação corajosa. “Venho falar sobre o cineasta enquanto intelectual engajado, e tenho certeza de que não sou um dinossauro”. Curiosa porque, em tempos de questionamento da capacidade de inserção que o intelectual pode oferecer, a fala de Tandler se coloca

em terreno de perigo. Em seguida, o cineasta inicia um retrospecto de artistas, obras e movimentos cinematográficos que buscaram na arte um ligamento com a vida. No texto, Tendler percorre os caminhos trilhados pelas vanguardas históricas da década de 1920, o documentário de Joris Ivens, o cinema militante comunista, os filmes franceses do pós-Segunda Guerra Mundial, o neo-realismo italiano, a *Nouvelle Vague*, o Cinema Novo, Glauber, o documentário militante de esquerda na década de 1960, o *underground* norte-americano etc. Filmes, autores, propostas em todo o mundo que balizaram a arte anticolonialista, manifestos artísticos e culturais pela independência econômica etc.

No fim do texto, porém, Tendler aponta um novo direcionamento. Sob influência do geógrafo Milton Santos, indica aos “atores que vêm de baixo” a possibilidade de mudança, mas confrontado pelo esgotamento de uma proposta de ruptura aliada aos intelectuais modernos. Ele se encaminha para o fim da palestra dizendo: “O mundo do Norte só está olhando para o próprio umbigo. A necessidade de militância orgânica é pra nós, então, uma questão de sobrevivência. Penso que a história não parou, a utopia não morrerá”. Mas, logo em seguida, direciona a expectativa de mudança:

E de onde vem essa resposta do novo? De onde vem essa resposta de criação? Ela já não vem mais da classe média. A classe média foi capaz de criar nos anos 60 (...), só que aliados, pelo velho e bom Partidão (...) e isso criou um amálgama de uma cultura nova. Hoje em dia, nós estamos sendo incapazes de dar resposta. A classe média está muito mobilizada pela voracidade do sistema, ela quer ser serviçal a esse sistema que está aí. (...) Não quer mais discutir nada, é extremamente pragmática. E o novo, como diz o professor Milton Santos, vem da periferia. (Tendler em GOMES e MARGATO, 2004: 180 e 181)

No curso da arte e do cinema no século XX, em especial, nos movimentos do Cinema Novo e da *Nouvelle Vague* francesa, eram os intelectuais de classe média, com a crença no poder mobilizador pela palavra, que guiaram as intensas rupturas na arte, fundindo-se numa vanguarda política. Mas, ainda que possa haver desilusão na crença deste discurso do intelectual, Tendler aponta uma saída. Neste movimento, busca energicamente uma fonte transformadora.

Como sabemos, a modernidade legitimou e obrigou o saber à atuação na sociedade. A função do intelectual e do saber implicavam que o intelectual se cumpriria num sentido político: o intelectual moderno (ou intelectual “universal”),

devia sair de sua competência e voltar-se para os assuntos da sociedade. O termo, que se generalizou para designar a classe culta e, desde 1898, graças a Emile Zola, conserva o sentido político<sup>2</sup>, preconizava a insatisfação diante do estado de coisas e a defesa dos valores humanitários universais. Como figura histórica marcante no século XX, o intelectual pode ser caracterizado pela formação de homem da justiça, da igualdade, que se opõe à irracionalidade do mundo pela razão universalizadora da equidade, de causas que devessem valer universalmente, por isso, determinando um sentido político irrestrito. “Produto de sociedades despedaçadas, o intelectual é sua testemunha porque interiorizou seu despedaçamento”, dissera Jean Paul Sartre, representante maior do modelo de intelectual engajado. Expressão da contradição, e “solidário a todo homem que luta por si e pelos outros contra essas contradições” (SARTRE, 1994: 41). No entanto, sabemos poder dizer hoje que o povo, no ideário esquerdista da década de 60, era uma estrutura em inércia, portador de uma cultura e de uma ingenuidade infantis, a serem protegidos e preservados das impurezas, o que os levou à adoção de uma postura paternalista.

Mas se a questão do lugar do intelectual na sociedade foi intensamente debatida até a década de 1970, hoje ela se agrava. Em tempos de crise da modernidade, o intelectual também perde espaço, uma vez que seu poder crítico é permeabilizado. A razão emancipadora vem sendo paulatinamente desmascarada: tende a esconder sua inconfessa vontade de dominação, e passou-se a desconfiar agudamente da facilidade que o intelectual de esquerda tem de se posicionar na sociedade enquanto testemunha dos valores universais. Em *A microfísica do poder* (1986), Michel Foucault lançava a mais impactante crítica à formação, no campo intelectual, de um universo de poder em torno da afirmação da legitimação da verdade. Foucault acusava o intelectual de esquerda por sua ilusão de autonomia no posicionamento “um pouco acima ou um pouco ao lado” (1986: 8-14) das polêmicas públicas nas quais ele tem por função uma postura de

---

<sup>2</sup> No texto “Novas configurações da função intelectual”, Eduardo Prado Coelho descreve muito bem a entrada da militância política no comportamento do intelectual a partir do caso Dreyfus, sobre o qual Emile Zola escreveu o manifesto *J'accuse*. COELHO, Eduardo Prado. “Novas configurações da função intelectual”, In: GOMES, Renato e MARGATO, Izabel. *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: UFMG. 2005: 13.

dominação simbólica<sup>3</sup>. Falando em nome de muitos e apostando numa identidade coletiva, o intelectual moderno é questionado em sua ferida: o poder de agir e lutar com as armas da razão libertária.

Mas a relativa ausência de enfrentamentos coletivos à globalização econômica deixa a sensação de eterno atropelo das demandas do Terceiro Mundo, e, em meio a este cenário de aberturas políticas e fechamentos em relação à postura crítica, o espaço de confronto ideológico envolvido na fala do intelectual de esquerda fica em suspenso. Esta guinada se radicaliza na obra de Tendler, forçando a uma nova construção, que abarca falas periféricas e conduz de modo diverso a relação que estabelece com o espectador, levando-o a uma identificação com uma comunidade de aspirações em tensão com a ordem político-econômica atual, e ao lado de uma palavra crítica de um intelectual.

No momento em que a globalização era aclamada e uma onda de privatizações atropelava os países latinoamericanos, o geógrafo Milton Santos lançou um grito de oposição. Para ele, a mundialização financeira indiscriminada agrava os mecanismos de exclusão, mas, como antídoto, ele viu o porvir de uma nova era conduzida pela democratização das novas técnicas de produção da informação e fomentada pela efervescência de um pensamento livre nos “caldeirões urbanos”. Nesta nova fase histórica, para Santos, não será o saber iluminista a ocupar o “desvendamento da verdade do mundo”, mas a conscientização dos deserdados sobre as engrenagens que perpetuam um sistema perverso. A conscientização e a mudança possível dar-se-ão, no pensamento de Milton, pelos “de baixo”. O papel do intelectual será o de apresentar o caráter contraditório de uma ordem condenada a agravar as fissuras sociais, mas não o de conduzir o processo revolucionário e a tomada de consciência.

O geógrafo estava certo de que a globalização que o mundo subdesenvolvido assiste como panorama de perpetuação e agravamento das desigualdades, é, apesar de tudo, um processo, e poderá ser mantida ou vencida

---

<sup>3</sup> Dizia Foucault: “Durante muito tempo, o intelectual dito ‘de esquerda’ tomou a palavra e viu reconhecido o seu direito de falar enquanto dono de verdade e de justiça. As pessoas o ouviram, ou ele pretendia se fazer ouvir como representante do universal. Ser intelectual era um pouco ser a consciência de todos. Creio que aí se acha uma idéia transposta do marxismo e do marxismo débil: assim como o proletariado, pela necessidade de sua posição histórica, é portador do universal (mas portador imediato, não refletido, pouco consciente de si), o intelectual, pela sua escolha moral, teórica e política, quer ser portador desta universalidade, mas em sua forma consciente e elaborada” (FOUCAULT, 1986: 8-9).

pelo uso político que for dado à técnica. Aos futuros atores, os pobres, caberá a conscientização e a mobilização com o auxílio das novas tecnologias de comunicação. Se a periferia não dispõe totalmente dos novos meios de produção, ela se perpetua na desigualdade. É sobre a base da democratização das técnicas que Santos vê a possibilidade de produção de uma outra globalização, em que a tecnologia poderá ser usada contra a dominação do grande capital internacional, mas em proveito de trocas políticas e fundamentos sociais. A crença de minar a hegemonia do discurso da “globalização perversa” é possibilitada pela democratização da técnica, antes exclusiva da cultura de massa, na produção dos discursos dos deserdados. O mundo tecnológico que nos rodeia faria possível, pela primeira vez, constituir um mundo que se presume mais humano. Surge assim a possibilidade de produção de um novo grande relato. Para Santos, esta universalidade sai do relato da periferia, possibilitando a escritura de uma nova história. O “povo” aparece, assim, como ator desta nova globalização. Com relação à postura dos intelectuais diante do “povo”, o geógrafo reconhece:

Há em tudo isso uma grande contradição. Abandonamos as teorias do subdesenvolvimento, o terceiro-mundismo, que eram nossa bandeira nas décadas de 1950-60. Todavia, graças à globalização, está surgindo algo muito forte: a história da maioria da humanidade conduz à consciência da sobrevivência dessa *tercermundização* (SANTOS, 2000: 151).

A compreensão do pensamento de Milton Santos, a observação que propusemos sobre o texto publicado a partir da palestra de Tendler e o filme *Encontro com Milton Santos* nos evocam uma condição: a busca, na contramão da contemporaneidade, pela retomada da esperança na organização política. Tendler se nutre da proposta de Milton Santos e abre caminho a formas de resistência na crença do surgimento de um novo projeto histórico.

*Encontro com Milton Santos* nutre-se desta fonte, que forma na obra de Tendler uma nova direção: graças à entrevista concedida pelo geógrafo baiano em 2000, Silvio Tendler se move para o desejo de encontrar no presente as marcas de uma utopia jovem e pulsante. Uma utopia para o século XXI, regida pelas marcações de um novo tempo, inspirada em novos compassos, mas atenta aos valores do humanismo. No lugar da energia que vinha do passado de inspiração

libertária, Tandler, com Milton Santos, se nutre do presente, volta-se para ele e tenta sintonizar com uma força que vem das periferias.

O filme se ancora em uma radiografia “periférica” da globalização, ou melhor, um olhar em “negativo” dos fenômenos que a globalização produz. O “mundo global visto do lado de cá” está sob o olhar crítico de Santos, mas também sob os olhos construtores de Tandler através da articulação de movimentos sociais emergentes. Da radiografia da globalização no mundo realizada por Santos, caímos em um extenso panorama de práticas discursivas e de resistências que Tandler encontra em intelectuais orgânicos e movimentos “de massa” pelo mundo. Eles compõem um sentido de combates diários no limiar de um futuro democratizado, formado por uma rede transfronteiriça de movimentos e organizações engajados na construção de uma outra globalização.

Tandler abre o filme com um esforço de síntese histórica do Terceiro Mundo, como uma história passada a limpo e condensada, para dar espaço à proposta de Milton Santos. A síntese com imagens gráficas e documentos filmicos serve de contextualização e direcionamento à leitura e construção do projeto que se seguem. Passada a limpo nossa história de opressões e saqueios na primeira globalização (a conquista e exploração do território a partir de 1500) até a segunda globalização (divisão e explosão dos territórios pelas instâncias econômicas no início do século XXI) e desembocando nos mp3 e celulares, Tandler salta, então, à nova formação social emergente. A libertação do passado que ele registra nesta síntese histórica que abre o filme se destaca, no conjunto da sua produção, por apontar a um novo horizonte de elaborações. Parece dizer que já não basta mais repetir e refletir sobre os tropeços, mas também abrir espaço ao emergente, lançando seu olhar para novas perspectivas.

O tom de anúncio de um novo tempo que se abre ecoa no filme a partir da perspectiva de Milton Santos. É ele que, impregnando a narrativa e o olhar lançado com esperança que compõe o filme em sua sede de, finalmente, podermos começar “o debate da civilização”, como fecha Milton Santos na entrevista. A própria abertura do filme nos coloca a afirmação da utopia não como derrota inevitável de sonhadores desvairados, mas com a confirmação de projeto a ser perseguido.

Ao longo da narrativa, porém, Tandler opta por um preenchimento de afirmações práticas do saber de Milton Santos – diriam alguns –, tendendo a uma



narrativa de enriquecimento da tese do geógrafo, gerando o alinhamento com e o alicerce para valorização de movimentos políticos e culturais emergentes. O movimento de Tendler em direção ao “povo”, ainda que influenciado pelo pensamento de Milton Santos e por sua descrença no poder de organização das classes médias à parcela intelectual, não pode, contudo, ser entendido sem relação com o momento histórico em que o filme foi gestado (2000-2007).

A entrevista que serve de matéria-prima e eixo a partir do qual o filme se constrói foi realizada em 2000. Naquele ano, o país tentava entender e se organizar diante da onda avassaladora de privatizações. Os partidos de esquerda não apresentavam qualquer programa assertivo para resistir e produzir alternativas ao neoliberalismo dentro do qual fomos lançados às cegas ainda bêbados de ditadura. Com este quadro, poucas luzes chamavam os olhos de Santos e de Tendler para uma resistência da classe média. Atordoado com as mudanças internacionais, Tendler encontra na fala de Milton Santos a esperança de que este fenômeno possa trazer uma nova utopia. Estes aspectos contextuais podem guiar a compreensão da mudança de rumos e da linguagem do filme. O novo, então, só pode vir da periferia.

Com as práticas de resistência, dá abertura para um panorama de mobilidade política em tensão com os ditames da globalização, e, aproximando o pensamento de Santos dos interlocutores, Tendler dá-lhes elementos para crer no seu poder transformador. Esta insistência em envolver “os de baixo” de confiança e dar-lhes um sentido histórico pode justificar a indisposição dos críticos com a “política pedagógica” do filme. Sobre ele, Carlos Alberto Mattos, de *O Globo*, escreveu incomodado:

O filme lança sobre o espectador uma plethora de informações textuais e áudio-visuais que só permitem uma única leitura. (...) A narração expositiva indis põe o espectador esclarecido, e tenho dúvidas se é capaz de esclarecer o ignorante. A redundância chega a incomodar na seqüência que faz um paralelo entre a visita de um grupo de sem-tetos a um shopping e de turistas a uma favela, quando a voz desencarnada repete tudo o que a imagem evidencia. Mais que redundante, a narração agrava uma indiferenciação de vozes que joga o próprio filme no campo do inimigo. Afinal, *Encontro com Milton Santos* se funda na voz de “autoridade” de intelectuais, narradores-artistas e do diretor, cuja sombra aparece por trás desses últimos. Existe, portanto, uma contradição entre o discurso que promove as vozes legítimas do povo e a forma como o filme devora todas as vozes para afirmar o seu próprio discurso. O painel, sem dúvida, é vigoroso e marca a coerência de Tendler com seu projeto de um cinema de conteúdo crítico, no qual já enfocou Josué de Castro, grande admiração de Milton Santos. No entanto, a

volúpia por conduzir o espectador não deixa de cobrar sua conta. (Carlos Alberto Mattos, em Docblog. *O Globo*)<sup>4</sup>.

A crítica de Mattos nos interessa aqui já que se encaixa em todos os rótulos elaborados pela consciência contemporânea do cinema documentário, como abordamos no capítulo anterior. Os termos “expositivo”, “didático”, “excesso de informação”, “poder”, “redundância” reforçam o panorama recente de rejeição a interpelações de construção de conhecimento e produção de discurso no cinema.

Mas ainda que o filme se prenda na conscientização, ele “dobra” a análise de Santos para atingir o espectador com o comentário e com as práticas que Tandler colecionou para circunscrever o saber de Santos. No texto de Bojunga, encontramos o desejo de dar ordem ao caos histórico do presente, ao caos discursivo da mídia e das falas que nos afogam nos “ruídos de informação”, como observa Milton Santos, e ao caos das procedências e significações das falas que o filme traz. O texto torna compreensível um conjunto de mecanismos de dominação internacionais, numa cadência de informações que “fecham” o espectador. Com base no diagnóstico feito por Milton Santos na primeira parte do seu livro (2000), Tandler expõe os mecanismos de construção da “globalização perversa” (nas palavras de Milton Santos): órgãos internacionais, discurso da mídia, políticas públicas, privatizações etc. Parte do filme segue, assim, uma estrutura narrativa que procura fazer entender os mecanismos de reprodução de dependência que a globalização traz consigo, no bojo da desregulamentação estatal e do livre trânsito de cifras econômicas.

Nesta linguagem de esclarecimentos, o filme se coloca naquela categoria – hoje usual – criada por Bill Nichols (2000) de documentário “expositivo”, e que lhe proporcionou a contraposição entre esta interpelação discursiva e o documentário “performativo”. Na linha da teoria da linguagem, as duas categorias estabelecem dois mecanismos de identificação do discurso: enquanto a fala prescritiva se desenrola sob a marca da exposição de argumentos, o discurso “agonístico” lança inquietudes. No documentário, esta abordagem tem servido para a identificação daqueles documentários que, de um lado, tentam “impor” um

---

<sup>4</sup> Em <http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/>, consultado em 20 de agosto de 2007.

saber, e aqueles que, de outro, fazem proliferar performances. Na distinção de Nichols, “alguns documentários se dispõem a explicar aspectos do mundo para nós. Eles analisam problemas e propõem soluções. Eles tentam abordar aspectos do mundo histórico através de suas representações” (NICHOLS, 2000: 165) <sup>5</sup>. A preocupação de Tandler em lançar vozes de contestação no presente, identificar, explicar e difundir conhecimento encontra neste ponto um dos nódulos de incômodo de sua produção, como indicamos anteriormente. Lembramos que, em parte, esta crítica ao “didatismo” na obra de Tandler acusa a supremacia do texto sobre a imagem. A questão está intimamente ligada à falência da crença na palavra do intelectual e da análise sócio-política.

Mas Tandler não se detém em acusar estes mecanismos de exclusão e os instrumentos da “globalização perversa”. Logo em seguida, abre o horizonte de construção desta nova globalização sinalizada por Milton Santos: movimentos sociais independentes, intelectuais orgânicos, militâncias em manifestações informais da comunicação e da cultura, hip-hop, etc tomam a narrativa e constroem um leque de “frestas” no interior do sistema “globalitarista” <sup>6</sup>, as quais indicam caminhos de resistência e subversão.

Havíamos notado, em virtude da análise do filme *Josué de Castro – cidadão do mundo*, que a primeira seqüência do filme ressaltava a supressão da voz dos excluídos. A questão é emblemática, já que, em *Milton Santos*, o outro ocupa um lugar dialógico com o comentário em voz *off*. Em lugar de ilustrar idéias com o outro usado como objeto, passamos a uma política de representação que coloca o outro como sujeito de vozes. Tandler tece com as falas dos representantes de movimentos sociais uma armação que, tecida com o discurso de Milton Santos, estabelece um espaço de troca. Este diálogo se apresenta, inicialmente, já no título do filme: em lugar de um explícito argumento sobre o mundo, o filme evoca um encontro entre dois intelectuais: “Encontro com Milton Santos” e também com outras falas. Estas vozes são colocadas lado a lado com o autor e com a palavra crítica de Santos: a construção do comentário, do discurso de Milton Santos e das práticas de resistência em forma de interação cria para

---

<sup>5</sup> Tradução da autora.

<sup>6</sup> A expressão é de Milton Santos. Para o geógrafo, em lugar de um simples fenômeno, a globalização gera também um globalitarismo, correspondente ideológico dos fundamentalismos (2000).

estes últimos uma conjuntura onde eles podem ser ouvidos com profundidade, nutrindo-se deles e abrindo espaços para diálogo *com* eles, que participam em pé de igualdade nesta unidade de discursos. Mas, ao contrário da postura mais recente, Tandler não dá exclusividade de fala aos vivenciadores das mazelas, não indica que apenas eles possam falar.

O cineasta toma como missão esta costura de vozes, aproximando o filme de uma rede de discursos contra-hegemônicos da globalização, e daquilo que Bakhtin chamou de “polifonia” (1981), em que diversas vozes possam interagir em um mesmo espaço sem que qualquer delas perca individualidade <sup>7</sup>. Esta política de linguagem do filme fica evidente no capítulo final “Polifonia social”, em que o cineasta elabora sobre a multiplicidade de atuações políticas e identitárias hoje. Em entrevista à *Isto É*, Tandler afirmou:

Isto [a ‘desorganização política e social’] não é necessariamente ruim, já que evita o aparelhamento político que vivemos em outros tempos através de correntes políticas hegemônicas que pregavam idéias quase de forma totalitária. Temos uma grande diversidade política cultural em que várias minorias expressam seus pensamentos (...). Há uma cultura emergindo da periferia. (Silvio Tandler)

Mas no filme ele procura reduzir o desnivelamento entre as falas: o enunciado de Santos é comentado pelo texto, aproximando estas às demais gradações presentes no filme. São o texto e a montagem que permitem a construção desta “barreira” didática composta pelo integrante do Movimento dos Sem Teto Urbanos de São Paulo e a fala de Santos, por exemplo. Mas a fala de Santos não é sobreposta à do militante, ela é colocada em paralelo a um movimento ascendente. No papel de distribuir informação, Tandler opera cesuras com vistas a enriquecer e diminuir o desnivelamento. Deste modo, o comentário pode se colocar como posição na qual uma outra produção discursiva se dá: permite dizer algo sobre o texto primeiro (de Milton Santos) e os textos segundos

<sup>7</sup> Tomando o romance de Dostoiévski como objeto de inquietação, Bakhtin ressaltava, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981), a natureza “democrática” e múltipla da narrativa (por sua vez, metáfora do termo emprestado da música). Bakhtin observava que, na poética de Dostoiévski, encontra-se uma pluralidade de vozes e consciências em confronto, contraposição e simultaneidade, cuja estratégia opera na catalisação das interações possíveis dos discursos, trocas “dialogicas” sem perdas e sem supressões por uma outra voz, já que para o russo os enunciados são sempre plenos de ecos e reverberações de outros enunciados, e não construções a partir de um sistema de signos estável.

(práticas de resistência). A Tandler cabe agrupá-los, fazê-los interagir e formar uma organicidade, uma unicidade de sentidos, um *front* de resistência.

O segundo âmbito de produção de significações que procura organizar e circunscrever Santos é a montagem. A construção narrativa do filme opera um desejo de organizar idéias, em torno de temas que partem da fala de Milton Santos para os diálogos que Tandler produz de exemplos vivos nos movimentos organizados. No filme sobre a proposta de Milton Santos e sobre a globalização, os capítulos organizam temas que vêm a reboque com a globalização dos lucros: informação, cultura, circulação de pessoas etc. A distribuição em capítulos, em *Encontro com Milton Santos*, parte do tema como fio condutor para a elaboração formal. Ela procura produzir um sistema de compreensão fechado, com base em ilustrações, grafismos e jogos de linguagem nas cartelas.

Tandler dá voz a falas “em combate”: os entrevistados são indivíduos articulados em frentes de resistência: movimentos populares urbanos e rurais, manifestantes, são intelectuais orgânicos. São eles possuidores de saber de grupos em emergência: homens e mulheres que, na categoria de Gramsci, podem organizar os saberes e as posturas dos grupos que representam. De suas inserções sindicais ou em movimentos populares, falam à câmera sobre os desejos dos que, nesta posição, são capacitados de falar em nome dos demais. Eles produzem falas diversificadas segundo o tema e a resistência em que agem. Não falam do mesmo modo nem falam sobre a mesma questão, mas falam a partir de uma organização e dentro de uma rede de discursos que entra em harmonia.

Eles são “atores”, vistos como futuros produtores da virada política da globalização. O objetivo de Tandler, como observamos pelo lugar que a entrevista de Santos ocupa no filme, é abrir espaço para uma contra-leitura sobre a globalização. Primeiro e Terceiro Mundos se misturam cultural e politicamente, intrinsecamente múltiplos nas sociedades de hoje, interfacetados de hegemonias e resistências se sobrepondo nas periferias da Europa e da Ceilândia (em Brasília).

Nesta construção multifacetada, o filme não se fecha em uma análise simples ou ingênua. Abre um campo de ações, de participações no enfrentamento e de novas perspectivas. Conclui um conjunto de prismas, multiplicidades discursivas, sem deixar o espectador “desamparado” num mundo sem caminhos, diferentemente da produção contemporânea no documentário, que, desligada de expectativas de salvação, fecha as narrativas em abismo e na escuridão, como, por

exemplo, nos filmes *Vocação do poder*, de José Joffily e Eduardo Escorel (2006), e *Edifício Máster*, de Eduardo Coutinho (2002).

Tendler insere os discursos de membros de uma coletividade em dinamismo e produzindo contra-discursos, fazendo deles protagonistas de uma nova história que ele anseia. Assim, é possível entender o filme como um conjunto de dobras discursivas e polifônicas exortações à ação. A identificação passa, neste direcionamento, para uma mobilização em torno de uma comunidade de aspirações e dinâmicas, por uma democratização da globalização. Como Tendler insiste, neste fenômeno mundial de trocas econômicas, os processos políticos têm sido esvaziados. A fala do escritor José Saramago no Fórum Social Mundial ressalta a preocupação do cineasta: Saramago aponta para o esvaziamento da palavra democracia em tempos em que os diretores de multinacionais têm tanto poder quanto governantes nacionais e, no entanto, não foram eleitos pelo povo. Em entrevista recente, Tendler retoma este apelo:

Acho que está na hora de a sociedade brasileira se rediscutir. A gente tem que usar o cinema e outros meios de comunicação para colar os caquinhos do nosso arcabouço social. (...) Como disse Milton Santos, a gente precisa encher de conteúdo a palavra democracia, já que, quando falamos sobre democracia hoje não sabemos exatamente sobre o que estamos falando. Ficamos apenas com a forma. (...) Cada dia está pior a convivência entre o cidadão e a política, está cada vez mais difícil o cidadão se ver efetivamente representado pelo Congresso Nacional. Mas sem a política a gente não avança. (Silvio Tendler<sup>8</sup>)

Insistindo mais uma vez na necessidade de os meios de comunicação agirem para difundir uma palavra crítica e mobilizadora, a fala de Tendler restitui a preocupação com a resistência política. Neste momento, a resistência se impõe de modo distinto: o olhar que se volta aos movimentos sociais vai em busca de alternativas ao esvaziamento causado pela descrença nas formas de contraponto político representado antes pela via partidária. Em entrevista a este trabalho, Tendler elaborou sobre esta passagem. Perguntado sobre o perigo de institucionalização política do intelectual e do artista, e perda da liberdade de criticar e negar, Tendler afirmou:

---

<sup>8</sup> Entrevista a Francisco Alves Filho, Op. Cit.

O perigo hoje é os intelectuais estarem vivendo de uma anorexia mental. Na época que você tinha o engajamento político, uma crítica a esse excessivo engajamento partidário era até saudável. Mas hoje você não tem mais os partidos ditos “progressistas”, atuando organizadamente, e os intelectuais sendo uma frente nessa campanha. Acho que posso dizer hoje que até mesmo o PT, do ponto de vista dos intelectuais, implodiu. São poucos os intelectuais que permanecem no PT são muito poucos, em relação àquele núcleo coeso que fundou o PT. Então, eu acho que a gente vive uma crise de identidade político-cultural. Acho que a gente hoje não tem um quadro político tão nítido a ponto de você se dar ao luxo de dizer “não vou militar, não vou me engajar”. Então, eu acho que é complicado. (...) Hoje a política não é o carro chefe da transformação social. E você tem hoje os movimentos sociais, que se tornaram essa alternativa possível, viável, aos antigos partidos políticos. Antes você tinha os partidos políticos e hoje você tem os movimentos sociais. Tem um grupo restrito de intelectuais que apóia a ação de certos movimentos sociais, que estão no limite da legalidade. (Silvio Tendler<sup>9</sup>)

## 5.2. Memórias e histórias de um século de chamuscas

Nos filmes que destacamos neste trabalho é possível encontrar a clareza da disposição à descontinuidade histórica, a apontar aos momentos de impulso utópico, no sentido dado por Ernst Bloch, enquanto força sobre o porvir<sup>10</sup>, e de repressão. Esta marca será integralmente recuperada nos filmes *Memória e História em Utopia e Barbárie*, de cinquenta minutos (2005), e *Fragmentos do exílio*, “carta-vídeo” de seis minutos (2003), nos quais Tendler narra alguns sonhos coletivos da segunda metade do século XX e se coloca como personagem, testemunha e narrador desta história. Os filmes se concentram no confronto entre a memória pessoal de Tendler e a narrativa da história das rupturas operadas pela esquerda no mundo. Neles, vemos a preocupação em construir uma herança político-cultural e refazer horizontes de esperança.

Mas, como seu comentário diz em *Memória e História em Utopia e Barbárie*, “a memória preserva a história”. No filme, Tendler entrelaça memória e discurso histórico, como um saber de totalidade, confrontando um ao outro. Como o filme explicita pelo título, ao contrário daquela oposição entre socialismo e barbárie, como duas opções facilmente opositoras, que guiou o imaginário

<sup>9</sup> Entrevista concedida para este trabalho, Op. Cit.

<sup>10</sup> BLOCH, 2005: 143.

revolucionário do século, o que temos é uma história vista como alimentação mútua entre as utopias e as barbáries <sup>11</sup>.

Mas se o olhar se fixa sobre as movimentações da esquerda, ele, no entanto, não reivindica uma nostalgia da militância. Abre perspectivas no presente, indicando que há elementos renovadores para os quais abre espaço, agora, em nome de engajamentos diferentes. Assim, Tandler sinaliza que os desencantos que vivemos hoje gerarão também novas utopias. Da mesma forma, retoma a formação de uma memória política e cultural em torno do movimento estudantil em *Ou ficar a pátria livre ou morrer pelo Brasil* e *O afeto que se encerra em nosso peito juvenil*, dois médias-metragens que integram *Memória do Movimento Estudantil*, de 2007.

A variante de uma reflexão sobre a história e a experiência do século XX vai progressivamente sendo inserida nestes filmes. A tentativa de elaborar sobre os modos pelos quais a memória sedimenta ou esconde a história aparece em *Memória e História em Utopia e Barbárie*: Tandler abre o filme com a tentativa de fazer discernir o estatuto de construção e leitura do relato histórico e o da memória. Com as definições, localiza o objeto da preocupação: nas palavras do guerreiro marxista Apolônio de Carvalho, “a esquerda tem uma história, mas esta história não tem memória”. Se a história pode ser definida como saber da totalidade da experiência de homens e mulheres de um dado momento, como narração de acontecimentos, e a memória, sua preservação, em forma de narrativa lacunar e cheia de falhas, espontânea e viva, ou os vestígios da história ao longo do tempo, Tandler encaminha o filme a tentar rastrear e produzir uma memória desta esquerda. A polarização entre os dois registros, que inquietou os historiadores na década de 1990, aparece nas definições de Pierre Nora:

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta

<sup>11</sup> Lembramos aqui a publicação *Socialismo ou Barbárie*, revista que circulou entre 1949 e 1965, e teve como redatores, entre outros, Jean François Lyotard e Cornelius Castoriadis.



de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura e projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta (NORA, 1993: 9).

A memória, neste sentido, transporta a história, que a retém e a autoriza, a integra e organiza em função de um desejo de herança, tendo com ela um elo de identidade onde as gerações se reconhecem. O historiador Jacques Le Goff ressaltou, em *História e Memória* (1996: 419), que se a memória é, no campo da compreensão da experiência das sociedades, a estrutura que possibilita a elevação do conhecimento da história, ela é também sua mantenedora. Mas, com a aceleração vertiginosa do tempo e das imagens nas sociedades contemporâneas, a fragilidade da memória vivida debilita a preservação da história e sua transmissão às futuras gerações. Se, como parece, estão mortas as características que guiaram a modernidade, o indivíduo contemporâneo estaria, portanto, libertado daquele mecanismo que o fixava numa estrutura dependente e fiadora do tempo. E, se a contemporaneidade, como aponta Fredric Jameson (2004), trouxe, com o esgotamento das narrativas mestras, a perda do sentimento de historicidade, de reconhecimento dos indivíduos no passado histórico ou no futuro a projetar, perdemos também, então, o pertencimento coletivo no tempo.

Com esta preocupação, Tandler constrói em *Memória e História em Utopia e Barbárie* um vasto panorama das rupturas políticas e culturais do século XX. Ao lado da explosão das bombas de Hiroshima e Nagasaki, encontramos a vitalidade dos movimentos de esquerda no pós-guerra, os movimentos negro e feminista, a Primavera de Praga, a formação das novas esquerdas, o enfrentamento às ditaduras, as revoluções no Terceiro Mundo, a música, o cinema, as artes plásticas etc. O filme mapeia uma multiplicidade de pontos de vista, militâncias, desafios e confrontos dentro dos movimentos de esquerda de tal modo que não consegue, nem procura, formar um retrato homogêneo de uma época e de uma geração. E, enquanto escreve a história dos últimos cinquenta anos, também confronta o que restou daquelas imagens na memória do narrador. O embate fica explícito na seqüência em que Tandler narra sua visita ao Vietnã de hoje: inquieto quanto ao mundo global que invadiu as prateleiras de supermercados do país que lutou insistentemente pela liberdade, e que fermentou

nas mentes revolucionárias de sua geração um horizonte de enfrentamento, as imagens do Vietnã entram em choque com as imagens guardadas na memória.

Se, por um lado, remete à construção ampla de uma memória da história da esquerda brasileira relacionada às crises internacionais, e, deste modo, trabalha sobre uma esquerda ligada ao marxismo e ao nacional-popular, contudo, Tandler reflete também sobre as novas esquerdas e sobre a forma como o presente se representa nas novas ordenações culturais e políticas contemporâneas. Leva em conta, ainda, nos rescaldos do próprio envolvimento político de Maio de 1968, que hoje as disputas operam no campo das disputas midiáticas. Como se preocupa em tratar logo no início do filme através da entrevista de Susan Sontag, o poder das imagens para a constituição da memória substituiu a narrativa, e hoje, como sabemos, a participação política, a memória e a constituição da “opinião pública” são produzidas no mundo do espetáculo, em meio à onipresença das imagens, mundo previsto por Guy Debord no diagnóstico que permeou Maio de 1968 e a cabeça de Tandler aos 18 anos.

O entrecruzamento da história com a memória de Tandler é uma marca do filme: a memória pessoal se insere em um registro biográfico que entra em negociação com o discurso histórico. Assim, Tandler trabalha com a história dos últimos 50 anos em forma de painéis (música guiando a narração de eventos históricos por imagens e legendas), mas reivindica a possibilidade de tratá-la a partir de sua própria trajetória. Nesta construção, as reflexões sobre o período que se abre em 1968 são conjugadas à sua memória. Em 1968, Tandler tinha 18 anos, e *Utopia e Barbárie* ressalta seu desejo de narrar a história enquanto testemunha do período.

No bloco final, contudo, redefine-se o filme. Do panorama de movimentos políticos e culturais da segunda metade do século XX, e da busca de entendimento do que restou daqueles anseios revolucionários na decomposição política de hoje, entramos na retomada da esperança. O filme propõe novos desafios no presente e utopias para o novo século. Sobre a palavra “lute”, Tandler inscreve “utopia”. Em depoimento ao filme, o escritor Eduardo Galeano apresenta um destes desafios:

[É preciso] saber o que vamos fazer. Você me perguntava ainda há pouco “qual é o futuro da América Latina?”. Eu não sei. Sei qual é o desafio. Vamos continuar a nos converter na triste caricatura do Norte? Vamos reproduzir a sociedade de consumo que está devorando o planeta? Ou vamos construir um mundo diferente?

Ou vamos propor ao mundo um mundo diferente? (Eduardo Galeano, entrevista a *Memória e História em Utopia e Barbárie*)

No campo de produção de uma alternativa cultural, o diretor José Celso Martinez Correa, com os olhos guiados pela utopia antropófaga, incendeia:

[É] Essa coisa que eu sinto que nós todos temos no Brasil de novo. Estamos de novo... senão eu não estaria aqui, senão eu não montaria essa peça [*Os Sertões*, de Euclides da Cunha]. É sintoma. Ninguém faz nada sozinho. E nós estamos novamente dando as cartas na área da cultura. Não nacionalisticamente, mas universalmente, oswaldianamente. E na alegria, que é a prova dos nove. (José Celso Martinez Correa, em entrevista a *Memória e História em Utopia e Barbárie*)

O depoimento de José Celso nos interessa na medida em que direciona os anseios para a renovação de um horizonte de batalhas análogo ao que fermentou o período pós-Segunda Guerra no Terceiro Mundo. No seio da militância na arte engajada, da qual o teatrólogo provém, aliando-se à defesa de ideais reformistas no contexto dos anos 1950-1968 em todo o mundo, foi de destaque a valorização do momento histórico que favoreceu o grito e as lutas do Terceiro Mundo. Daí sua citação do pensamento de Oswald de Andrade, o qual, na década de 1920, apontava para as múltiplas possibilidades de ruptura que poderíamos empreender com a seleção, a releitura e a metabolização de tudo que nos formou enquanto depositários de temporalidades diversas. José Celso ressalta, assim, que o olhar proposto por Oswald pode nos ajudar a irromper o presente com as multiplicidades de tempos e experiências. A obra de Oswald, trazida por ele no contexto dos anos 1960, fazia explodirem falências e perspectivas, fundia interpretações de nossa realidade, propostas de superação da dependência e rearranjos de tudo que vem de fora. Esta perspectiva se afasta, assim, de um pensamento guiado pela pureza, ou, no extremo oposto, afasta-se do pensamento segundo o qual devemos nos alimentar do “progresso” como eternos receptores do que vem de fora, acriticamente. Este olhar ressalta a multiplicidade de influências, a necessidade de nos alimentarmos daquilo que nos possa favorecer no grito em nossa própria defesa e por nosso desenvolvimento.

Recolocando-o hoje, o prisma através do qual José Celso olha sinaliza a necessidade de nos relacionarmos com o ambiente externo, com as profusões da cultura de massa, com a originalidade de ordenação destas experiências diversas que nos formam. No filme de Tendler, o depoimento de Martinez Correa refaz esta ansiedade, agora, capaz de aproveitar (no mesmo mecanismo que guiou o pensamento de Oswald e a leitura dele feita por José Celso) das crises da modernidade que tanto são anunciadas, da pregação do fim da história e da falência do modelo econômico neoliberal, a chance de novamente os países do capitalismo periférico alcançarem conquistas sociais e reformularem sua história. O “sintoma” de que o teatrólogo fala no filme reforça a detecção desta atmosfera novamente receptiva às estratégias de superação do subdesenvolvimento econômico e energia pulsante neste momento que vivemos.

Assim, ao contrário de seguirmos as determinações de falências, repetindo *ad infinitum* que é impossível construir qualquer projeto histórico e de crer em mudança, desilusão generalizada hoje nos meios intelectuais e entre a sociedade civil <sup>12</sup>. Ao invés disso, como aponta o horizonte de visão de José Celso, poderíamos nos nutrir das crises mundiais e “fins” alarmados para entrar em cena com as aspirações transformadoras que formularmos.

A ausência de referências para uma militância hoje impulsiona a busca por estas formas de resistência possibilitadas no ambiente contemporâneo. Se em *Encontro com Milton Santos* a utopia pode agora surgir pelas mãos de novos atores, uma utopia da periferia, aqui encontramos o olhar que se guia a propostas de salvar aquilo que a modernidade teve de raiz libertária. O descrédito frente às esquerdas tradicionais, “ortodoxas”, não finaliza em Tendler o desejo por uma humanidade de solidariedade e igualdade. Apesar das crises, se reprocessam as utopias. Mesmo que o marxismo realmente existente tenha ceifado grande parte dos sonhos libertários pela contaminação autoritária, há uma matriz a ser salva. Apolônio de Carvalho, ator e testemunha de todos os conflitos internacionais do século, guerreiro marxista, finaliza o filme e aponta para este horizonte:

---

<sup>12</sup> Descrenças impulsionadas, é claro, pela desvalorização da consciência política graças à transformação das democracias em palco de sempre novos escândalos de corrupção na ordem do dia, que ofuscam as chances de crença nas transformações sociais, esvaziando a política e colocando em seu lugar a instrumentalização diária da opinião pública, que desfigura as possibilidades de mudança para preencher o cotidiano de infinitas acusações para todos os lados.

(...) É uma idéia um pouco religiosa que o Partido nos fornece, a idéia de que a nossa luta é tão justa e a sociedade, tão injusta, que, mesmo que perdermos hoje, ganharemos amanhã. Então, temos sempre esperança e vontade de lutar. (...) A utopia é a verdade que ainda não está clara, mas virá amanhã. (Apolônio de Carvalho, entrevista a *Memória e História em Utopia e Barbárie*)

Estas três perspectivas, colocadas no bloco final “construindo o futuro”, nos permitem ver a urgência de observarmos a força das resistências democráticas no século XX, mas, a partir delas, sinalizar novas lutas hoje. O filme possibilita a ampliação da memória das resistências já percorrida nos anos anteriores, como também se abre a um balanço crítico dos sonhos.

Nos filmes, deixa caminhos de escape para a esperança do mesmo modo como em *Fragmentos do Exílio* e *Memória do Movimento Estudantil*. Em *Fragmentos do Exílio*, Tandler volta sua atenção para um momento trágico da história da América Latina que ele também testemunhou. A eleição, em setembro de 1970, da coalizão socialista e comunista Unidade Popular, liderada por Salvador Allende, pareceu representar uma das muitas experiências promissoras do desenvolvimento de socialismo democrático para o continente, que já estava coberto por sangrentas ditaduras. Silvio Tandler testemunhou dois anos do governo Allende. O golpe brutal em setembro de 1973 e a sucessiva instauração da ditadura civil-militar com regime de terror sistemático no governo Pinochet deu à esquerda a explosão de suas esperanças e o derradeiro sentido de que o mundo pós-Segunda Guerra Mundial alcançou pontos definitivos.

Na cartela inicial do filme, sobre uma página de caderno em branco, com letras manuscritas, ele informa: “Pela primeira vez, não contarei uma história. São fragmentos da memória”. *Fragmentos do exílio* é uma experiência limiar sob este aspecto, já que Tandler não apenas comumente se define como historiador, mas também porque o filme revela uma leve ruptura em relação aos demais filmes, ainda que tendo a história como massa de reflexão e narrativa, Tandler agora a utiliza de modo diferente: lança um olhar ao passado diferente do olhar de historiador, com tensões e embates. Através de legendas e comentários, acrescenta mensagens ao material fotográfico, sobrepondo, assim, ao sentido dado nas imagens, uma nova camada de inscrições. As intervenções textuais, âmbito em que Tandler se aproxima e se afasta da tentativa de explicar didaticamente o

processo que depôs Allende, vai sendo tomado de manifestação da emoção que banhou aquela experiência e do desencanto com a derrota do sonho.

Sobre uma página de caderno em branco, símbolo da informalidade do trabalho testemunhal, o autor explicita o compromisso com o distanciamento científico, para que a subjetividade de testemunho possa narrar um projeto oprimido. Com a frase de abertura, o discurso histórico é explicitado pelo autor como prática discursiva objetiva, didática e clara sobre os movimentos realizados pelos mecanismos e personagens da vida política, estando, portanto, inserido nesta prática discursiva a construção do relato histórico do processo revolucionário chileno e o desfecho sombrio: a ditadura e o derramamento de sangue. O cineasta apresenta constantemente o personagem que tem o poder de fala, narrador e testemunha. É ele, com o dispositivo de registro histórico das fotografias e escritor da eternidade daquelas lembranças, quem abre o próprio filme olhando para a câmera, prestes a abrir as memórias e contaminando toda a narrativa.

As imagens do sonho substituem as do pesadelo que se seguiu ao Golpe de 1973, contudo, enquanto a história reprimiu a utopia de justiça social e democracia, não domina o filme uma melancolia: a cartela final de *Fragments do Exílio* atualiza as esperanças. Sobre uma fotografia de crianças correndo em direção ao mar, Tendler inscreve: “uma semente foi plantada”.

Se não temos nestes filmes o consolo frágil de uma história vista como perda nostálgica de um engajamento, nem tampouco uma história tida como progresso, a narrativa de Tendler nos revela que a história é feita de quebras e reprocessamentos constantes, com o olhar atento às expectativas insatisfeitas no passado e suas atualizações no presente. A história fornece lições, mas Tendler aposta em que os desencantos sejam ressuscitadores. Lembrando a insistência messiânica que a utopia fornece, Tendler reafirma a necessidade da renovação na coluna “O sonho não acabou”, publicada por ele na *Revista O Globo* de 9 de dezembro de 2007. No texto ele diz:

A geração que se formou a partir dos movimentos políticos dos anos 60 prepara-se para comemorar seus 40 anos. O ano de 1968 foi transformado no marco zero das mudanças operadas na política, na cultura e nos costumes da segunda metade do século passado. Muitos continuam vivos e atuando. Outros poucos preferem viver das glórias do passado, considerando que hoje não existe nada de bom. São os porta-vozes da utopia congelada. As novas utopias, mais pulsantes do que nunca, nascem do caldo de cultura fermentado e fervido nos movimentos sociais,

culturais e políticos periféricos e que reage à sociedade do espetáculo, da cultura de massas e do sistema financeiro. É onde encontramos as ações de rebeldia paridas pela insatisfação que porta o germe transformador de todas as sociedades em todas as épocas. Catatônicos ou acomodados não geram utopias. (Silvio Tendler)

Com a imagem revolucionária da Internacional Situacionista na cabeça, ele finaliza: “o que queremos de fato é que as idéias voltem a ser perigosas”. A sede pela renovação do poder das idéias se reforça também em *Memória do Movimento Estudantil*, de 2007. O filme comemora os setenta anos da União Nacional dos Estudantes e se divide em duas vertentes, que se unem constantemente pela comunhão dentro do movimento político: em *Ou ficar a pátria livre ou morrer pelo Brasil*, o autor constrói a histórica do movimento, mostrando que os estudantes brasileiros estiveram à frente das lutas abolicionistas, republicanas e democráticas até os dias de hoje, e se posicionaram diante de todas as significativas lutas do século. De Castro Alves e Mario Lago, o filme toma como viés a história do movimento, os conflitos internacionais e as oposições e batalhas enfrentados pela UNE, ressaltando as disputas políticas também dentro do movimento, as convergências, a sedução por partidos e os enfrentamentos com o Estado. “Esta história se faz com fragmentos de memórias”, nos informa no início. Assim, Tendler trilha o caminho de depoimentos que vem desde os primeiros participantes do movimento até seu mais recente presidente, Gustavo Petta, em cujas falas permanece a luta em novas direções agora, tendo em vista os movimentos sociais e a força que emerge da periferia.

No segundo filme, prevalece, de modo distinto, a narrativa sobre a produção cultural promovida pelos estudantes egressos da UNE: o teatro, o Cinema Novo, a música etc. *O afeto que se encerra em nosso peito juvenil* retoma a força de liberdade trazida nos interstícios das manifestações políticas e, como no primeiro filme, passa para as novas gerações o dever utópico e novos desafios a serem vencidos no cenário de hoje. Mas estes dois fragmentos da memória do movimento sinalizam o olhar a um panorama coerente com todo o trajeto de Tendler. Narrar a história do movimento estudantil brasileiro torna possível percorrer todos os conflitos do século XX, as produções na cultura e na política, um espectro completo em que toda sua obra se encontra. Como colocou o vice-presidente da UNE (1961-1962) Roberto Amaral em depoimento ao filme, “a história do movimento estudantil é a história da República. Com o movimento

estudantil você conta a história recente deste país. E você pode, a partir dessa história recente, construir, projetar, antecipar o futuro próximo”. Nele, novos desafios e utopias esperam pelos estudantes. Gustavo Petta, último presidente da UNE, toma então o dever histórico:

As gerações passadas lutaram e conseguiram muitas coisas, mas não todas. É por isso que nós vamos continuar. Lutar agora pela inclusão social, pelo acesso de todos à universidade etc. O que queremos é construir uma humanidade com outros valores (...). (Gustavo Petta, em *MME*)

A insistência no reencantamento do mundo permite a visão de uma história aberta, imprevisível e dependente da construção de novos desafios. A representação da história que encontramos na obra de Tandler é, assim, delineada pela crença na mutabilidade da história, pela necessidade de as gerações, tendo em mente os desejos e as lutas democráticas do passado, tomarem o curso das disputas e ampliarem o conteúdo da palavra “democracia”.