



XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação

Inovação e inclusão social: questões contemporâneas da
informação

Rio de Janeiro, 25 a 28 de outubro de 2010

GT 10 – Informação e Memória

Modalidade de apresentação – Comunicação Oral

Cinema e Memória: ver, guardar, lembrar

Maria Leandra Bizello

Universidade Estadual Paulista

Resumo: Este artigo discute as relações entre cinema e memória. Apresenta o cinema como um lugar de memória, isto é, algo não natural, como nos diz Pierre Nora. Analisamos, dessa perspectiva, o início das cinematecas com sua dimensão pedagógica, preocupada em formar o público cinematográfico e em guardar e conservar filmes. O filme, como um lugar de memória, é a representação de um dado presente mesmo que ele se refira a algum passado distante ou mais próximo. Dessa forma, discutimos o documentário **A Opinião Pública**, realizado por Arnaldo Jabor no ano de 1967, analisando seu fazer fílmico para entendê-lo como lugar de memória.

Palavras-chave: Memória; Cinema; Informação Imagética.



XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação

Inovação e inclusão social: questões contemporâneas da
informação

Rio de Janeiro, 25 a 28 de outubro de 2010

1. Cinematecas: da formação do público a lugar de memória

Tradicionalmente, os arquivos foram responsáveis pela guarda de documentos textuais. A documentação imagética em sua diversidade de suportes, na qual a imagem é fixada, quase sempre foi entendida como um conjunto documental especial tanto para sua conservação como para sua organização. A condição de *especial* se dava muito mais pela fragilidade e singularidade material do suporte do que por seu conteúdo. Por outro lado, o conhecimento produzido com base em imagens e por meio delas estava circunscrito ao âmbito daqueles que dominavam o fazer fotográfico e/ou cinematográfico.

A informação e o conhecimento estavam muito mais ligados às questões que hoje chamamos de entretenimento do que propriamente o científico, mesmo que a imagem cinematográfica e fotográfica fosse utilizada desde finais do século XIX para identificação criminal e médica. Ambas as formas de imagem que estavam aliadas à ciência em seu princípio expandiram-se com a industrialização e as inovações tecnológicas. No decorrer do século XX, a fotografia e o filme, dos suportes às linguagens, passaram por transformações tecnológicas. Nesse sentido, podemos pensar na sobrevivência do preto e branco, na relação que estabeleceu com a ideia de real tanto em filmes documentários como em ficção, determinando referências estéticas para o cinema e para a fotografia.

Neste artigo, iremos explorar com base nessas considerações iniciais o cinema e o filme como guardadores de memória, assim como refletir sobre a instituição cinemateca como instituição arquivística. Essa é uma abordagem inicial sobre o tema inserido em questões mais próprias à Ciência da Informação. Por outro lado, este texto é uma extensão do doutoramento já finalizado que tinha como objeto o fotojornalismo e o cinema em uma perspectiva histórica. A preocupação com imagens permanece na dimensão interdisciplinar, articulando imagens, memória e informação no programa de pós-graduação em Ciência da Informação, UNESP – campus Marília.



XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação

Inovação e inclusão social: questões contemporâneas da
informação

Rio de Janeiro, 25 a 28 de outubro de 2010

Nos filmes que tomamos como objetos¹ de nossa pesquisa, ficção e não ficção, a ideia de real ou o estatuto de verdade não são contraditórios à seleção de imagens e montagem que fazem parte da construção fílmica e nem da imagem em movimento entendida como representação.

Entretanto, a materialidade do filme envolve uma série de documentos e de contextos, além da película, suporte da imagem, utilizada pelo cineasta e sua equipe: o roteiro, os desenhos da cenografia, os figurinos, as anotações dos continuístas e do próprio cineasta, o trabalho do fotógrafo, a trilha sonora, as prestações de contas aos produtores, os projetos para captação de recursos, os testes e negociações com os atores, as experimentações com os efeitos especiais, a comercialização e exibição do filme, e uma série de outros elementos que também fazem parte dele, constituem o campo cinematográfico, mas não o da imagem propriamente dita.

A concretude do filme na película nos remete aos lugares em que ele é guardado e conservado. É preciso refletir sobre como os filmes sobrevivem materialmente e onde o pesquisador pode encontrá-los, isto é, nos arquivos ou nas cinematecas e ainda em bibliotecas, centros de documentação e museus especializados em imagem e som. Deixar de considerar esse aspecto em relação ao documento fílmico é não discutir políticas voltadas para preservação do filme e de tudo o que diz respeito a ele.

Essa preocupação existe desde as primeiras décadas do século XX. No final dos anos 1920 e início dos anos 1930, o Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA – criou um grupo de historiadores da arte, conservadores e mecenas ricos e esclarecidos voltados para as artes de vanguarda, com o objetivo de educar o público e despertá-lo

¹ Filmes analisados: AÇÃO ENTRE AMIGOS (1998), Direção: Beto Brant; ANOS JK – UMA TRAJETÓRIA POLÍTICA (1980), Direção: Silvio Tendler; DANTON, O PROCESSO DA REVOLUÇÃO (1982), Direção: Andrzej Wajda; O ENCOURAÇADO POTEMKIN (1925), Direção: Serguei M. Eisenstein; HIROSHIMA MON AMOUR (1959), Direção Alain Resnais; JANGO (1984), Direção: Silvio Tendler; A ERA DO RÁDIO (1987), Direção: Woody Allen.



XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação

Inovação e inclusão social: questões contemporâneas da
informação

Rio de Janeiro, 25 a 28 de outubro de 2010

para as artes visuais de então. Seguindo esse propósito, em 1935 foi criado o Departamento de Cinema do MoMA – era necessário constituir um arquivo de filmes, pois para Iris Barry, sua conservadora-fundadora, a nova arte do cinema deveria ser conhecida em sua tradição apesar da curta história do cinema.

Iris Barry, bibliotecária e crítica de cinema na Inglaterra, em 1932, foi contratada pela biblioteca do MoMA e lá iniciou seus trabalhos no então recente Departamento de Cinema do Museu. O papel de Barry como fundadora do Departamento foi essencial na medida em que, para ela, a coleção de filmes do Museu deveria ser acessível aos estudantes, às escolas e a todas as outras instituições educativas. Ela deu início à coleção internacional de filmes, procurando obter doações de cópias entre as grandes produtoras norte-americanas como a 20th Century Fox, a Warner Bros., a Columbia, a RKO, e a Universal. O caminho entre essas produtoras foi difícil; Barry teve que explicar e assegurar-lhes que o Museu não tinha intenções de se tornar um concorrente comercial da grande indústria cinematográfica norte-americana.

Com a mesma intenção, Iris Barry viajou para a Europa e visitou, nas principais cidades europeias, cineastas, produtoras e instituições na coleta e pesquisa de filmes; participou ainda da fundação, em 1938, da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes. O propósito do Departamento de Cinema do MoMA foi plenamente realizado quando, em 1939, a sala de cinema foi inaugurada com os primeiros ciclos de filmes. As projeções diárias mostravam a preocupação pedagógica de Barry, conquistavam aqueles que antes não compreendiam ou duvidavam do papel de uma coleção de filmes em um Museu de Arte Moderna e estabeleciam outra relação entre o público e o cinema – para além do entretenimento –, consolidando a pesquisa que Iris Barry havia realizado para constituir aquele acervo (BANDY, 1992).

No Brasil, podemos tomar a década de 1940, e o movimento de expansão de cineclubes, como o momento de reconhecimento e interesse pelo estudo do cinema. Paulo Emílio Salles Gomes foi a figura fundamental do cineclubismo brasileiro, ao criar o Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia em São Paulo, que agregou o grupo formado,



XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação

Inovação e inclusão social: questões contemporâneas da
informação

Rio de Janeiro, 25 a 28 de outubro de 2010

dentre outros, por Antônio Cândido e Décio de Almeida Prado. O mesmo grupo fundou a revista *Clima*, publicação em que Paulo Emílio escrevia críticas de cinema.

Esse grupo de intelectuais promovia projeções de filmes e debates sobre cinema, mas logo foi fechado pela ação censora do Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo, o DIP. O fim da Segunda Guerra Mundial e da ditadura de Getúlio Vargas permitiu outra iniciativa do crítico B.J. Duarte, criando o Clube de Cinema de São Paulo. Uma biblioteca de cinema foi formada, assim como, em 1947, Paulo Emílio, então na Europa filiou o Clube de Cinema à Federação Internacional de Cineclubes e adquiriu para a instituição filmes de Charles Chaplin, Georges Méliès, Carl Dreyer, Jean Cocteau e René Clair.

A partir dessa coleção de filmes, foi criada a Filмотeca do Clube de Cinema de São Paulo. No final dos anos 1940, esse acervo fílmico foi incorporado ao Museu de São Paulo e deu origem ao Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna (MAM) e posteriormente à Cinemateca Brasileira que, em 1984, incorporou-se ao Ministério da Educação e Cultura e hoje está ligada à Secretaria do Audiovisual.

O interesse e a ação de Paulo Emílio como formador de público de cinema, suas críticas nos jornais e revistas, o debate que empreendeu com cineastas de muitas gerações influenciaram a criação de escolas de cinema como a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e jovens como Glauber Rocha que fundaram movimentos cinematográficos como o Cinema Novo.

Iris Barry e Paulo Emílio Salles Gomes tinham preocupações pedagógicas, isto é, de formação intelectual do público; havia uma vontade de que o filme fosse entendido para além do entretenimento. Isso ficou bem claro no caso norte-americano, quando Iris Barry, em Hollywood, ao conversar com os grandes produtores de cinema, lhes garantiu o caráter pedagógico do Departamento do Cinema do MoMA.

A criação da Cinemateca Francesa, em 1936, por Henri Langlois também mostrou esse caráter. No caso francês, a Cinemateca foi o reduto formador de uma geração



XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação

Inovação e inclusão social: questões contemporâneas da
informação

Rio de Janeiro, 25 a 28 de outubro de 2010

fundamental para o cinema mundial, a *Nouvelle Vague*, que não apenas influenciou o modo de fazer cinema em todo o mundo como também revelou cineastas até então pouco reconhecidos nos Estados Unidos, como Alfred Hitchcock.

Em outros países, esse princípio formador também foi fundador dos cineclubes e cinematecas como instituições que se preocupavam com filmes. A necessidade de desenvolver a sua guarda e conservação era secundária: todas essas instituições constituíram acervos importantes, muitos deles raros, mas ainda voltados para a exibição, o debate e o ensino do cinema. Cuidar da materialidade do filme foi paralelamente uma preocupação cada vez maior, assim como seu tratamento documental.

A produção de filmes aconteceu num crescendo no mundo inteiro durante todo o século XX. O cinema como indústria cultural e o filme como um produto não se estabeleceram apenas como meio de entretenimento de massa para operários pobres e analfabetos no início de sua história, ainda no final do século XIX e primórdios do XX. Os estados totalitários que se formaram entre 1900 e 1950 utilizaram o cinema e o filme como importantes meios de propaganda ideológica e política (BENJAMIN, 1994).

Os estados totalitários sob o nazismo e o fascismo realizaram inúmeros filmes documentários e de ficção para que mentes e corações alemães e italianos acreditassem em suas ideias. Antes ainda, a Revolução Russa foi palco de uma série de experimentações cinematográficas que nos legou filmes raros e excepcionais. Clássicos como o *Encouraçado Potemkin* (1925), de Serguei Eisenstein, permanecem influentes para as jovens gerações de cineastas e de espectadores até nossos dias. Os estados liberais, Estados Unidos e Inglaterra, também fizeram propaganda ideológica por intermédio do cinema tanto nos momentos de paz quanto nos de guerra.

Documentários realizados pelo exército norte-americano durante a tomada de Berlim e na abertura dos campos de concentração foram decisivos no julgamento de nazistas em Nuremberg. O filme usado como prova, imagem-testemunha, é um instrumento jurídico; ele não redundava no que foi dito no processo, é algo a mais nele, uma



XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação

Inovação e inclusão social: questões contemporâneas da
informação

Rio de Janeiro, 25 a 28 de outubro de 2010

reprodução clara e exata de pessoas e objetos. Essa concepção probatória da imagem-movimento – e também da fotografia – não descarta as possibilidades de manipulações: apagamento de imagens, cortes, supressões, elipses, omissões.

As instituições de guarda do documento fílmico, cinematecas e arquivos, recebem os filmes, muitas vezes, separados da documentação produzida e recebida quando de sua realização e exibição. A característica dessa documentação de imagens em movimento e documentos textuais é a dispersão. Nesse sentido, os filmes, por sua vez, quase sempre formam coleções e não fundos: coleções de imagens em movimento, complementadas por coleções de cartazes, roteiros, etc.

Nesse cenário, por certo, há mudanças: a Bibliothèque du Film, na França, possui fundos de cineastas nos quais encontramos documentação relativa aos filmes. Mesmo assim, percebemos que o existente ali é sobrevivente ao tempo e às intempéries. O esforço maior é para salvar o filme e a documentação ao seu redor, guardá-los. Da perspectiva pedagógica no início das cinematecas, no século XX, a ênfase agora é na constituição de um lugar que possa proteger, conservar e dar acesso à informação visual.

A Cinemateca Brasileira nos dá uma ideia da urgência dessa proteção; em seu site, há um manifesto da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF), com o significativo nome: *Não jogue filmes fora*. O título, em forma de pedido, manifesta a necessidade de esclarecer que há lugares apropriados e pessoas especializadas e preocupadas em estudar, conservar e restaurar filmes. Não analisaremos o teor do manifesto ponto por ponto, mas ele reafirma nossas considerações até aqui colocadas de que o olhar sobre o filme como um documento a ser conservado e guardado modificou-se desde que ele foi entendido como um suporte possível para a história e a memória.

O cinema e o filme, inventos desenvolvidos no final do século XIX, são, como a fotografia, guardadores e produtores de memória, são suportes e, também, documentos. O filme provoca, por sua vez, outra revolução uma vez que registra o movimento e o faz permanecer contemporâneo no futuro. O filme é entendido como produtor e guardador de



XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação

Inovação e inclusão social: questões contemporâneas da
informação

Rio de Janeiro, 25 a 28 de outubro de 2010

memória, produzido pelas sociedades que fazem dele um suporte material para, objetiva e subjetivamente, mostrar e visualizar seu imaginário, representar o mundo. Nele, as experiências coletivas e individuais estão inscritas numa linguagem de imagens e sons. Fazem parte da expansão da memória, são suportes da memória coletiva alargada; essa memória torna-se múltipla, e nessa multiplicidade é apresentada ao indivíduo que, no entanto, não consegue fixá-la integralmente, tal o seu tamanho.

Podemos pensar o cinema e o filme como “lugares de memória”, se Pierre Nora (1993, p.13) considera que tais lugares “(...) nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais”; o cinema como lugar ritualizado é lugar de memória, ir ao cinema implica sair de casa e estabelecer relações com a esfera pública. Mesmo com as mudanças tecnológicas que permitiram ao filme entrar no âmbito privado, o ritual de ir ao cinema, o escuro da sala, a imagem na grande tela, ainda é de alguma maneira reproduzido na sala da casa em forma de *home theater*. O filme, por sua vez, aqui considerado lugar de memória, pode celebrar e ser celebrado em seus lugares de memória.

2. O filme como lugar de memória

No decorrer de nossa pesquisa, analisamos alguns filmes, independentemente do gênero, tentando compreendê-los como um “lugar de memória”, alimentados fundamentalmente por lembranças simbólicas, tal como Nora (1993) nos faz perceber ao traçar um paralelo entre história e memória. Por certo, os filmes históricos e documentários trazem uma carga muito maior da dimensão e perspectiva senão da memória, mas da própria história.

A exploração de fatos e acontecimentos históricos que dizem respeito a alguma personagem reconhecida como histórica, um grupo social ou um povo traz uma espécie de legitimação ao filme. Procura-se legitimar o que se vai contar com a ideia do filme ‘ser baseado em fatos e pessoas reais’, ou seja, o espectador pode acreditar na história contada por imagens e sons.



XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação

Inovação e inclusão social: questões contemporâneas da
informação

Rio de Janeiro, 25 a 28 de outubro de 2010

Analizamos o documentário **A Opinião Pública** de Arnaldo Jabor, de 1967. Nele, algumas pessoas da cidade do Rio de Janeiro são entrevistadas. As perguntas são variadas e dizem respeito ao cotidiano do homem/mulher comum. O período de realização é bastante delicado, logo após o golpe militar de 1964. Podemos entendê-lo como um documento de época, mas para nossa pesquisa o exploraremos a seguir em seu fazer fílmico.

2.1 A Voz da Classe Média

3. O cinema direto/verdade no Brasil foi introduzido num seminário promovido pelo Itamaraty em 1962, que trouxe o documentarista sueco Arne Sucksdorff para mostrar as técnicas do cinema direto com o gravador Nagra e câmeras mais leves para a captação de imagens e som ao mesmo tempo. Esses seminários foram essenciais para a geração de cineastas que se iniciavam ou já atuavam no cinema e principalmente para aqueles que participavam do movimento do Cinema Novo.

O cinema direto/verdade praticado nos Estados Unidos e na França estava intimamente ligado com as inovações técnicas de captação de som e imagem em sincronia. O desenvolvimento de câmeras mais leves e gravadores que captavam som e imagem ao mesmo tempo fez com que o cinema documentário ganhasse uma outra perspectiva : “l'événement ce n'est pas le sensationnel mais la vie ordinaire, pas le théâtral mais le spontané, pas l'histoire passée dans um scénario mais ce qui se presente (et se présentifie) devant la câmera” (NINEY, s/d, p.133).

No Brasil, essas técnicas introduzidas mudaram o eixo do documentário brasileiro, daquele educativo-cientificista para um mais próximo da realidade, a captação do presente, como nos disse François Niney, na citação acima.



XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação

Inovação e inclusão social: questões contemporâneas da
informação

Rio de Janeiro, 25 a 28 de outubro de 2010

A realidade é aquela do povo e mostrar, representar o povo era a preocupação dos cineastas do Cinema Novo. E agora havia possibilidades técnicas de ouvir esse povo em sincronia com a sua imagem, com o seu cotidiano, o seu presente.

Maioria Absoluta (direção de Leon Hirszman, 1964) e Viramundo (direção de Geraldo Sarno, 1965), por exemplo, são documentários na linha, ou próximos ao cinema direto, mostram o povo, escutamos sua voz². O povo era um tema caro ao Cinema Novo, mas outra personagem despontava como tema, principalmente após o golpe de 1964: a classe média.

É nesse sentido que a filmografia inicial de Arnaldo Jabor está inserida: na introdução das técnicas do documentário direto e na mudança temática do Cinema Novo. Arnaldo Jabor é o cineasta do movimento cinemanovista que não quis ter como objeto de seus filmes o povo no sentido do outro, ou seja, o sertanejo e suas tradições ou, ainda, a miséria estampada no rosto de migrantes nordestinos.

A sua trajetória cinematográfica foi dedicada ao universo urbano, segundo ele mesmo diz, ou seja, àquilo que ele conhece. Em 1982, numa entrevista a Patrick Lavallé, para a revista francesa *Cinema* (p.45) afirmava:

Je ne connais très bien le sertao, la vie des paysans; j'ai toujours vécu à la ville. J'ai comencé à faire du cinema sans formation cinematographique; ma formation était littéraire et théâtrale. J'habite la ville et je préfère montrer ce que je connais.

Em outra entrevista, de 1970, a Ronald Monteiro, de Filme-Cultura (p.21) Jabor inseriu **A Opinião Pública** no Cinema Novo, justificando de outra maneira a escolha da classe média como objeto/personagem de seu filme:

(...) Se os filmes do Cinema Novo até 1964 estavam muito voltados para o povo como personagem dramática do cinema, a partir de então tivemos necessidade de falar sobre esses novos atores do nosso teatro político, que são as pessoas da chamada classe média.

² Em *Cineastas e imagens do povo*, Jean-Claude Bernardet faz uma análise da voz em cada um desses documentários.



XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação

Inovação e inclusão social: questões contemporâneas da
informação

Rio de Janeiro, 25 a 28 de outubro de 2010

O documentarismo realizado por Arnaldo Jabor está, pois, todo mergulhado no Cinema Novo. Ele iniciou sua filmografia com dois documentários na linha do cinema direto/verdade após ter frequentado o curso de Arne Sucksdorff e trabalhado na realização de *Ganga Zumba* (1963), de Carlos Diegues; *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszman; e *Integração Racial* (1964), de Paulo César Saraceni.

Em 1965, com o curta-metragem **O Circo**, Arnaldo Jabor colocou em prática, como diretor, o cinema direto/verdade que em 1970 ele viria a contestar:

Enquanto cinema-direto, o filme [O circo] é um pouco ingênuo, não faz constatações, dentro do purismo do “cinema-verité” daquela época. Aliás, O Circo nem pretendia ser cinema-verdade. O que eu queria era fazer um filme sobre o circo, sem nenhuma preocupação de seguir teorias críticas sobre cinema. Sobretudo porque as teorias de cinema-verdade dos franceses são extremamente puristas e repressivas, em relação ao autor. O autor de cinema-direto, se fosse seguir o que os críticos franceses gostariam que se fizesse, praticamente ficaria impedido de filmar. (FILME-CULTURA, 1970, p.20)

Cinema direto/verdade ou não, segundo suas próprias convicções, foi o sucesso desse primeiro documentário que o levou a fazer **A Opinião Pública**. No trecho colocado acima já nos referimos à necessidade de Jabor dedicar-se à classe média, mas vale a pena entender mais um pouco dessa proposta ainda mostrada na mesma entrevista:

(...) O que se vê no mundo inteiro, desde essa época, é uma coincidência. É uma grande ditadura da classe média: a ditadura de suas repressões, de suas obsessões, de sua grande agressividade, de sua autodefesa, de sua patologia. Estamos vivendo uma grande Idade Média da classe média, e sob esse ponto de vista acho que Opinião Pública teve o mérito de tentar fazer um retrato fiel do pensamento dessas pessoas que, até então, eram ignoradas pela dramaturgia e também pelo cinema brasileiro. Eram postas de lado, como personagens sem nenhum interesse dramático. Realmente, a classe média não tem profundidade trágica nem grandiosidade épica. (...) Opinião Pública, de alguma maneira, tentou trazer à luz tudo isso. Do ponto de vista político, mostra também, num certo



XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação

Inovação e inclusão social: questões contemporâneas da
informação

Rio de Janeiro, 25 a 28 de outubro de 2010

sentido, como a classe média não pode ser ignorada como protagonista das mudanças políticas do país. (Ibidem)

Jean-Claude Bernardet também analisa as relações que essa temática estabelece com o cineasta e que trabalharemos adiante.

A Opinião Pública vinha então da “tentativa de cumprir aquela necessidade que todos os cineastas brasileiros estavam sentindo de falar sobre a emergência da classe média no cenário político brasileiro” (ibidem). O tempo de filmagens e da montagem foi de quase um ano. A montagem foi intensa e desgastante, pois durante as filmagens houve um defeito de captação de som, obrigando-o a sincronizar 18 quilômetros de filme, num trabalho de 15 horas por dia (IMAGE ET SON, 1968).

Essa intensidade no momento da montagem foi potencializada pelo problema nas filmagens, mas o cinema direto/verdade se dá na montagem, como afirma Jean-Louis Comolli (s/d, p.45): “(...) C’est en revanche au montage – véritable ‘tournage’ du film, moment réel de sa fabrication (...) – que s’opère non seulement le choix, la mise en ordre, la comparaison des images, mais surtout la production de sens”.

Para Comolli, não existe uma “realidade” estrangeira ao filme, mas “seulement d’un matériel tourné qui est toute la réalité à laquelle le film à faire (...) Le montage part de ce matériel tourné (...) C’est de la manipulation de ce matériel que sortent et le film, et la ‘réalité’ dont il traite” (Ibidem).

Esse material filmado, explorado intensamente na montagem, tem como características a utilização de entrevistas, depoimentos, a espontaneidade, o incontrolável da situação filmada, o imprevisto, pois não há um roteiro preparado; a “mosca na parede” é uma situação cara ao modelo direto, pois é desse lugar estratégico que o cineasta pode captar o incontrolável.

Em **A Opinião Pública**, não há a “mosca na parede”, há o incontrolável das respostas dos diversos grupos e pessoas que são questionados sobre o futuro. Mas nem tudo está na esfera do incontrolável, o narrador em off, ou voz over, ainda é a voz do saber fazendo assertivas com conteúdo sociológico e poético.



XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação

Inovação e inclusão social: questões contemporâneas da
informação

Rio de Janeiro, 25 a 28 de outubro de 2010

O documentário não se limita à narração off e a entrevistas; a trilha musical é parte constituinte de trechos como aquele em que Jerry Adriani conta sua trajetória como cantor em início de carreira, no programa do Chacrinha, na missa iê-iê-iê ou pontua momentos mais poéticos. O som ambiente é privilegiado: os gritos das fãs misturam-se com a música quando Jerry Adriani canta ou nos programas de televisão. Mas o filme não se sustenta apenas aí; a voz do narrador é um elemento importante na condução das ideias ali colocadas. E, no entanto, a liberdade com que Arnaldo Jabor trabalha o som esbarra nessa ‘voz de deus’. O documentário, abertamente na linha do cinema direto/verdade, ainda usa a tradicional voz over ou a voz do narrador ou a locução em off.

Bernardet (1985, p.49) afirma que, por intermédio do narrador, o espectador é informado do método utilizado no filme e a base teórica que guiará as ideias ali desenvolvidas. Ele considera isso uma “grande novidade” (idem) na proposta de modelo sociológico seguida por Jabor; mesmo assim, o narrador predomina sobre as outras vozes, elas não têm autonomia, pois estão e são ligadas pelo saber onisciente proferido pela voz over.

A voz do outro, no caso, a classe média, é representada pelo cineasta que, como vimos, tem preocupação em representar essa classe social entendendo-a com potencial para a dramaturgia.

Em **A Opinião Pública** podemos entender que dois modelos de documentário estão presentes. O modelo direto/verdade, como já vimos, e o expositivo (NICHOLS, 2001) que é bastante próximo do sociológico estudado por Bernardet. Mas como podemos pensar que tais modelos estão ali misturados?

O modelo expositivo tem raízes nos documentários de Grierson³ cujo padrão está estruturado em uma narração firme e oculta e em geral de caráter educativo. E é exatamente nesse ponto que **A Opinião Pública** aproxima-se do modelo griersoniano ou expositivo. O aspecto educativo ainda permanece com o narrador conduzindo o espectador.

2.2. Inventário de Imagens

³ John Grierson fundou a Escola Inglesa de Documentários nos anos 1920.



XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação

Inovação e inclusão social: questões contemporâneas da
informação

Rio de Janeiro, 25 a 28 de outubro de 2010

Para Jean-Claude Bernardet, há uma visão bastante negativa da classe média em **A Opinião Pública** e também uma crise, uma dúvida que tem como causa a identificação entre o cineasta e a classe social abordada no filme. Tal identificação gera uma dificuldade na constituição do outro, pois o cineasta também pertence a essa classe social. O filme torna-se um espelho. As imagens são negativas, pois para Bernardet são “fundamentalmente grotescas, nos parecem tão surpreendentes que poderíamos interpretá-las como uma fantasia do cineasta, ou como momentos excepcionais de pessoas extravagantes ou doentamente neuróticas” (BERNARDET, 1985, p.50).

Uma personagem para a qual Bernardet chama a atenção quanto a esse grotesco é a mulher que está com um grande penteado e se maquia, preparando-se para sair, numa sequência em que um homem, que foi da Marinha, está “passando um sermão” num rapaz que o ouve atentamente enquanto crianças fazem micagens na frente da câmera. A câmera está fixa trabalhando com alguns closes, mas ela capta para além da conversa entre o homem e o rapaz toda a movimentação que há no entorno: os meninos que ora ficam quietos brincando, ora ficam fazendo caretas e representando para a câmera, o telefone que toca e a mulher atende. Aí sim, a câmera sai da conversa principal e se fixa na mulher que, ao telefone, combina o horário em que provavelmente um homem deve passar ali para pegá-la; mas a outra conversa não para, ouvimos tudo ao mesmo tempo: a voz do velho contando sua experiência, as crianças, o telefone tocando, a mulher falando.

Nesse momento, não há a interferência do narrador; tudo acontece, a câmera acompanha toda a movimentação, dá certa intensidade na tomada e a dimensão do incontrolável: agora é o cinema direto em ação.

Vimos ainda os entrevistados com o microfone na mão: logo depois que a câmera passeia por uma fila de rapazes que estão se alistando para o exército, ela para em um deles que já deu seu depoimento sobre o que é o futuro para ele, mas a câmera recua e logo vemos o rapaz com o microfone na mão; atrás dele, a fila, e ele está fumando, fala sobre suas expectativas quanto ao alistamento, e em seguida outro rapaz também fala suas expectativas. Nessa sequência, é muito clara a necessidade de mostrar como o primeiro rapaz, em suas falas, representa a si mesmo – o que também já



XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação

Inovação e inclusão social: questões contemporâneas da
informação

Rio de Janeiro, 25 a 28 de outubro de 2010

aconteceu em outros momentos em que ele apareceu, mas nesse momento o rapaz está numa outra perspectiva, mais preocupado, numa possibilidade de amadurecimento para a vida e a câmera ali, captando essa preocupação: é isso que interessa.

Numa das primeiras sequências do filme, alguns alunos de um colégio entrevistam os professores sobre a questão da juventude. Aí também o microfone está nas mãos dos jovens e são eles que fazem as perguntas; há novamente o som ambiente e o papel personificado por um dos jovens é o de entrevistador. A câmera está no meio dos jovens, no meio do movimento todo. Um professor pergunta o que está acontecendo e aí eles dizem que estão fazendo um filme.

O entrevistador não aparece; às vezes escutamos a pergunta, outras não, o entrevistado é o outro a ser ouvido, as conversas também estão no âmbito do incontrolável: uma senhora conversando com suas vizinhas fala sobre as virtudes do marido, dos filhos e a dificuldade em conseguir os bens que tem. A mulher loira divorciada e verborrágica aparece duas vezes: na primeira, dá conselhos amorosos para duas adolescentes; na segunda vez, conversa com sua filha e pede carinho. Para Bernardet, essa mulher, que ele chama de personagem – pois ela claramente representa a si mesma –, nos mostra a tendência de o documentário tornar mais complexo o *outro* que mostra.

Tal complexidade aparecia mais ou menos em todas as “personagens” do filme. Podemos pensar novamente no rapaz da fila do alistamento: numa sequência mais inicial do filme, ele discutia com os amigos sobre o futuro, também ali mantinha uma postura de representação, os sorrisos eram disfarçados... Aqui, novamente, a complexidade da personagem, que por sua vez estava inscrita nos trabalhadores de um escritório numa empresa, falando sobre seu cotidiano de trabalho e as expectativas e frustrações em relação a ele.

Para a crítica da época, **A Opinião Pública** fez um retrato amargo, desolador, e até mesmo deprimente da classe média, mostrando uma juventude alienada e superficial. Mas como colocamos acima, a intenção maior de Arnaldo Jabor era estudar



XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação

Inovação e inclusão social: questões contemporâneas da
informação

Rio de Janeiro, 25 a 28 de outubro de 2010

como personagem dramática do cinema essa classe social que surgia no cenário político com uma força que até então parecia não ter.

O uso que ele fez do modelo direto causou um impacto muito maior, pois os anônimos ali mostrados falavam diretamente ao espectador e do espectador. Podemos então retomar a ideia do espelho de Bernardet, não apenas em relação ao cineasta, mas também na relação de identificação que se estabeleceu com o espectador naquele momento.

Vimos que, em sua análise, Bernardet também percebeu um aspecto negativo no filme. Todo esse incômodo gerado foi potencializado pelo modelo direto cujas tomadas eram intensamente revestidas pela realidade pré-fílmica – para usar novamente o termo de Comolli –, no entanto, essa realidade persistiu após a montagem tomando aí um sentido que não divergiu da realidade antes existente.

Ismail Xavier também nos proporcionou um olhar um tanto negativo do universo de **A Opinião Pública**: um universo kitsch em que o Cinema Novo sempre desconfiou, mas que “o tropicalismo iria incorporar como matéria-prima sujeita a outro tratamento, fora da moldura sisuda do locutor que explica” (XAVIER, 1993, p.18).

O caráter negativo parece ser consensual nas análises de **A Opinião Pública**; Ismail Xavier ainda nos fala de uma angústia, do conservadorismo inscrito, e compreende ali “um inventário do mundo urbano e da cultura de massa” (ibidem). Mas Jean-Claude Bernardet em texto inédito anexo à recente edição de *Cineastas e imagens do povo*⁴ “percebe [em **A Opinião Pública**] a riqueza, a diversidade de sotaques, de prosódias, de sintaxes, de vocabulário que, conforme a origem das pessoas, a idade, a situação em que se encontravam, esse cinema [o cinema direto] descobria” (BERNARDET, 2003, p.282).

O documentário nos parece então não apenas uma constatação amarga de uma realidade, mas uma rica possibilidade de compreendê-la em sua complexidade. Podemos

⁴ A nova edição saiu pela Companhia das Letras em 2003, revisada e com anexo de textos escritos pelo próprio autor, após a primeira edição, publicada pela Editora Brasiliense. Aqui, utilizo as duas edições.



XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação

Inovação e inclusão social: questões contemporâneas da
informação

Rio de Janeiro, 25 a 28 de outubro de 2010

pensar que a crítica da época, mergulhada no mesmo universo do filme e até mesmo não querendo olhar para esse espelho, viu-se nele e não gostou.

A sensibilidade de Arnaldo Jabor em captar as imagens como no cinema direto/verdade, colocar a voz *over* firme e até mesmo autoritária, os depoimentos e todo o universo de sons da classe média, mistura o velho e o novo no método do documentário brasileiro. Não é possível olhar para **A Opinião Pública** sem pensar que o velho e o novo daquele presente também se misturavam e se confrontavam, a esquerda e a direita, a alienação e a revolução.

O documentário de Arnaldo Jabor é um documento; afastados no tempo podemos pensá-lo como um inventário de falas e imagens de uma determinada época. Naquele presente foram falas de exposição e compreensão de sua própria realidade, mas em nosso presente são testemunhos daquela realidade.

Vimos o quanto Jabor queria mostrar um universo que também era seu, o da classe média, aquele de pessoas, anônimos, que viviam *a* e *na* urbanidade em um momento político muito frágil que não aparece nem mesmo de fundo, de paisagem, não é sugerido em momento algum. O documentário nos permite e estimula lembranças. É lugar de memória, pois apesar de o filme ser um todo acabado, ele é constituído de olhares, fragmentos sobre a diversidade do cotidiano.

O filme documentário e a cinemateca enquanto lugares de memória pertencem à memória coletiva, de grupos sociais que se apoiam em memórias individuais. Por outro lado, vimos a cinemateca como uma instituição com preocupação preservadora: a conservação é tão importante quanto a formação do público. Do filme, e com base em seus aspectos “(...) material, simbólico e funcional (...)” (NORA, 1993, p.21), temos vivências das quais não participamos, mas delas compartilhamos.

Abstract: This article discusses the relationship between cinema and memory. Presents cinema as a place of memory, unnatural, as in Pierre Nora says. Be reviewed from this perspective, the beginning of film archives with its pedagogical dimension, concerned with educating the public and preserve films. The film, as a place of memory, is the representation of a given this even though it refers to some distant past or closer. Thus,



XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação

Inovação e inclusão social: questões contemporâneas da
informação

Rio de Janeiro, 25 a 28 de outubro de 2010

we discuss the documentary **A Opinião Pública**, conducted by Arnaldo Jabor in 1967, to reviewing your film to understand it as a place of memory.

Referências

BANDY, M.L. Iris Barry et la fondation du département film du MoMA. Traduit de l'anglais par Jean-Paul Clergeau. *Cinémathèque*, n.2, p.105-111, nov.1992.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, J-C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CINEMA. Nº 288, décembre, 1982.

COMOLLI, J-L. Le détour du direct in *Cahiers du cinema*, nº 209/211, s/d.

FILME-CULTURA. Ano III, nº 17, nov.dez. 1970.

IMAGE ET SON – LA REVUE DU CINEMA. Nº 218, juin-juillet 1968.

NICHOLS, B. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

NINEY, F. Cinéma-verité et cinema direct in *L'épreuve du réel à l'écran. Essais sur le principe de réalité documentaire*. De Boeck Université, s/d.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Proj. História*. São Paulo (10). Dez., 1993.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.