

As expressões da memória: possibilidades e desafios da arquivística audiovisual

Lucas Campacci

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Cinema
(2º ciclo de estudos ou mestrado integrado)

Orientador: Prof. Doutor Paulo Manuel Ferreira da Cunha

Outubro de 2020

Agradecimentos

Essa dissertação só existe por conta do apoio de diversas pessoas. Agradeço meus familiares que sempre zelaram por mim e incentivaram a minha mudança. Aos amigos que estão do outro lado do atlântico: Lucas Eskinazi, Rafael de Abreu, Élcio Basílio, Nina Guedes, Guilherme Xinxá, Gabriel Augusto, Graziela Lima, Guilherme Bianchi e Marília Tanaka.

Também agradeço imensamente às amizades que a Covilhã me proporcionou, principalmente a Maria Contreras, Leonard Collete, Mariana Silveira, Karoline Leandro, Thiago Marcelo, Sophia Velasques, Bruno Santanna e Carlos Paiva, que foram tão presentes durante esta jornada.

Agradeço à UBI e todo corpo discente e docente do mestrado em Cinema pelo conhecimento compartilhado, em especial ao Prof. Doutor Luís Nogueira e o Prof. Doutor Tiago Fernandes pelas frutíferas conversas que ultrapassaram as paredes da sala de aula.

Meu mais profundo agradecimento ao meu orientador, Prof. Doutor Paulo Cunha, que generosamente acolheu meus dilemas na orientação. Agradeço, principalmente, pela paciência, confiança e motivação em meu trabalho.

Minha mãe, Maria Cecília, minha irmã, Natalia, e, principalmente, meu pai, Ithamar, obrigado por me fortalecerem, esse trabalho só foi possível por conta disso.

Agradeço, por fim, a Lúcia Marques Xavier, que além de ser ela mesma, também foi o ouvido atento das minhas ideias e a voz que diariamente me incentivou.

Resumo

Esta pesquisa, realizada no âmbito do mestrado, busca apresentar um mapeamento e uma reflexão sobre a natureza dos arquivos e seu uso na sociedade contemporânea, desbravando possíveis rotas para compreensão dos documentos de arquivo enquanto promotores da constante reconfiguração da história social e da memória coletiva através do dispositivo audiovisual.

Mais especificamente, buscamos analisar como o dispositivo audiovisual trouxe questões inéditas para o arquivamento, afinal, os valores de prova dos testemunhos escritos ganharam novas configurações quando se tornou possível registrar o tempo histórico pelas imagens e sons em movimento. Documentos imagéticos, com seus signos próprios, são reveladores de outras formas de enxergar o mundo, não apenas por serem capazes de revelar certas evidências sobre as condições sociais de determinado período, ao captar um dado imediato, como também por invadirem o imaginário social.

Nosso intuito, ao analisarmos a necessidade da conservação das obras e dos documentos cinematográficos, também é mostrar de que forma os arquivos audiovisuais podem interagir com o passado, presente e futuro. Temos como objetivo principal apresentar como os registros audiovisuais, impulsionados pelos preceitos da história oral, criam imagens testemunhais que colaboram com a memória social e desafiam a preponderância dos documentos escritos ao incorporar a subjetividade do interlocutor e, conseqüentemente, as tensões ao criar e recriar, à sua maneira, o que denominamos de real. Por meio da confluência entre história oral e o cinema documental, a relação entre memória e ficcionalização traz para a historicidade novas profusões de passados a partir das noções de representação e autorrepresentação diante a câmera.

Palavras-chave

Arquivos audiovisuais; memória; história oral; cinema documental; testemunho.

Abstract

This research, carried out within the scope of a master's degree, seeks to present a mapping and a reflection on the nature of archives and their use in contemporary society, exploring possible routes for understanding archival documents as promoters of the constant reconfiguration of social history and collective memory through the audiovisual device.

More specifically, we seek to analyze how the audiovisual device brought unprecedented issues to the procedures of filing, after all, the proof properties of the written testimonies gained new configurations when it became possible to record historical time with moving images and sounds. Visual documents, with their own signs, reveal other ways of seeing the world, not only because they are able to reveal certain evidences about the social conditions of a given period, when capturing an immediate aspect of the world, but also because they break into the social imaginary.

When analyzing the need to preserve cinematographic documents and works, our aim is also to show how audiovisual archives can interact with the past, present and future. Our main objective is to present how audiovisual records, driven by the precepts of oral history, create testimonial images that collaborate with social memory and challenge the preponderance of written documents by incorporating the subjectivity of the interlocutor and, consequently, the tensions when creating and recreating, in its own way, what we call real. Through the confluence between oral history and documentary cinema, the relationship between memory and fictionalization brings to historicity new profusions of the past through the concepts of representation and self-representation before the camera.

Keywords

Audiovisual archive; memory; oral history; documentary film; testimony.

Folha em branco

Índice

Introdução	17
Capítulo 1. Compreendendo o arquivo	24
1.1. Para além da arquivística	24
1.2. Arquivo e poder	32
1.3. As outras dimensões do arquivo	38
Capítulo 2. Arquivo(s) de cinema	42
2.1. Por que arquivar cinema?	42
2.2. FIAF	46
2.3. Para além dos filmes: documentação e difusão da cultura cinematográfica	50
Capítulo 3. A História Oral	58
3.1. Elaborar, armazenar e transmitir o passado	58
3.2. Sentidos e usos da história oral	63
3.3. O testemunho: entre fatos e ficcionalização	70
Capítulo 4. Confluências entre o cinema documental e a história oral	74
Considerações Finais	86
Referências	94
Anexos	100

Lista de Figuras

Figura 1 – Bruce Albert e Davi Kopenawa	37
Figura 2 – Fotograma do filme <i>As Estátuas também morrem</i>	53
Figura 3 – Fotograma do filme <i>Os Verdes Anos</i>	57
Figura 4 – Fotograma do filme <i>Mudar de Vida</i>	57
Figura 5 – Capa do filme <i>Crisis: Behind a Presidential Commitment</i>	78
Figura 6 – Capa do filme <i>Crônica de um Verão</i>	78
Figura 7 – Fotograma do filme <i>Comizi d'amore</i>	80
Figura 8 - Fotograma do filme <i>Comizi d'amore</i>	80
Figura 9 - Fotograma do filme <i>Comizi d'amore</i>	80
Figura 10 - Fotograma do filme <i>Comizi d'amore</i>	80
Figura 11 - Fotograma do filme <i>Comizi d'amore</i>	80
Figura 12 - Fotograma do filme <i>Comizi d'amore</i>	80
Figura 13 – Fotograma do filme <i>As Armas e o Povo</i>	81
Figura 14 – Fotograma do filme <i>As Armas e o Povo</i>	81
Figura 15 - Fotograma do filme <i>As Armas e o Povo</i>	81
Figura 16 – Fotograma do filme <i>Peões</i>	83
Figura 17 – Fotograma do filme <i>Peões</i>	83
Figura 18 – Fotograma do filme <i>Peões</i>	83
Figura 19 – Fotograma do filme <i>Peões</i>	83

Lista de Tabelas

Tabela 1 – Bibliotecas e Museus

43

Lista de Acrónimos

UBI	Universidade da Beira Interior
ANIM	Arquivo Nacional das Imagens em Movimento
CP-MC	Cinamateca Portuguesa – Museu de Cinema
FIAF	Fédération Internationale des Archives du Film
IASA	International Association of Sound and Audiovisual Archives
INC	Instituto Nacional de Cinema (Moçambique)
CGTP-IN	Confederação Geral dos Trabalhadores Portugueses - Intersindical Nacional
MIS	Museu da Imagem e Som
CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação da História Com temporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas

Introdução

Tão amplo quanto os significados possíveis para a palavra “arquivo” são as possibilidades de caminhos que o tema instiga. Esta dissertação tem como objetivo desbravar possíveis rotas para a compreensão da importância do arquivo no cinema com um viés que vai além da sua inserção nas obras fílmicas, embarcando na necessidade da criação e manutenção dos arquivos cinematográficos que busquem outras formas de interagir com o passado, presente e futuro.

Assuntos vastos como este são convidativos, uma vez que a quantidade de material disposto para bibliografia é plural. Mas, também, acendem o alerta para a necessidade de selecionar as informações, visando buscar uma questão que ainda não tenha sido amplamente abordada, ou que traga alguma ambiguidade ou complexidade sobre o tema.

Neste sentido, em sua concepção originária, o projeto desta dissertação buscava compreender o contexto da criação do projeto “História e Memória Oral do Cinema em Portugal”, uma colaboração entre a Cinemateca Portuguesa – Museu de Cinema (CP-MC) e a Universidade da Beira Interior (UBI), com intuito de criar um arquivo audiovisual sobre as atividades cinematográficas desenvolvidas em Portugal, recolhendo “registos de imagem e som de intervenientes na atividade de cinema em Portugal em todas as vertentes desta, desde os setores tradicionais da produção, distribuição e exibição até ao domínio da história, da crítica, da imprensa e atividade editorial, dos cineclubes ou dos espectadores”.

O projeto inicial visava concretizar dois caminhos: 1) elaborar uma reflexão teórica e conceptual sobre a natureza do arquivo e principais questões relacionadas; 2) apresentar uma proposta metodológica de manual de “boas práticas” sobre formas de captação, armazenamento e transmissão deste arquivo, ainda em fase de consolidação. Para tanto, a ideia seria dividir a pesquisa em dois capítulos conceituais: o primeiro sobre arquivo e o segundo sobre memória oral, partindo depois para uma terceira parte mais prática, cuja proposta metodológica seria apresentada após dois estágios de curta duração em dois arquivos audiovisuais, nomeadamente o Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM) e a Videoteca Municipal de Lisboa.

O uso do pretérito deve-se ao fato de que a ideia originária não pôde ser realizada por conta da pandemia do COVID-19. Mesmo que parte do trabalho escrito já havia sido

feito, não seria possível concretizar o segundo item da pesquisa e, devido a isso, em determinados momentos a dissertação parecia sem saída: seria prepotente propor uma metodologia em arquivamento audiovisual sem ao menos poder frequentar arquivos e analisar as suas “boas práticas”.

As entrevistas que já haviam iniciado, e que eu iria acompanhar como observador, também tiveram que ser reagendadas. Com a reclusão necessária em nossas casas, era inconcebível pensar em qualquer trabalho prático naquela altura. O momento ao menos serviu para que o mundo percebesse a necessidade dos arquivos cinematográficos que, disponíveis virtualmente, ajudaram a amenizar o período.

Uma regressão temporal faz-se necessária. No mesmo instante em que eu aterrissei em Portugal para dar início ao meu mestrado, no dia 2 de setembro de 2018, a primeira notícia que recebo é que o Museu Nacional do Rio de Janeiro estava tomado por um incêndio de grandes proporções, que culminou na destruição de seu acervo quase em sua totalidade. Esse trágico episódio atingiu-me em cheio. Acreditava que o meu regresso para o Brasil ao concluir o mestrado seria marcado por uma jornada em que eu seria outro, mas ao encarar tais imagens do fogo se alastrando, fui acometido pela terrível ideia que o meu país é que seria outro. Na reta final do meu mestrado, a mesma sensação me surgiu, ao acompanhar o descaso público com a Cinemateca Brasileira, lugar de que carrego tantas memórias afetivas.

Portanto, todos esses trágicos momentos levaram a reflexão que a proposta inicial da pesquisa até poderia ser alterada, mas o momento exigia que a pergunta primária permanecesse: para que serve um arquivo audiovisual? Mais do que isso, gostaria de complementar que a história oral é uma importante ferramenta disposta para dar vida aos arquivos, complementando-os com outros sentidos. Assim, a pesquisa adaptou-se aos tempos e adaptamos à dissertação com os seguintes objetivos:

Objetivo Geral

Desbravar possíveis rotas para a compreensão da importância dos arquivos audiovisuais, embarcando a necessidade da criação e manutenção dos arquivos cinematográficos que busquem outras formas de interagir com o passado, presente e futuro.

Objetivos Específicos

- 1) Investigar sobre a natureza dos arquivos e seu uso na sociedade contemporânea, mapeando caminhos para a investigação dos documentos de arquivo enquanto promotores da constante reconfiguração da história social e da memória coletiva.
- 2) Analisar as funções e as necessidades dos arquivos cinematográficos, assim como as características específicas que os diferenciam dos demais acervos.
- 3) Compreender as mudanças que a história oral trouxe em novas formas de captar a história, levando em conta como também utilizou do audiovisual para atingir seus objetivos.

De modo geral, utilizamos um certo método indutivo na pesquisa, no sentido em que nossa metodologia buscamos manter uma visão abrangente das teorias, relacionando-as ou distinguindo-as quando necessário. Porém, não partimos de uma única premissa, já que a pesquisa mantém uma visão mais relacional entre os estudos nas ciências humanas do que estabelecer suas fronteiras. A nossa intenção é apresentar as ideias dos autores, sem a pretensão de resumi-las em blocos.

Outra questão posta no trabalho foi abordar as teorias diretamente a partir dos autores que as propõem, sem nos basearmos em interpretação de terceiros. A exceção à regra ocorre em dois momentos, nomeadamente quando tratamos do conceito de “pulsão da morte” em Freud, e quando falamos da concepção platônica de “*mneme*”, “*anmnese*” e “*hypomnese*”. Também incorporamos obras cinematográficas em alguns momentos para expandir certos debates que surgiram no decorrer desta dissertação

Iniciamos a proposta do primeiro capítulo da pesquisa tomando de empréstimo o conceito de “arquivologia”, de Derrida. Esta palavra, criada pelo filósofo franco-magrebino, serve para designar “uma ciência geral e interdisciplinar do arquivo” (2001, p. 48) e abre caminhos para interligarmos os diversos campos de estudo que abrangem o tema, e que será exposto no subcapítulo intitulado “Para Além da Arquivística”. Elucidamos nessa parte uma busca em dismantelar a ideia positivista e monumentalista que estes documentos auxiliares às memórias teriam como referencialidade puramente estática, cujo sentido seria um reflexo inerte e inerente ao passado.

A partir deste dismantelamento de visão clássica do arquivo como uma prova consolidada para proteger, guardar e hierarquizar informações, buscamos seguir

caminhos mais conflitantes e abrangentes que o seu entendimento pode propor, quando sua inscrição está relacionada também ao jogo de poder discursivo que ele representa. Nesse aspecto, a teoria foucaultiana exposta no livro *Arqueologia do Saber* forma a base teórica para tratarmos o arquivo como objetos que remontam ao passado a partir de uma série de questões relativas à permissividade.

Ora, se o arquivo também está ligado ao poder que ele emana, o período renascentista torna-se um momento crucial da expansão do seu poderio, quando se percebe que através da escrita o “significante pode ser isolado da presença” (Certeau, 2011, p. 232), assim passando a deter as ordens dos colonizadores para os territórios colonizados. O arquivo foi se colocando na tradição ocidental enquanto anulou outras formas de conhecimento, os quais Diana Taylor chama de “repertórios” não-textuais, como performances, oralidade e dança, formas essas efêmeras de conhecimento, uma vez que não são facilmente reproduzíveis e não perduram no tempo. Iniciamos um debate que será concluído no capítulo três da dissertação sobre a impossibilidade (e, também, necessidade) textual de transmitir outras formas de conhecimento que carregam no corpo a sua continuidade.

Com a finalidade de compreender as possíveis dimensões que a palavra arquivo pode propor, o comunicólogo Maurício Lissovsky foi uma importante referência que percorreu todo o primeiro capítulo quando ele busca elucidar quatro (mais uma) atuações do mesmo. A primeira seria uma dimensão republicana, que protege da apropriação privada aquilo que é de direito público. A segunda, uma dimensão historiográfica como proteção que desafia o passar do tempo, seguido de uma dimensão cartorial, que visa assegurar o verdadeiro através de uma combinação entre autenticação, testemunho, registro e autorização. E, por fim, uma dimensão cultural do arquivo, que dessa vez protege do esquecimento, mas justamente atuando como uma naturalização do mesmo, por meio de uma pacificação do passado. Cria-se assim um outro sentido subjacente, do arquivo como obra poética, prática criativa na qual acreditamos que o cinema consegue cumprir muito bem o papel. Essas dimensões são exploradas no decorrer dos capítulos, por vezes sob a égide de outros autores.

Embora não tenha sido intencional, no final da escrita da primeira parte também percebemos que o texto estabeleceu uma certa linha temporal do arquivo, iniciando em seu uso republicano na pólis grega, perpassando pelo renascimento e concluindo nas possíveis implicações na era moderna.

Assim, entramos no segundo capítulo da pesquisa, desta vez incorporando a importância de arquivar (agora, em um sentido mais estrito) o cinema. Iniciamos por diferenciar os arquivos das bibliotecas e dos museus, seja em sua função ou gestão, e estabelecendo o papel que o audiovisual trouxe para as novas formas de documentação. A necessidade de manter tais documentos para as gerações futuras mostra-se crucial, uma vez que o século XX viu nascer novos países em que o cinema ajudou a documentar o momento histórico.

Ainda no segundo capítulo, com a finalidade de compreender todo o processo que vai da aquisição do filme até sua exibição, utilizamos como modelo o trabalho realizado pela *Fédération Internationale des Archives du Film* (FIAF) que, desde 1938, vem se aprimorando no assunto. Compreendendo que os problemas que desafiam este processo estão na obsolescência dos formatos fílmicos, impulsionados pelas constantes mudanças tecnológicas que, por sua vez, permitiram também novas maneiras de garantir uma certa experiência cinematográfica e a continuidade da cultura fílmica.

A tecnologia proporcionou novas formas de colher evidências através da imagem e do som, impulsionando também novas formas de pesquisas que evidenciam uma certa crise no modelo acadêmico relacionados a questões como objetividade e neutralidade ao incorporar nos estudos o papel do sujeito na percepção do real – este que cria e recria a história à sua vontade (Cruzeiro, 2009). O terceiro capítulo desta dissertação debate este tema em duas partes: a primeira, uma concepção geral de como as sociedades recordam o passado, seguindo para o papel da história oral em novas formas de ascender ao passado, permitindo e explorando uma certa ficcionalização dos acontecimentos vividos. Neste capítulo, utilizamos autores da antropologia e história social que ganharam força no campo acadêmico a partir da década de 1960.

Ao longo da dissertação, passamos pelas mudanças tecnológicas que permitiram explorar novas formas de arquivamento. No quarto e último capítulo, incorporamos a potencialidade do cinema documental neste processo. Ao compreendermos historicamente a evolução das câmeras e gravadores sonoros, podemos perceber como o cinema e a televisão consolidaram a entrevista como produção de testemunho que busca fixar determinada história, explorando as múltiplas formas de trabalhar o encontro entre o entrevistador (cineasta) e o entrevistado.

Não podemos deixar de citar três momentos essenciais para a pesquisa, que embora extra-bibliográficos, foram fundamentais para o seu desenvolvimento. O primeiro deles foi o “Workshop de História Oral: como entrevistar um testemunho – a prática

etnográfica e a prática cinematográfica”, ministrado por Catarina Alves Costa, antropóloga visual e cineasta, que abriram perspectivas para refletir sobre o papel da história oral tanto no cinema como no meio acadêmico, os temas e filmes debatidos foram referências fundamentais que estão presentes no quarto capítulo da dissertação. Em seguida, participei do “II Seminário de História Oral do Cinema Português” que me colocou em contato com diversos pesquisadores e realizadores de cinema em Portugal, ambos os eventos foram organizados pela pesquisadora Raquel Rato.

A propósito desse evento, escrevi uma resenha na revista *Aniki*, cuja versão integral está disponível nos anexos desta dissertação, onde ressalto alguns aspectos que considero relevantes, nomeadamente a demonstração, de forma muito clara, da importância dos depoimentos orais para o enriquecimento da prática historiográfica, mas também os vários alertas inequívocos sobre considerações metodológicas e boas práticas que são fundamentais para garantir uma necessária análise crítica de qualquer fonte, seja oral ou escrita. No mais, também importa refletir sobre a forma como a “fronteira entre ciência (acadêmicos) e memória (testemunhos) continua sendo um problema estrutural de alguns projetos de história oral”, nomeadamente na recorrente confusão sobre a natureza das fontes que, de forma consciente ou não, “acabam por trabalhar essas fontes como matéria bibliográfica” (Campacci, 2020, p. 219). O que se pretende de uma fonte oral é que dê o testemunho da experiência vivida, que assuma a sua subjetividade e o “lugar da fala”, e não que queira afirmar-se, ou confundir-se, como o discurso ou reflexão historiográfica.

Além destes eventos, também houve outro encontro realizado muito antes da ideia desta dissertação ser concebida, que trouxera valiosas referências. O curso “Cinema: Leituras e Contextos”, organizado por Mariana Liz e Inês Ponte, na Universidade de Lisboa, marcou o meu primeiro contato com arquivos audiovisuais, em especial o ANIM. Transitar por este espaço repleto de películas que contam a história do cinema mundial, ainda mais em uma visita guiada por Rui Machado (vice-diretor da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema), foi crucial para despertar o interesse que deu início a essa dissertação sobre cinema e arquivo.

Tive a oportunidade de voltar ao ANIM meses mais tarde para acompanhar minha primeira (e única) entrevista para o projeto “História Oral do Cinema em Portugal”, feita com realizador e produtor Leonel Brito. Espero que este projeto retorne assim que possível, pois durante a escrita da dissertação aprendi a dar ainda mais valor a estas iniciativas, compreendendo a urgência deste tipo de projeto.

Enfim, que as páginas que aqui seguem possam servir como contributo para futuras pesquisa sobre o tema. Espero também retomá-las posteriormente com mais fôlego para um possível doutoramento.

1. Compreendendo o Arquivo

1.1 Para além da arquivística

Em um pequeno conto intitulado *Sobre o Rigor da Ciência*,¹ Jorge Luis Borges descreve um império onde a prática da cartografia alcançara tamanha perfeição que seu mapa ocupava o tamanho de uma província inteira, e, com o tempo, como se não bastasse esses “mapas desmedidos”, foi feito um outro ainda maior, possuindo o tamanho do próprio império, contendo toda sua exatidão. Porém, as gerações futuras, já não ligadas à prática cartográfica, resolveram então o descartar no deserto, e seus fragmentos foram utilizados por animais e mendigos.

Esta simples anedota ficcional carrega uma série de temas, por sua vez mais complexos e que partilham com os estudos que aqui se segue. Podemos iniciar com a pergunta: por que um mapa tão rico em detalhes, e que alcançasse tamanha perfeição, seria menosprezado pelas gerações futuras? Também podemos indagar por qual motivo os cartógrafos fariam um mapa desta dimensão. O que o escritor argentino traz astuciosamente em seu conto envolve questões como limite, representação e legitimação. Ora, em busca de uma suposta perfeição, ao catalogar cada detalhe daquele império, os cartógrafos esqueceram o verdadeiro sentido de um mapa e, ao desafiar os seus limites, ele perdeu sua funcionalidade inicial.

O mapa, assim como o cinema – e, por que não a própria ciência? –, por exemplo, é um tratamento da realidade, um recorte que a partir de determinado fragmento propõe dar conta de explicar algo maior, mas nunca deixará de ser *uma certa representação*, mesmo que sua base seja constituída pela realidade representada. Deve, portanto, passar por um processo de escolhas e separação, possuir uma pertinência de métodos que constroem sentidos do que deve estar lá daquilo que será excluído. Além disso, ele deve passar por um processo de legitimação para provar que é um documento que diz algo sobre a realidade objetiva. Em suma, são estes os processos que dirão a validade do mapa enquanto documento, que no caso do conto de Borges, ao não cumprir os requisitos necessárias pelas gerações futuras, foi largado às traças, mesmo obtendo – ou julgando obter – um rigor, uma totalização, como levanta o título do autor.

¹ Jorge Luís Borges, “Sobre o Rigor na Ciência”, in *História Universal da Infâmia*, trad. de José Bento, Assírio e Alvim, 1982, p. 117.

Então, o que valida algo para que se torne um “documento”? E quais os seus atributos necessários para a sua consolidação, tanto no presente como no futuro? O documento será algo que resgatará um acontecimento que ocorreu em determinada ordem social, que testemunhará por uma realidade objetiva. Ao mesmo tempo, também será um arquivo que gerará um elo com o passado e que buscará restituir o mesmo. Todavia, seria mais simples se pudéssemos atribuir ao arquivo apenas os documentos estáticos e fixos, uma versão positivista como um reflexo objetivo, o que não é o caso.

A princípio, tomemos a própria noção da palavra arquivo, oriunda do grego antigo *arkhê*, que por si só já nos leva a duas atribuições: *começo* e *comando*. O primeiro diz respeito a questão da natureza, em seu princípio físico, histórico e ontológico, “a experiência da memória e o retorno à origem, mas também o arcaico e o arqueológico, a lembrança ou a escavação, em suma, a busca do tempo perdido” (Derrida, 2001, p. 12). Já o comando trata “ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada” (*ibidem*), e tem em si o princípio nomológico.

Embora seja o sentido ontológico da palavra o mais reconhecido, e a partir dele que geralmente carregamos a nossa busca arquivística, Derrida aponta que é em seu sentido nomológico, que remete a uma camada ainda anterior, em que o arquivo começa a ser pensado. Para o autor, é necessário atribuímos as problemáticas que o termo “arquivo” supõe, e não apenas a seu conceito. Nenhum arquivo existe por si só e nem prescinde de suporte nem de residência. Portanto, para que exista *arkhê*, antes é necessário que haja o seu derivativo, o *arkheion*, que na Grécia Antiga seria o domicílio dos cidadãos que elaboravam as leis, os “arcontes” (*ibidem*, p. 13). Se o *arkheion* era o espaço onde se armazenava os documentos, cabia aos arcontes serem seus guardiões e intérpretes.

Temos no papel do arconte o poder sobre o arquivo; eram eles que tinham a competência para invocá-los como também mantê-los sob suas jurisdições (*ibidem*, p. 14). Mantidas sob sua tutela, era em seu espaço privado que o *arkheion* reservava os documentos que marcavam a lei. Neste sentido, temos um ponto importante referente ao arquivo que envolve à gestão e manutenção da pólis, pois estes documentos seriam as leis que transpassavam da vida privada para a pública, iniciando assim essa distinção espacial.

Essa mudança de uma vida secreta para não-secreta seria uma das funções do arquivo, denominada como “dimensão republicana” (Lissofsky, 2004, p. 48), que protegeria o que é público da apropriação privada, mesmo que a distinção entre os espaços esteja

em constante mutação no decorrer dos séculos. Para apontar esta dimensão republicana na pólis grega, Lissovsky (*ibidem*) recorre à Foucault (1984)² que, em seus escritos, discorre sobre como se portavam aqueles considerados cidadãos gregos. Era na vida privada que os homens alcançavam os requisitos necessários para exercer a vida pública e, como ele, administrava a casa, esposa, filhos e escravos, como se preparava para o combate. Ainda que fosse do âmbito privado, essas características seriam sempre de interesse público:

A distinção entre público e privado é, em larga medida, uma das invenções da pólis grega. O sentido desta distinção era sobretudo assinalar que só a esfera pública é capaz de conferir aos homens uma individuação completa. Atributos como a liberdade, por exemplo, só poderiam ser verdadeiramente adquiridos e experimentados no espaço público. Mas a distinção não implicava, em absoluto, na estanqueização desses campos. (Lissovsky, 2004, p. 48)

Foi entre o lugar e o estatuto do arconte que os arquivos nasceram, assim os documentos passaram a ter uma posição privilegiada no cruzamento entre lei e domiciliação, que em seu estado nomológico, envolve o ético e político. Torna-se público aquilo que o arconte interpreta como tal, aquilo que a sua leitura condiciona. Nem sempre nessa mudança do privado para o público temos necessariamente uma mudança em que o secreto se torna não-secreto. Esse poder arcôntico não está apenas em proteger e interpretar, mas também em seu poder de consignação, de reunir em um único corpus os signos e enunciados presentes, dando sincronia para que todos os elementos do arquivo possam se reunir em harmonia para articular uma unidade ideal (Derrida, 2001, p. 14). É necessário pensar o lugar de autoridade do arconte, sua posição enquanto instaurador de leis, assim como sua possibilidade de ameaçar o poder de consignação.

Imaginemos, então, o arquivo como objeto político, apresentado como testemunho ou memória de uma determinada cultura, que se consigna e conserva quando desloca o fato para torná-lo documento público, que, por sua vez, institui uma memória. Nesse caso, ocorre uma metamorfose. Os objetos mudam de estatuto e, como aponta Serge Margel, tornam-se “objetos culturais”, aos quais atribuímos um valor, um lugar especial na memória coletiva, “imbuídos de signos, de indícios, de rastros que agenciam um novo universo no discurso e da historicidade” (2017, p. 12).

Como levantámos anteriormente, seria simples se os arquivos fossem estáticos, uma pura origem da verdade ou, simplesmente, um momento inaugural. Todo arquivo não é o passado, mas criado em determinado presente que, retirado de seu contexto de

² Questões disponíveis em: Foucault, Michel. História da sexualidade II: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984

produção, torna-se uma espécie de presente-passado e também presente-futuro (*ibidem*, p. 118), pois sempre se projeta para o porvir, se desloca, metamorfoseia em diferentes temporalidades, perdendo assim sua fixidez. Sob o mesmo ponto de vista, Derrida aponta o arquivo como um elo entre tempos:

(...) a questão do arquivo não é, repetimos, uma questão do passado. Não se trata de um conceito do qual nós disporíamos já sobre o tema do passado, um conceito arquivável do arquivo. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir. (Derrida, 2001, p. 50)

O arquivo, não sendo estático, passa por constantes atos de rememoração, e, este como um ato que serve a memória, para Derrida é impossível que não seja associado seus estudos com teorias da psicanálise. Por exemplo, o arquivo não está apenas no papel da “*mneme*”, ou de reter uma memória, mas também a “*anmnese*” e “*hypomnese*”. Se a primeira diz respeito ao trabalho de lembrar de algo que ocorreu, a segunda seria uma técnica para auxiliar a memória de um determinado passado à inscrição de um suporte que auxilie a memória (Amorim, 2012, p. 21). Assim, a memória atua tanto como um trabalho para relembrar, como utiliza de um suporte técnico que a auxilia e poupa este serviço mental. Neste sentido, Derrida busca em Freud a noção do suporte de memórias, discorrendo sobre o que o psicanalista austríaco escreveu sobre o bloco mágico, um simples brinquedo infantil onde poderia desenhar e apagar, mas não sem deixar ao fundo o vestígio do que foi inscrito em seu suporte, sendo impossível eliminar por inteiro o que havia sido desenhado anteriormente. Desse modo, tanto a memória como o próprio arquivo operam da mesma maneira que esse jogo que busca num suporte exterior o trabalho da inscrita, consignação e rastros permanentes.

Como o estudo da memória pela psicanálise, o arquivo também não estaria deslocado de conceitos de lacunas, esquecimentos e apagamento de uma memória, inclusive, Derrida (2001, p. 26) aponta que estas são questões que fundamentam a própria existência do mesmo. Passamos para o suporte, o “*hypomnese*”, o excesso de informação adquirida, pois não damos conta de manter toda a dimensão da memorabilidade. De alguma forma, existe o arquivo para que possamos esquecer, enquanto a memória humana age, por vezes, deixando à frente determinadas lembranças em consequência de outras, mesmo que estas voltem como um relâmpago para nos afetar.

Entremos rapidamente em um ponto de análise dos estudos de Freud, sobre como o trauma agia nos soldados: estes voltavam da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), e

com eles a rememoração da experiência do terror. Estas experiências traumáticas voltavam justamente para que eles pudessem antecipar o mal que poderia lhes arrebatá-los outra vez; a volta de determinado momento que a consciência quer apagar, é também a busca por este momento que os preparava para a inevitável morte. Isso, por sua vez, gerava um certo desejo ou fascínio pela morte, o que o psicanalista veio a chamar de pulsão da morte, que serviria justamente como oposição à operação conservadora da mente, instaurador de uma inevitável pulsão de destruição que pretende agir apagando suas marcas.

O postulado de instintos autoconservadores, por nós atribuídos a todo ser vivente, acha-se em curiosa oposição ao pressuposto de que toda vida instintual serve à realização da morte. Vista sob essa luz, diminui consideravelmente a importância teórica dos instintos de autoconservação, de poder e de autoafirmação; são instintos parciais, destinados a garantir o curso da morte própria do organismo e manter afastadas as possibilidades de retorno ao inorgânico que não sejam imanentes, mas é descartado o enigmático empenho do organismo em afirmar-se contra tudo e todos, algo que não se ajusta a nenhum contexto. O que daí resta é que o organismo pretende morrer apenas a seu modo; tais guardiães da vida também foram, originalmente, guarda-costas da morte. Surge então o paradoxo de que o organismo vivo se rebela fortemente contra influências (perigos) que poderiam ajudá-lo a alcançar sua meta de vida por um caminho curto (mediante curto-circuito, digamos), mas essa conduta caracteriza justamente os esforços apenas instintuais, em oposição aos inteligentes (Freud, 2010 [1920], p. 200)

Voltemos ao questionamento de uma colocação positivista do arquivo, no qual Derrida e Freud tentam dismantelar a partir do conceito de pulsão da morte: Todo arquivo, assim como a memória, age apagando traços, deixando lacunas e incógnitas vistos como desnecessários, embora de alguma forma continuem lá, e seriam aquelas que possibilitariam “tanto o esquecimento quanto a renovação do arquivo pelas novas consignações que seriam, portanto, a condição de possibilidade de acrescentar novos arquivamentos” (Birman, 2008, p. 3). Nesse caso, o estudo da psicanálise freudiana também opera nos estudos do arquivo, trazendo a questão que todo arquivo trabalha em uma dualidade, pois tanto conserva uma memória como também atua para apagar seus rastros:

Assim, nessa formulação radical de Freud, a crítica à leitura clássica do arquivo - que já estava em realização anteriormente na concepção do psiquismo fundado no inconsciente e no enunciado de diferentes lugares psíquicos, regulados pelas operações da posterioridade, do recalque e da repressão - teria atingido o seu apogeu teórico. Com isso, o arquivo seria necessariamente marcado na sua materialidade discursiva pelo mal de arquivo, pelo apagamento e esquecimento promovido pela pulsão de morte. Enfim, o mal de arquivo seria necessariamente o outro lado do arquivo, frente e verso de uma mesma superfície de inscrições, onde se realizavam as trocas e as circulações discursivas, (Birman, 2008, p. 3).

Aos novos arcontes que interpretam o arquivo que foi constituído no passado – mas que operam para o futuro – deve-se sempre pensar às suas particularidades, a formular esse “outro lado” que não está presente. Estes rastros nada mais são aquilo que perturba o arquivo vigente clássico e positivista, “que ameaça um equilíbrio ao mesmo tempo psíquico e social, em suma, uma certa ordem dominante, uma autoridade” (Margel, 2017, p. 125). Além disso, o arquivo não é apenas uma técnica que auxilia a memória, mas ao estruturar-se faz o mesmo com seu conteúdo, “o arquivamento tanto produz quanto registra o evento” (Derrida, 2010, p. 29), e tanto sua produção, como conservação e até destruição passa por “transformações jurídicas e, portanto, políticas. Estas afetam nada menos que o direito de propriedade, o direito de publicar e de reproduzir” (*ibidem*, p. 30).

Foi nos termos descritos acima que se construiu a História. Segundo Certeau (1982), é o gesto de separar e reunir em documentos o que não necessariamente foi feito para isso, mas que são reunidos em um domicílio e projetados por arconte que dão tal estatuto, que o legitima para que vá ao domínio público. Ele é quem torna possível as condições de uma determinada visão de mundo ao invés de outra, pois preenche um certo campo de saber:

Em história, tudo começa com os gestos de separar, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Essa nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em produzir tais documentos pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar esses objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto. Esse gesto consiste em “isolar” um corpo, como se faz em física, e em “desfigurar” as coisas para constituí-las como peças que preenchem lacunas de um conjunto proposto *a priori*. Ela forma uma coleção [...]. É o vestígio dos atos que modificam uma ordem recebida e uma visão social. É necessário aí uma operação técnica [...]. O arquivo substitui nosso produto por um passado recebido. Ele faz progressivamente esquecer o que é suposto representar. Ele apaga a interrogação genealógica de onde nasceu, para tornar-se uma ferramenta de produção. No sistema que generaliza essa metamorfose, o arquivo é um operador que perverte o tempo e o transmuta em um espaço a ser construído (Certeau, 1982. p. 69).

Portanto, em história é necessário compreender suas unidades e princípios organizadores, a projeção do arquivo como passado concebido, que transmite no documento sua capacidade não apenas daquilo que se mostra, mas os vestígios do que apagou. Montá-los auxilia na compreensão de sua importância *enquanto* documento. Para Foucault (2017 [1967] p. 7), “desde que existe uma disciplina como a História, temo-nos servido de documentos, interrogamo-los, interrogamo-nos a seu respeito”, porém é necessário pensá-lo além – ou anteriormente – a um registro dos fatos;

devemos, então, debater a sua legitimidade, analisando quais foram os processos que o permitiram obter tal título de importância.

Para tanto, o autor propõe uma mudança de paradigma dentro da própria metodologia da história que produz a sua escrita através de uma linearidade sequencial e que cria seus sentidos através de intervalos de tempo, para reposicionarmos a ideia de começo, meio e fim, creditando não apenas a sua linearidade, mas adicionar a verticalidade das suas camadas. Não é mais a origem ou o fim de determinado evento que entra em questão, os blocos históricos são substituídos por uma “escavação” que cria diferentes recortes e limites buscando compreender acontecimentos específicos, por vezes rupturas e perturbações da continuidade que se apagam na história em benefício de estruturas fixas (*ibidem*, p. 33). É justamente nessa mudança que podemos entender o *enquanto* do documento, pois, ao substituir a sua ideia de começo e fim fixos, compreendemos como ele se estabelece enquanto acontecimento e discurso legítimo.

Adentramos na arqueologia foucaultiana. A arqueologia, neste caso, não é uma disciplina. Pelo contrário, Foucault busca radicalmente acabar com a ideia de disciplinas, pois estariam estas separando e limitando o conhecimento. Para o autor, toda forma de conhecimento deve ser analisada no campo do discurso, assim como todo regime de verdade histórica é uma verdade também produzida por este mesmo campo. Por isso, a arqueologia seria o procedimento para pensarmos as diferentes formações discursivas que permitiram que certos enunciados fossem possíveis em determinada época, conseqüentes de um número finito de regras enunciativas:

Eis a questão que a análise da língua coloca a propósito de qualquer fato de discurso: segundo que regras um enunciado foi construído e, conseqüentemente, segundo que regras ou outros enunciados semelhantes poderiam ser construídos? A descrição de acontecimentos do discurso coloca uma outra questão bem diferente: como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar? (2017 [1967] p. 33)

Dessa forma, discurso seria tudo aquilo que, ao compreender seu enunciado, sua singularidade, suas condições de existência e sua correlação com outros enunciados, pertenceriam dentro do mesmo campo de análise. O exemplo trabalhado por Foucault em inúmeras de suas obras, e que pode elucidar a questão, seria o discurso da loucura: embora o enunciado do que seria a patologia da loucura muito se difere no decorrer dos séculos, ele permite que estas diferenças do objeto façam parte do mesmo discurso, ou seja, que ele seja composto por “conjunto de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação” (2017 [1967], p. 131). Portanto, a análise do documento deve-se

às condições de possibilidade geradas a partir de quais discursos que validam seu processo de legitimação.

O referencial do enunciado forma o lugar, a condição, o campo de emergência, a instância de diferenciação dos indivíduos ou dos objetos, dos estados de coisas e das relações que são postas em jogo pelo próprio enunciado; define as possibilidades de aparecimento e de delimitação do que dá à frase seu sentido, à proposição seu valor de verdade. (...) através da relação com esses diversos domínios de possibilidade, o enunciado faz de um sintagma, ou de uma série de símbolos, uma frase a que se pode, ou não, atribuir um sentido, uma proposição que pode receber ou não um valor de verdade (*ibidem*, p. 111).

Porém, Foucault anuncia que nem tudo pode ser considerado discurso, pois este possui uma gama de regras e práticas que permitem que os enunciados estejam no mesmo nível e, quando isto acontece, temos o que ele chama de positividade de discurso que permite identidades. Isto gera um ponto-chave em sua discussão, no qual ele denomina como *a priori* histórico, aquilo que condiciona e limita em sua formação discursiva as suas possibilidades de existência:

As diferentes obras, os livros dispersos, toda a massa de textos que pertencem a uma mesma formação discursiva – e tantos autores que se conhecem e se ignoram, se criticam, se invalidam uns aos outros, se plagiam, se reencontram sem saber e entrecruzam obstinadamente seus discursos singulares em uma trama que não dominam, cujo todo não percebem e cuja amplitude medem mais – todas essas figuras e individualidades diversas não comunicam apenas pelo encadeamento lógico das proposições que eles apresentam, nem pela recorrência dos temas, nem pela pertinácia de uma significação transmitida, esquecida, redescoberta; comunicam pela forma de positividade de seus discursos. Ou, mais exatamente, essa forma de positividade (e as condições de exercício da função enunciativa) define um campo em que, eventualmente, podem ser desenvolvidos identidades formais, continuidades temáticas, translações de conceitos, jogos polêmicos. Assim, a positividade desempenha o papel do que se poderia chamar um *a priori* histórico (*ibidem*, p. 155).

Portanto, o *a priori* histórico trata de diferentes tipos de enunciados, que podem surgir ou desaparecer em determinada sociedade conforme suas regras enunciativas. Além disso, tais enunciados não são imutáveis no tempo, podendo reaparecer de acordo com as formações discursivas de determinada época, por isso pretende diluir a ideia de análise histórica por uma linha temporal fixa, pois, tal modo de pesquisa reposiciona o conceito de começo e fim. A arqueologia seria, então, a análise das regras e da hierarquização dos discursos que criam regimes de verdades, e este grande material enunciativo e forma o que denominamos de arquivo “é, de início, a lei do que se pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (2017 [1967], p. 157).

O desafio conceitual que a análise foucaultiana nos propõe é de transformarmos a ideia do arquivo além de um conjunto de objetos como fragmentos que remontam ao passado, mas como sistema de enunciados que tornam possíveis determinado discurso em determinada época, um resgate via procedimento arqueológico. Além disso, Foucault deixa claro que a produção discursiva de uma sociedade é “controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (1980, pp. 8-9).

Mediante o exposto, o arquivo torna-se possível dentro de um sistema de enunciabilidade. Não podemos dizer que ele é o que agrupa todos os enunciados do passado e os conservam, inerte; tampouco é capaz de armazenar exaustivamente todos os discursos e memórias de uma sociedade, cultura ou geração. Sua análise sempre será a partir de escolhas focais determinados, e através dele é possível fazer surgir uma multiplicidade de enunciados oferecidos ao tratamento e à manipulação, subsistindo ao tempo e se modificando.

A partir disso, compreendemos não apenas a importância do contexto de criação do arquivo, igualmente temos as relações de poder que este acaba por sustentar, tendo em sua materialidade física a possibilidade de conjurar aquilo que representa para além dos limites do seu espaço e tempo.

1.2. Arquivo e Poder

*(...) essa gente que, liberta de toda ‘superstição retrógrada’ e de todo ‘animalismo primitivo’, só jura pela santíssima Trindade do Estado, do Mercado e da Ciência, respectivamente o Pai, o Filho, e o Espírito Santo da teologia modernista.*³ (Castro, 2015, p. 41)

Uma possível análise histórica para compreendermos a legitimação do arquivo como forma de concentração de poder – atuando também como transmissão de conhecimento – se dá em virtude de seu fundamental papel como instrumento de “reter ordens e levá-la a qualquer canto do mundo” (Certeau, 2011, p. 232). Um exemplo disso revela-se no período das “Conquistas”⁴ na América Latina (séc. XVI-

³ Castro, Eduardo Viveiros de. O recado da Mata, in KOPENAWA, D., ALBERT B. *A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami*, São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 11-43.

⁴ Optamos por colocar Conquista entre aspas por conta das muitas problematizações que o termo contém na atualidade, a mantivemos por conta do seu uso nos autores referidos (Michel de Certeau e Diana Taylor) que utilizam essa mesma terminologia em seus escritos. A mesma problematização ocorrerá

XVII), em que as ordens oficiais transmitidas pelos colonizadores espanhóis e portugueses ecoavam da velha Europa para o novo mundo que se abria. As novas leis transmitiam seu código ininterpretável para os povos colonizados, conservando intactas as ordens de seu mandante, e, mesmo quando as deslocava para longe no oceano, ainda assim mantinham na Europa o seu poder de decisão.

O peso dado aos documentos escritos neste período revela a importância que estes passaram a reter nas sociedades europeias. Até meados do século XVI, por exemplo, os manuscritos partilhavam com a palavra a função de transmissão do conhecimento, mas foi durante a descoberta do Novo Mundo que se afirma uma nova forma de equiparar a palavra vocalizada com a palavra escrita. Concebeu-se, então, que a escrita seria o instrumento para reter a palavra e levá-la adiante, mantendo os seus princípios políticos e sociais. “O poder que seu expansionismo deixa intacto é, em seu princípio, colonizador”, dirá Certeau (2011, p. 232) para refletir sobre a capacidade de extensão. E continua:

A essa escrita, que invade o espaço opõe-se a palavra, que não vai longe e que não retém. Sob o primeiro aspecto, ela não deixa o lugar de sua produção. Dito de outra maneira, o significante não é destacável do corpo individual ou coletivo. Não é, portanto, exportável. A palavra é, aqui o corpo que significa. O enunciado não se separa nem do ato social da enunciação nem de uma presença que se dá, se gasta ou se perde na nominação. (2015, p. 232)

Embora os ensinamentos da escrita devessem ser amplamente difundidos e impostos na vida social, a leitura dos seus códigos era limitada a determinado número de pessoas. “O lugar exclusivo da escrita nas sociedades latino-americanas era tão reverenciado que assumia uma aura de sagrado (...) documentos escritos não pareciam sair da vida social, mas sim ser imposto a ela” (Rama, 1996, como citado em Taylor, 2009, p. 46). Sendo assim, se os documentos eram o corpo do poder intangível vindo das metrópoles, os frades tinham seu controle e disseminavam sob a força da espada, a “Palavra” cristã cravada nos pergaminhos. Os indígenas eram impostos a um constante etnocídio promovido pelas levas de colonizadores e catequizadores que lhes proibiam a prática de seus próprios rituais, conseqüentemente, negando também o acesso à fonte primária de armazenamento e transmissão de suas histórias.

Essas formas de aprendizados tradicionais, cada vez menos recorrentes nas sociedades ocidentais, baseados na oralidade, danças e rituais, são constantemente vistos como efêmeros, uma vez que sua transmissão requer presença. o período das “Conquistas”

posteriormente quando utilizamos “brancos” para tratar de povos não indígenas, mantido para permanecer fiel ao termo usado por David Kopenawa em seu livro.

revela como o documento escrito passou a ter um papel mais determinante em relação a outros sistemas de aprendizado epistêmicos. A memória arquivada estabelece uma distância entre a fonte de conhecimento e o conhecedor, como apontam Taylor (2009) e Certeau (2011), e, é pressuposto que tenha durabilidade: documentos, livros e prédios são materiais que resistem à passagem do tempo, e, além disso, “excedem o que acontece ao vivo” (Taylor, 2009, p. 49).

Ademais, “não existe escrita senão onde o significante pode ser isolado da presença” (Certeau, 2011, p. 216). Os conhecimentos indígenas dão-se principalmente pelo repertório que, opostos, possuem uma relação própria com a palavra vocalizada, a corporalidade e o ritual. O resgate à memória é feito a partir de práticas incorporadas que se renovam no próprio ato de produção, difere-se da memória arquivada que a palavra deixa o seu lugar de produção para que “circule sem saber a quais regras silenciosas obedece” (*ibidem*, p. 221).

Não se trata, evidentemente, de negar que sociedades medievais europeias praticassem o seu próprio repertório, tampouco que as comunidades indígenas não tivessem acesso à escrita⁵, com esta utilizada como ato de memorização, ou seja, nunca substituindo a expressão vocal. *In tllili in tlapalli*, ou “tinta vermelha e preta”, era como os indígenas *nauas*⁶ chamavam o conhecimento associado à escrita, que eles censuravam com medo de que houvesse alguma transgressão do poder da oralidade.

Os movimentos ritualizados da prática social cotidiana mantêm, ainda em prática na atualidade, o papel de transmissão de conhecimento: rituais religiosos, casamentos e funerais possuem regras que dependem do corpo para ratificar a sua continuidade. Segundo Diana Taylor, a mudança dá-se no grau de legitimação que a escrita impôs:

O que mudou com a conquista não foi que a escrita deslocou a prática incorporada (precisamos nos lembrar que os jesuítas trouxeram suas próprias práticas incorporadas), mas o grau de legitimação da escrita em relação a outros sistemas epistêmicos e mnemônicos. (...) Os colonizadores não apenas queimaram os códices antigos, mas também limitaram o acesso à escrita a um grupo muito pequeno de homens conquistados que eles sentiam que promoveriam os esforços evangélicos (Taylor, 2009, p. 47).

O que a autora mostra é que além da escrita assegurar que o poder fosse exercido (à distância), e sem o acesso da maioria das pessoas, esta prática também criou uma

⁵ Como aponta Diana Taylor, Aztecas, Incas e Maias já praticavam a escrita para armazenar conhecimentos como o dos movimentos planetários, calendário e fenômenos cósmicos, mas, assim como na Europa medieval, esse saber era permitido a poucos (2009, p.46).

⁶ Comunidade indígena localizada no norte do Brasil, mais denominadamente na região que hoje seria o estado do Acre.

separação entre o conhecimento de repertório e de arquivo. “Práticas não verbais como dança, ritual e culinária, entre outras -, que há muito serviam para preservar um senso de identidade e de memória comunitária não eram mais consideradas formas válidas de conhecimento” (*ibidem*, p. 48), embora continuem a existir na atualidade, não necessariamente possuem o poder de validação.⁷ A importância colocada à escrita foi descredibilizando outras formas de aprendizado, e neste caso, os “especialistas” passaram a ser aqueles cuja noção de conhecimento foi cada vez mais restrita aos livros que, por sua vez, formam pesquisadores certificados por um diploma. A partir dessa mudança podemos notar uma reestruturação social que sociedades contemporâneas e automatizadas ainda intensificaram quando notamos a desvalorização do trabalho dos artífices ou o esquecimento de rituais regionalistas cuja existência não gera uma mercadoria de valor econômico.

Não se reconhecia nas sociedades indígenas qualquer alteridade ou traços de uma cultura própria. Uma visão amplamente disseminada entre os “Conquistadores” seria a do índio como parte da paisagem natural, sem alma humana. Uma vez que não documentavam os seus feitos, não seriam capazes de ter passado.

Porém, ainda no séc. XVII, foram dados os primeiros passos da etnologia, que caminha paralelamente a construção da disciplina da história. Enquanto na história a construção e organização dos dados pelo meio da escrita, temporalidade, identidade e consciência, no campo etnológico, dirá Lévi-Strauss (1996, p. 33), o interesse dá-se “sobretudo pelo que não está escrito”, ou seja, a oralidade, espacialidade e, principalmente, a inconsciência diferem-se por trazerem outras relações diante à temporalidade, ou diacronia que marcam as diferenças na vida social. A etnologia enquanto disciplina ainda é tema de calorosos debates dentro das ciências humanas sobre como retratar “o(s) Outro(s)” e a própria colocação do “Eu” nas obras, seu recorte e intenções. Embora deva, a partir desse complexo jogo de sentidos exposto pelas diferenças, saber como traduzi-los.

Citando um exemplo contemporâneo, nesta última década foi lançado o livro *A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami* (2015)⁸, um importante manuscrito produzido à quatro mãos pelo xamã yanomami⁹ Davi Kopenawa e o antropólogo

⁷ Podemos tomar como o exemplo uma cerimônia do casamento, prática comum nas sociedades ocidentais, que, embora consista em um ritual, para que haja a sua legalidade é necessário que junto exista um documento de validação.

⁸ A primeira versão de *A Queda do Céu* foi lançada na França em 2010. No Brasil, a obra foi traduzida em 2015 pela editora Companhia das Letras.

⁹ Os Yanomamis são um dos maiores grupos ameríndios na Amazônia, situados em 640 comunidades entre o norte do Brasil e sul da Venezuela, conservando em larga medida o seu modo de vida tradicional.

francês Bruce Albert. Kopenawa é um sobrevivente de diversos massacres que a sua região sofreu desde o primeiro contato com o “homem branco” ainda nos anos 1960¹⁰, e, após anos na luta pela regulamentação das terras indígenas junto ao território dos “brancos”, ele volta para o seu povoado e torna-se *xamã*.

A obra narra a sua trajetória, embarcando em diversos mitos e profecias comuns de seu povo sobre a natureza, temporalidade e seus ancestrais, informações que juntas trazem um importante manuscrito, não apenas sobre a biografia da figura histórica de Kopenawa, mas, sobretudo, devido a uma certa concepção de observação do mundo que o xamã representa, e que para ele está fadada ao fim levando junto tudo o que a natureza produz caso o homem “branco” não escute as palavras de *Omana*¹¹ (Kopenawa e Albert, 2015, p. 610).

O *yanomami* sabe que os “brancos” não escutam a voz da natureza, portanto é preciso fixar a sua palavra em um suporte de papel para que possam entender. Quando lemos o testemunho em que diz “eu, um Yamomani, dou a vocês, os brancos, esta pele de imagem que é minha.” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 66), compreendemos que a busca do xamã é da tradução na “pele de imagem” para podermos compreender os complexos ensinamentos do seu povo que originalmente são distribuídos de outra forma:

Eu não tenho velhos livros como eles, nos quais estão desenhados as histórias dos meus antepassados. As palavras dos xapri, estão gravados nos meus pensamentos, no mais fundo em mim. São as palavras de Omama. São muito antigas, mas os xamãs as renovam o tempo todo. Desde sempre, elas vêm protegendo a floresta e seus habitantes. Agora é minha vez de possuí-las.” (*ibidem*, 2015, p. 65)

Kopenawa, por sua vez, também questiona a suposta durabilidade material do arquivo. Na sua perspectiva o papel e a mercadoria, com sua durabilidade material, ainda assim são finitos perante o conhecimento ancestral que carrega e renova consigo:

Mas, como sempre, os brancos preferem ficar surdos, porque se acham muito espertos com suas peles de papel, suas máquinas e suas mercadorias. Para nós xamãs, ao contrário, o valor desses objetos é curto demais para fixar nossos pensamentos” (*ibidem*, 2015, p. 506).

O resultado final de *A queda do Céu* só foi possível através da cooperação de mais de quarenta anos entre o xamã e o antropólogo para que palavra escrita possa “dar a voz” a uma tradição oral, sabendo que determinados atos como canto, a voz ou o sonho não podem ser conservados da maneira em que são produzidos, portanto devem ser

¹⁰ Entre 1940 e 1960 foi um período de diversas missões católicas e evangélicas na região, criando os primeiros contatos esporádicos com o homem branco.

¹¹ Demiurgo dos *Yanomamis*.

assimilados de forma diferente da que fala. São dois interlocutores de culturas diferentes cuja necessidade desse “pacto etnográfico” seria a de representar adequadamente aquilo que não foi produzido para ser escrito ou documentado.

O presente trabalho não busca entrar em questão se as sociedades indígenas estão presos à narrativa da história, tampouco debater o estruturalismo do conhecimento místico, mas reconhece que ele também se faz legítimo, uma vez que cria narrativas próprias sobre a história, principalmente no caso exposto, quando estamos falando sobre o processo de colonização europeia da América Latina, período que também inaugurou novos sentidos para os documentos nas sociedades ocidentais.

A Queda do Céu só é uma das diversas obras no universo literário, fotográfico ou audiovisual que busca de certa forma traduzir uma determinada ordem intraduzível, trazer a narrativa oral e outras formas de conhecimentos incorporados que se renovam junto com o ato de produção. Tais obras atualizam os estudos dentro das Ciências Humanas, em especial quando se trata de preservar uma memória que carrega no corpo humano o seu suporte.



Figura 1 - Bruce Albert e Davi Kopenawa. (Foto A. Rémiche-Martinow, 1995).
Arquivo B. Albert.

1.3. As outras dimensões do Arquivo

Embora já mencionado anteriormente que uma das possíveis perspectivas para analisarmos o arquivo seria a sua dimensão republicana, promotora da distinção entre o público e privado, também se faz necessário pontuar às outras dimensões possíveis para definirmos a sua importância neste estudo.

Começamos por uma das atribuições mais antigas nos estudos arquivísticos, que seria a do “arquivo como produção de verdadeiro” (Lissofsky, 2004, p. 52). Desde a Roma antiga já existia o *Tabularium*, que seria o fórum romano, como função oficial de reunir documentos, e, nestes espaços, havia a garantia comprobatória de ações referentes à vida do cidadão comum como compra de terrenos, sentenças judiciais, documentos de dívidas e suas quitações.

Em Portugal, o Arquivo do Estado Português foi criado em 1325, situado em uma das torres do Castelo de São Jorge, onde permaneceu até 1755 quando foi atingido pelo terremoto que destruiu Lisboa, e por lá ficavam além dos documentos já citados, todos os registros de mercês, doações e dívidas da Chancelaria Régia após a morte de cada monarca, hoje parte do Gabinete de Património Histórico da Caixa Geral de Depósitos (Bonacho, 2012).¹²

Todo cidadão deve – ainda hoje – obter marcas de reconhecimento e autenticação de sua existência, essa é sua versão cartorial: criação de um documento de registro de nascimento, posteriormente a de uma assinatura autoral e única, número de cadastro de registro pessoais e, mais recentemente, a necessidade de senhas digitais para autorização e validação de acesso a áreas pessoais como e-mails e conta bancária. Tudo isto estabelece uma relação entre público e privado uma vez que todas essas relações interferem nestas duas faces sociais, garantindo tanto a soberania individual - da distinção pessoal - como também o papel do Estado na inclusão de todos. Levantando o que Lissofsky (2004) defende como uma unidade em todo arquivo contemporâneo depende desses registros de verdades comprobatórias, tanto em sua rotina como também na demanda, mantendo a necessidade de testemunho, autenticação, ou autorização.

Contudo, são as outras duas dimensões do arquivo que provém nosso principal interesse, no caso, historiográfica e cultural. A proteção do arquivo também significa

¹² Bonacho, S.: “Arquivo de nossa história”. Gabinete de Património Histórico da Caixa Geral de Depósitos. Lisboa, Março de 2012. Disponível em: <<https://www.cgd.pt/Institucional/Patrimonio-Historico-CGD/Estudos/Documents/Arquivos-da-Nossa-Historia.pdf>> Acesso: 02 ago. 2020

proteger que o passado seja apagado, desafiando a ideia de que o tempo destrói tudo. O século XVIII, com seu ideário iluminista, é o pilar da construção da sociedade moderna cuja necessidade seria “a edificação de uma sociedade sem ruínas” (Lissofsky, 2004, p. 48), do mesmo modo, age como uma forma de pacificar os acontecimentos passados. O arquivo, então, é uma conciliação entre os tempos históricos, uma domesticação do passado para não sermos atingidos pela amnésia, por isso sua vital importância em seu sentido historiográfico.

Não coincidentemente, os museus se encontram no cerne deste período. Em seu formato moderno (pós-Revolução Francesa), foi um importante agente catalisador da ideia de progresso social alinhados com uma certa preservação do passado. Como aponta o historiador da arte Andreas Huyssen (1994, p. 222), “os museus foram criados para serem instituições pragmáticas que colecionam, salvam e preservam aquilo que foi lançado aos estragos da modernização”. O Louvre, por exemplo, criado como um ícone modernista, seria o local onde seus vastos corredores exporiam a herança que o passado humano produziu e teve seu fim, e também um ideário de que se pode “conhecer” outra cultura, exposta à sua frente, sem a necessidade de deslocamento.

Tal atributo de recomposição de um passado que já não existe mais é explorado, por exemplo, pelos cineastas Alain Resnais e Chris Marker e Ghislain Cloquet, quando logo na introdução do documentário *As estátuas também morrem* (1953) anunciam: “Quando os homens morrem, eles entram na história. Quando as estátuas morrem, elas entram na arte. Essa botânica da morte é o que nós chamamos a cultura”. Este documentário, fruto de uma colaboração entre o *British Museum*, *Maison de L’Homme* e o Museu do Congo Belga, com o financiamento da revista *Presence Africaine*, é uma interessante reflexão sobre esses objetos da cultura africana que, expostos em museus, dizem mais sobre a cultura europeia do que necessariamente os lugares de sua produção. Uma vez que afastados de seu sentido de criação, não possuem o seu significado inicial, mas instigam uma apropriação de sentidos criadas pelo público. Embora os cineastas franceses tenham uma crítica a apropriação “fetichista” e colonizadora dos artefatos vindo de África, também revela um sentido cultural, uma vez que o público que diante de uma imagem de outrora, cria e tece sentidos produzidos pelo presente.



Figura 2 Fotografia do filme *As Estátuas também morrem* (1953).

Essa seria a sua função cultural, que o arquivo apropria e ressignifica não só o passado como o próprio presente, uma vez que ele também atua no imaginário. Para Huyssen, esta é uma relação dialética criada pelos museus, que preenchem uma necessidade de negociar uma relação com o passado, mas que juntamente criando novas ordens simbólicas:

O museu serve tanto como uma câmara mortuária do passado – com tudo que acarreta em termos de decadência, erosão e esquecimento –, quanto como um lugar de possíveis ressurreições, embora medidas contaminadas pelos olhos do espectador. Não importa o quanto o museu, consciente ou inconscientemente, produz e afirma a ordem simbólica, pois sempre haverá uma sobra de significados que excedem o conjunto das fronteiras ideológicas, abrindo assim um espaço para a reflexão e a memória contra-hegemônica. (1994, p. 225)

Esse anacronismo criado pelas imagens mostra que uma obra tem seu sentido a partir de tempos genealógicos distintos. Na era pós-moderna, segundo a hipótese de Huyssen (*ibidem*), os museus não são apenas os guardiões do passado como já foram outrora, mas também acompanharam as modificações do mundo moderno, dependente de espetáculos promocionais e patrocinadores que envolvem cifras milionárias, que contudo, ultrapassam a cultura como algo que ficou no passado. A ressignificação do museu passa pelos novos artistas, mas também a maneira como se lidar com a obra.

Levando para a contemporaneidade, o campo artístico frequentemente utiliza-se de imagens do passado para a criação de uma nova obra, logo, criam novos sentidos. Nenhum arquivo revela-se como um fim, consolidado e acabado, senão passíveis de criar novos pontos de partida a partir de lógicas afetivas que estabelecem outras formas de conexão com o passado.

Nesse sentido, o exemplo do museu revela como o arquivo se (re)configura com o presente e passado, devido a sua força como “espaço e um campo para reflexão sobre a temporalidade, a subjetividade, a identidade e a alteridade” (Huyssen, 1994, p. 226). Elementos estes importantes quando queremos pensar quais as possibilidades de atuação do arquivo - ou o próprio passado - em sua manipulação no presente, seja em sua dimensão cartorial, historiográfico e cultural.

2. Arquivo(s) de Cinema

2.1 Por que arquivar cinema?

Uma vez expostas à importância que os arquivos foram adquirindo nas sociedades, assim como seu uso nas diferentes esferas sociais, temos também, diante sua dialética, questões de ordem mais prática. Afinal, a partir destes tópicos que a humanidade pode preservar por tanto tempo materiais indispensáveis para desmistificar o mundo em que vivemos. Tais evidências permaneceram sob custódia de museus, bibliotecas, depósitos privados ou igrejas, podendo nos dias de hoje enumerar-se uma gama ainda maior de instituições públicas ou privadas que realizam tal ato.¹³

Seja no armazenamento ou na disseminação do material, tais depósitos ordenam seu material a partir de critérios específicos, conforme as necessidades de seu acervo. Todavia, não é possível que o acesso a este conhecimento sobre o passado seja perfeitamente assegurado, na medida em que o armazenamento tende a tornar-se obsoleto (quer pelo nível de investimento ou pela sua garantia de acessibilidade).

Esses centros de difusão do saber atuam principalmente nos sentidos de coleta, preservação e transmissão de materiais entendidos como patrimônios de uma cultura, ajustando seu acervo com a finalidade de racionalização dos recursos, tanto pela sua gestão, como também para determinados programas específicos (Camargo e Goulart, 2015).

Nesse sentido, podemos categorizar em modalidades institucionais cuja função ou a relação com os documentos de seu acervo são distintos, seja em suas abordagens ou na própria configuração catalográfica. São esses traços que diferem as três modalidades mais comuns de instituições: arquivos, bibliotecas/centro de documentação e museus. Estes, cada um a seu modo, traduzem um sentido a amplitude possível do verbo arquivar, que segundo a cartilha arquivística de audiovisual da Unesco:

¹³Por exemplo: O Arquivo Histórico Militar de Lisboa é uma Instituição pública gerida pelo Estado Português, enquanto a Fundação Calouste Gulbenkian é privada. É comum encontramos também fundações relacionadas ao acervo de pessoas físicas como a Fundação Vera Chaves Barcelos, que concentra todo o acervo documental da artista, brasileira, ou de empresas privadas como o programa Memória e Identidade da empresa de viação aérea Gol.

O verbo arquivar também pode, por extensão, ter uma grande variedade de significados, que incluem a colocação de documentos em um receptáculo, em uma localização, ou em um depósito; a guarda, a organização, a manutenção, e a recuperação desses documentos; e a administração do organismo ou do lugar onde os documentos são guardados. (Edmondson, 2017, p. 22)

Para detalhar as especificidades que difere o trabalho de cada uma dessas instituições, utilizaremos a tabela elaborada por Ana Maria Camargo e Silvana Goulart no livro *Centros de memória: uma proposta de definição* (2015), que ilustra precisamente o assunto ao dividir em cinco tópicos funcionalistas de cada instituição: 1) *função primária*; 2) *mecanismo de constituição do acervo*; 3) *natureza dos documentos*; 4) *características formais*; e 5) *abordagem*.

A divisão busca compreender, sobretudo, a maneira como os documentos são disponíveis não apenas como produto final, mas utilizados como ferramentas de gestão e instrumentos que possibilitam diferentes formas de lidar com o patrimônio material:

	ARQUIVOS	BIBLIOTECAS/ CENTROS DE DOCUMENTAÇÃO	MUSEUS
FUNÇÕES PRIMÁRIAS	Administrativas (viabilizar e comprovar atividades de instituições e pessoas)	Educaçãois, científicas, técnicas e culturais	
MECANISMOS DE CONSTITUIÇÃO DO ACERVO	Reunião de documentos mediante processo sedimentar (acumulação), de acordo com o funcionamento da entidade produtora	Reunião de documentos mediante processo seletivo (coleção), de acordo com seu perfil ou linha temática	
	Transferência e recolhimento	Compra, doação ou permuta de fontes múltiplas	
NATUREZA DOS DOCUMENTOS	Caráter necessário	Caráter contingente	
	Estatuto documental congênito	Estatuto documental atribuído	
	Interdependência	Autonomia	
CARACTERÍSTICAS FORMAIS PREDOMINANTES DOS DOCUMENTOS	Gênero textual		Todos os gêneros, além de objetos desprovidos de linguagem
	Exemplares únicos	Exemplares múltiplos	Exemplares únicos e múltiplos
	Técnicas de registro, formatos e suportes associados à escrita		Técnicas de registro, formatos e suportes diversos
ABORDAGEM	Princípios	Normas	
	Contexto	Conteúdo	
	Série	Item	

Tabela 1: Arquivos, Bibliotecas e Museus; Fonte: Camargo & Goulart, 2015, p. 23.

A esquematização acima revela alguns pontos importantes para a elucidação de nossa pesquisa. A primeira constatação é na função primária de cada um desses espaços: no caso dos arquivos, o documento adquirido tem uma função muito mais comprobatória dos documentos administrativos, são patrimônios históricos que servem as demais instituições, estas sim capazes de transformá-los em patrimônios culturais, sejam no âmbito educativo ou artístico, por exemplo.

Os arquivos, em tese, também são imbuídos de um caráter acumulativo de documentos, mas as bibliotecas ou museus, por sua vez, procuram uma seleção maior em seu acervo pois visam principalmente seu caráter expositivo. Ao torná-lo visível bibliotecas e museus adquirem também mais prestígios sociais, (Camargo & Goulart, 2015, p. 24), enquanto aos arquivos cabem a concepção comum de espaços escondidos e burocratizados, de acesso restrito e nada acolhedor.

Porém, seu processo acumulativo é justamente o que permite o caráter probatório de seu acervo, garantindo sua repercussão no tempo, documentando tudo o quanto é permitido de acordo com seu enquadramento, já que não possui das mesmas justificativas formais necessárias em museus e bibliotecas:

Daí a condição *sui generis* de que desfrutam os arquivos: o estatuto probatório de seus documentos é congênito e incide sobre as próprias atividades de que resultam. Se o termo documento é designativo comum de todo e qualquer registro suscetível de valor de prova, é preciso ressaltar que, nos arquivos, esse atributo não só alcança potência máxima como independe das construções discursivas que, sobretudo nos museus, a curadoria utiliza para justificar a exibição de grande parcela do acervo. (*ibidem*, pp. 26-27)

Os valores de prova dos documentos ganharam novas configurações no final do século XIX, quando se torna possível registrar o tempo histórico pela imagem em movimento. Não foi apenas o suporte material do acervo que foi alterado, com questões muito específicas quanto seu armazenamento, mas, com isso, também foi criado um mecanismo de reprodução muito próprio do mundo através de uma máquina capaz de captar um dado imediato.

Documentos com imagens e seus signos, reveladores de novas formas de enxergar o mundo, e como apontado por Eileen Bown e John Kuiper (1980), como se não bastasse o registro, a potencialidade da câmera também produziu obras significativas no campo artístico, com diversos filmes que alcançaram o imaginário de toda uma geração de espectadores. Seja arte ou não, o que os autores querem evidenciar é que todo filme, documentário ou ficção, são documentos capazes de revelar algumas evidências sobre as condições sociais de determinado período, sendo necessárias fixá-las em um suporte

que acompanha as mudanças e as transformações do mundo. Afinal, esse material de inegável valor que apresenta “um mundo que não existe mais, e através da existência desses filmes aprendemos muito sobre o mundo em que foram criados”¹⁴ (*ibidem*, p. 2).

Somente após quase um século que o audiovisual se desenvolveu e ajudou a moldar o que seria o século XX, que a Assembleia Geral da Unesco definiu, em 1975, a sua importância para a difusão das diversas formas de conhecimento, sejam elas estéticas, científicas, culturais ou históricas, exigindo medidas legais para que os países membros preservassem seus acervos e seu imensurável valor que só aumentaria conforme os anos. Em termos atualizados, o patrimônio audiovisual, segundo a Unesco (2017, p. 26), embora não limite, inclui as seguintes variantes:

- sons gravados, produções radiofônicas, cinematográficas, televisivas, videográficas, digitais e outras que contenham imagens em movimento e/ou sons gravados, destinados prioritariamente ou não a veiculação pública;
- objetos, materiais, trabalhos e elementos imateriais relacionados a documentos audiovisuais, considerados do ponto de vista técnico, industrial, cultural, histórico ou qualquer outro. Isso inclui materiais relacionados a filmes, indústrias de radiodifusão e de gravação de sons, como publicações, roteiros, fotografias, cartazes, material de publicidade, manuscritos e artefactos como equipamentos técnicos ou figurino;
- conceitos como a perpetuação de procedimentos e ambientes em via de desaparecimento associadas à reprodução e a apresentação desses documentos;
- materiais não bibliográficos ou gráficos, como fotografias, mapas, manuscritos, transparências e outros trabalhos visuais, selecionados por seu próprio valor.

Embora tardou para que a primeira resolução aparecesse, ela veio em um bom momento, quando não apenas surgiam novas formas de cinematografias pelo mundo, como também nasciam novas nações. Pela primeira vez surge uma maneira nova de registrar o nascimento de uma nação, articulando outras maneiras de acender a memória por meio de imagens mecânicas que se fundem na própria construção da imagem histórica do país.

Em Moçambique temos um caso particular dessa junção, quando o realizador Ruy Guerra, no filme *Mueda, Memória e Massacre* (1974), reconstituiu o evento histórico da guerra colonial de seu país contra Portugal, ocorrida década antes, em 1964, em um

¹⁴ “They present a world that is no more, and through the existence of these films we learn much about the world in which they were created” (tradução nossa).

híbrido de documentário com ficção. Produzido pelo Instituto Nacional de Cinema (INC) moçambicano, a obra seria o “mais directo antecedente simbólico da Guerra Colonial em Moçambique, como também - e sobretudo - fundaria e inscreveria historicamente, na ausência de imagens de arquivo, a memória cinematográfica do acontecimento” (Schefer, 2011).

Além disso, em um país tomado pelo analfabetismo, Schefer também expõe a possibilidade que o cinema propõe como maneira de popularizar e descentralizar os documentos oficiais. A obra de Ruy Guerra, portanto, não apenas registrou *in loco* as consequências da revolução moçambicana, com imagens que preservam sua importância enquanto documento, como também produziu uma outra significância quando revela os anseios de uma época, no caso, a construção identitária proposta pelo Estado socialista ainda em sua fase de construção. Mais do que isso, o filme que opera entre o hibridismo cinematográfico ao misturar livremente cenas documentais com ficção, também traz para a memória oficial e coletiva de um país estes outros sentidos gerados “por uma política de representação que seria indissociável da emergência de novos modelos de sensibilidade e da afirmação do cinema enquanto forma de pensamento da História” (Schefer, 2011).

O mesmo ocorre com outras cinematografias pelo mundo, por isso preservá-las significa não apenas expandir nosso conhecimento sobre filmes, mas também manter esse importante retrato de uma época para que possam ser analisadas no futuro. Porém, preservá-los significa também ir além da garantia da disponibilidade de acesso, como também criar um público capaz de compreender criticamente seu conteúdo, interpretar tais imagens marcadas por mais de um século de mudanças em sua narrativa, estética e suporte, exigindo uma constante adaptação dos acervos para evitar a obsolescência deste material.

2.2. FIAF

Alguns fatores separam o audiovisual dos demais documentos, afinal tanto para a gravação como para a sua transmissão, necessita-se sempre de um intermediário, ou seja, um dispositivo tecnológico capaz de transmitir as imagens e sons captados. Assim, é necessária uma série de cuidados extras referente ao seu manuseio e armazenamento.

Tomemos de exemplo como, a nível institucional, é possível que parte da produção audiovisual mundial possa ser guardada em arquivos cuja funcionalidade reflete as

alterações ocorridas no mundo contemporâneo. Usando como exemplo a *Federation Internationale des Archive du Film* (FIAF), o mais antigo arquivo audiovisual ainda em funcionamento, para constar como um arquivo de cinema trabalha na guarda desses documentos, e também retirá-los da neutralidade ao criar novos sentidos a eles quando opta por mantê-los ativos.

São quarenta e três anos que separam a exibição pública das primeiras películas fílmicas e a criação da FIAF, em 1938. Sua elaboração condiz com o fim de uma era muda do cinema (1986-1930), marcada pelo início de um cinema ávido por apresentar ao público as possibilidades de incorporar o canto, a dança e novas formas de encenação. Revogadas, as películas mudas não possuíam valor comercial neste novo mercado, e foi para salvá-las que a FIAF nasceu.

Salvá-las, no caso, não apenas do deterioramento material, mas também do esquecimento, apresentando-as para os novos públicos que se formam diariamente. O desenvolvimento dos encontros de sua formação pulsou a ainda incipiente ideia de que o cinema enquanto arte seriam importantes documentos da história contemporânea (FIAF, 1988, p.12). Desse modo, quatro arquivos fílmicos deram início à FIAF - *Cinémathèque Française* (França), *Reichsfilmarchiv* (Alemanha), *British Film Institute* (Reino Unido) e *Museum of Modern Art Film Library* (EUA) –, definindo os seguintes propósitos que abrem o primeiro parágrafo do seu estatuto:

- a) promover a preservação do filme como arte e documento histórico, reunindo todas as organizações que se dedicam a esse fim;
- b) facilitar a recolha e intercâmbio internacional de filmes e documentos relacionados com a história e a arte do cinema, de forma a torná-los o mais acessíveis possível;
- c) desenvolver a cooperação entre seus membros;
- d) promover o desenvolvimento da arte e da cultura cinematográfica;¹⁵

A FIAF também inaugura a preservação do patrimônio fílmico, uma atividade completamente nova e sem reconhecimento, que demandava altos valores na execução de um programa ainda embrionário nas evidências concretas da durabilidade das

¹⁵ “a) to promote the preservation of the film as art and historical document and to bring together all organizations devoted to this end; b) to facilitate the collection and international exchange of films and documents relating to the cinematography history and art, for the purpose of making them as widely accessible as possible; c) to develop cooperation between its members; d) to promote the development of cinema art and culture;” (Tradução nossa)

películas e dos registros sonoros, enfrentando as dificuldades de enquadrar o material audiovisual dentro da lógica dos outros arquivos. Portanto, cada membro deve, por requisitos básicos que se mantêm até hoje, cumprir uma série de questões relacionadas ao universo cinematográfico, mais precisamente na aquisição e seleção de seu material, preservação, catalogação e documentação.

Os membros também devem cumprir outros requisitos como ser uma Instituição sem fins lucrativos atuando em esfera nacional, sejam governamentais ou não, desde que dedicados a história e à estética do cinema. Estimula-se também que organizem formas de projeção de seu acervo, com a imprescindível responsabilidade de disponibilizar maneiras eficazes de consulta à documentação. São diversas comissões especializadas organizadas pela Federação com o intuito de trocar as experiências acerca das necessidades específicas de cada acervo participante, facilitando trocas de informação das maneiras mais efetivas de catalogação e classificação filmicas. Além de congressos, também são organizados esporádicos cursos de restauro com objetivo de formar novos profissionais que possam manusear os documentos audiovisuais.

Se a FIAF começou com quatro acervos fundadores, passados 82 anos de sua criação a Instituição conta com 92 membros¹⁶ espalhados pelo mundo. Embora atue com parceiros em todos os continentes, é possível encontrar a discrepância referente à localização destas parcerias, quando mais da metade está concentrada na Europa, com 52 membros¹⁷, seguidos pela América do Norte, com 11 membros divididos apenas entre os Estados Unidos¹⁸ e o Canadá¹⁹. Na América Latina, somam-se 11 membros²⁰. Na Ásia, são 13 as instituições filiadas²¹, seguindo-se a estas, duas na Oceania²² e apenas três em África²³.

¹⁶ Dados de junho/2020 disponível em: <https://www.fiafnet.org/pages/Community/Members.html>

¹⁷ Albânia -(Tirana), Alemanha (Berlin (3), Frankfurt, Munique), Áustria (Viena (2)), Bélgica (Bruxelas), Bulgária (Sofia), Croácia (Zagreb), Dinamarca (Copenhague), Escócia (Glasgow), Eslováquia (Bratislava), Eslovênia (Ljubljana (2)), Espanha (Barcelona, Madrid (2), Valência), Finlândia (Helsinki) , França (Ivry-sur-Seine, Paris (2), Toulouse), Grécia (Atenas), Hungria (Budapeste), Irlanda (Dublin), Islândia (Reykjavik), Itália (Gemona, Bolonha, Milão, Roma, Turin), Luxemburgo (Luxemburgo), Macedônia (Escópia), Noruega (Oslo), País de Gales (Aberystwyth), Países Baixos (Amsterdã), Polônia (Varsóvia), Portugal (Lisboa), Reino Unido (Manchester (2), Londres (2)), República Tcheca (Praga), Romênia (Bucareste), Rússia (Moscou), Sérvia (Belgrado), Suécia (Estocolmo), Suíça (Bern, Lausanne), Turquia (Istanbul), Ucrânia (Kiev), Vaticano.

¹⁸ Berkeley, Bloomington, CambriBerkeley, Bloomington, Cambridge, Washington/Culpeper, Los Angeles (2), Nova York, Washington/Culpeper, Los Angeles (2), Nova York.

¹⁹ Gatineau, Montreal, Toronto

²⁰ Argentina (Buenos Aires), Brasil (São Paulo), Chile (Santiago), Colômbia (Bogotá), Cuba (Havana), México (Cidade do México (3)), Peru (Lima), Porto Rico (San Juan) Uruguai (Montevidéu(2))

²¹ Bangladesh (Dhaka), China (Beijing, Hong Kong), Coreia do Norte (Pyongyang), Coreia do Sul (Seoul), Índia (Pune), Irã (Teerã), Israel (Jerusalém (2)), Japão (Tóquio), Tailândia (Bangkok), Taiwan (Taipei), Vietnã (Hanoi)

²² Nova Zelândia (Wellington), Austrália (Canberra)

²³ África do Sul (Pretória), Marrocos (Rabat)

Pensando em termos de territorialidade, o continente Africano é o que mais sofre com a falta de arquivos cinematográficos, mesmo que formem os países mais novos com produções recentes e arquivos ainda em formação. Anna-Lena Wibom, presidente da FIAF entre 1985-1989, em entrevista ao catálogo comemorativo dos 50 anos da Federação (FIAF, 1988, p. 14), atribui a falta de arquivos fílmicos em países africanos por razões sociais e econômicas que acarretariam em outras prioridades financeiras na agenda dos jovens países, acreditando que os números seriam maiores na década seguinte. Passados 30 anos, cabe avaliar os motivos para os números persistirem baixos.

A partir do livro *A Handbook for film archive* (Bowser & Kniper, 1980), baseado na experiência dos próprios membros da instituição, foquemos brevemente nas especificidades de cada um dos princípios básicos propostos pela FIAF (aquisição e seleção de seu material, preservação, catalogação e documentação) com a finalidade de compreendermos as etapas que garantem a preservação e, conseqüentemente, a promoção do arquivo filmográfico.

Os principais métodos de aquisição do material para o acervo são através de doações, trocas com outros arquivos, compra ou empréstimo. Neste caso, cada arquivo possui uma maneira específica de adquirir seu material, de acordo com a tipologia que busca manter (programas de televisão, documentários, curtas-metragens, propagandas), assim como especificar qual tipo de cópia prioriza preservar, por exemplo, se serão originais, negativos ou uma duplicação. Se para um arquivo novo é comum que se adquira qualquer material disponível, com o tempo será inevitável que haja um refinamento de sua seleção, levando em conta a disponibilidade de seu espaço físico.

Como presente é muito comum que sejam adquiridas pelos próprios distribuidores dos filmes, embora muitas doações também são feitas por colecionadores privados que buscam um destino seguro para o seu material. Por vezes, arquivos aceitam gravações privadas feitas de registros familiares²⁴, científico ou educativo, levantando questões específicas que deverão ser resolvidas entre o arquivo e o doador para conceber jurisdição legal do material.

A troca de material com outros arquivos também é importante por criar relações bilaterais entre as instituições, nas quais uma ajuda a outra para completar sua coleção. O arquivo também pode comprar o material, desde que não haja uma relação de lucro sobre o material. O regime de empréstimo seria uma troca de serviço entre o dono do

²⁴ A Videoteca Municipal de Lisboa, por exemplo, aceita registros familiares para compor seu acervo.

acervo e o arquivo depositado, que estabelece-se, por exemplo, quando o detentor do material o empresta por alguma razão e o arquivo o aceita, desde que possa fazer uma cópia do material para si.

São diversas as maneiras da preservação do material, pois existem diferentes suportes que englobam o universo fílmico, e cada um deles possui uma especificidade. Muito embora, se não estiverem nas melhores condições de armazenamento, estes materiais não conseguirão manter o seu estado original por muito tempo, em especial quando se tratam de películas e fitas magnéticas. Nesse quesito, não basta apenas uma equipe especializada, mas equipamentos a seu dispor. Quando estamos falando de toneladas de rolos de nitrato, material altamente inflamável, esses dois elementos são imprescindíveis para que o espaço de armazenamento esteja sob condições ideais, evitando assim eventos trágicos. Outros cuidados também deverão ser feitos antes e depois do empréstimo para outra instituição e além disso, é necessário sempre que haja ao menos uma cópia do documento para preservar o conteúdo do original.

Catalogar um material audiovisual não é uma tarefa fácil, e mais uma vez requer equipamentos especiais de acordo com o formato do material e uma quantidade de tempo para poder visualizar seu conteúdo do começo ao fim. Porém, é uma tarefa importante pois é nesta etapa em que se organiza o máximo de dados possíveis, que vão desde as informações básicas (título do filme, país de origem, diretor, produção, ano de realização, língua do filme e suas legendas), como também específicas (tamanho do rolo, estado de conservação do som e da imagem, a última data que o material foi inspecionado), tudo para manter o mínimo de lacunas possíveis. O mesmo ocorre com os periódicos ou outros materiais relacionados. Os filmes por si só muitas vezes não possuem as referências exatas de sua produção, podendo ocorrer erros, portanto é necessário no processo de catalogação verificar diferentes fontes como roteiros ou outras documentações materiais.

2.3 Para além dos filmes: documentação e difusão da cultura cinematográfica

Uma implicação que se coloca quando tratamos do universo cinematográfico é a imensidão de materiais possíveis para compor o seu acervo para além das obras fílmicas, assim como a descontinuidade das mídias. Se pensarmos tanto a quantidade de materiais necessários para a produção do filme, quanto sua distribuição e posteriormente, todo um universo plural de significados que esta obra produz na crítica

e público, são muitos os documentos disponíveis para catalogação. Produtos estes subjacentes à obra final, muito embora sem os quais ela não existiria, seja em sua materialidade como também em um sentido mais metafórico, que remete a sua propagação e ressignificação temporal.

Para um arquivo que busca concentrar a produção nacional de um país, seu departamento de documentação precisa levar em conta esses “outros documentos”, que criam o panorama da produção nacional, por isso há esta responsabilidade de catalogar tudo o que for possível. De início, podemos citar os materiais dispostos na pré-produção fílmica, como roteiros, contratos e até mesmo anotações do realizador ou demais membros da equipe, que criam sentidos a obra antes da sua execução. Os produtos referentes à sua produção, como maquinário e câmeras, embora muitas vezes não seja dada a devida importância ao seu armazenamento, representam os meios tecnológico disponíveis em determinada localidade, criando uma evidência do material técnico que permitiu tanto a inovação da linguagem cinematográfica, quanto expõe diferenças entre as indústrias de cada país.

Somando-se ainda o material de distribuição do filme, como fotogramas, posters e panfletos de cinema, expandimos ainda mais este campo com documentos capazes de identificar (ou comprovar) dados, enquanto também provêm de uma pluralidade de informações visuais de uma época que servem para ilustrar outros trabalhos contribuintes à difusão da cultura fílmica. Neste caso, revistas especializadas, livros e trabalhos acadêmicos também podem compor os arquivos cinematográficos quando não dispostos em bibliotecas especializadas, e, assim, dinamizam seu acervo com obras interpretativas que renovam e consolidam o seu valor cultural. É a junção de todos estes materiais disponíveis para consulta que cria elementos para novos olhares sobre o cinema.

Se ao arquivo já cabe colecionar, catalogar, preservar e restaurar o material, adiciona-se também a necessidade de duplicação, com o intuito de proteger os originais, muitas vezes sendo necessário migrar o seu suporte para viabilizar formas para a consulta de seu conteúdo.

Estamos diante de um problema enfrentado pelos arquivos audiovisuais em relação à quantidade de formatos específicos do material fílmico, parte deles já obsoleto. O processo duplicador, embora crucial, implica por vezes na migração do seu formato original para outro suporte; hoje, geralmente, está relacionado a passagem do analógico para o digital. Tal mudança pode gerar distorção na informação material por

meio da entropia dos dados digitais, modificando a percepção do mesmo em consideráveis perdas relacionadas à imagem e ao som que podem ocorrer neste processo.

Os materiais audiovisuais digitais necessitam de metadados muito bem catalogados, pois contribuem não apenas na sua busca, como também sua recuperação e visualização (Buarque, 2008, p. 12). Devem conter as informações técnicas do material (formato, taxa de bits e software utilizado), e também estabelecer o material que o gerou e o tamanho do arquivo, além das informações citadas anteriormente.

Este debate sobre o aparato técnico e a constante migração de formatos deve ser realocado não apenas para tratar sua capacidade de armazenamento, mas também ao que ele permite. A crescente mudança do mercado audiovisual ao longo do século modificou a noção clássica das salas escuras de cinema, onde operavam imensos rolos de nitrato, para a realidade dos novos tempos.

Filmes são agora disponíveis em múltiplas plataformas e acessíveis para múltiplos formatos de telas. Isso significa que o cinema condiz sempre com a materialidade permissiva para captar determinado conhecimento sobre o mundo quando “seu olho mecânico captura a lógica sutil que anima a realidade de uma maneira que nenhum olho humano é capaz de fazer” (Casetti, 2012), ao passo que indiferentemente do suporte, também é dotado de uma experiência que vai além da presença tecnológica. As imagens nos dominam em uma experiência que envolve nossos sentidos, explorando o campo imaginável, já que a própria imagem na tela carece da fisicalidade. Para Casetti:

(...) O cinema é sem dúvida um meio - mas esta não é a verdadeira marca de sua identidade. Na verdade, o cinema é uma mídia, ou seja, um ponto de mediação entre nós e a realidade, e entre nós e os outros. É a forma dessa mediação, para a qual contribuem muitas e diferentes posturas, que verdadeiramente caracteriza o cinema. (2012)²⁵

Essa mudança de formatos criados pelas novas mídias é denominada por Casetti como uma “realocação”, que enfatiza o papel desta experiência. O que garante que o cinema continue a ser cinema nos mais variados formatos está além da sua superfície física, mas reside em uma certa permanência por ele estabelecida, independente do suporte, na capacidade em dar continuidade a determinada experiência. A mídia é uma condição do tempo, enquanto a experiência está fundamentada em outros fatores para

²⁵ “(...) cinema is without doubt a medium – but this is not the true mark of its identity. If anything, cinema is a media, which is to say, a point of mediation between us and reality, and between us and others. It is the form of this mediation, to which many and different stances contribute, that truly characterises cinema.” (Tradução nossa)

além do dispositivo, mas como ele se adapta ao mundo ao adicionar nesses novos meios maneiras de se recompor:

Eu gostaria de usar o termo relocação para me referir ao processo no qual uma experiência de mídia é reativada e readaptada em outro lugar em relação ao lugar em que foi formada, com dispositivos alternativos e em novos ambientes. Jornais: não são mais necessariamente feitos de papel, agora posso folhear suas páginas na tela do meu iPad - mas mesmo a partir deste novo site, ele continua a me permitir experimentar o mundo como um conjunto infinito de notícias. Rádio: deixou de ser um eletrodoméstico ou dispositivo movido a transistor, mas sim uma extensão da minha televisão ou tablet, e ainda assim continua a fornecer a trilha sonora da minha vida. Cinema: não mais limitado a uma sala escura dependente de rolos de estoque passando por um projetor, mas agora disponível nas telas públicas, em casa, no meu celular e computador, e ainda pronto, nesses novos ambientes e com esses novos dispositivos, para oferecer excitação de percepção, uma sensação de proximidade com o real, acesso à fantasia e investimento naquilo que é representado. (*idem*)²⁶

Embora certos conceitos nostálgicos da clássica sala de cinema vêm perdendo espaço na contemporaneidade, não podemos dizer que novas formas de cinefilia não se formaram ao longo dos últimos anos. Amparados pelos mais diversos tipos de tecnologia, a difusão cinematográfica acontece por vias paralelas que possuem particularidades no meio digital pela facilidade de sua transmissão e armazenamento.

Se todo o debate sobre o suporte fílmico passa por questões de lógica mercadológica, suas utilidades, no entanto, podem ser públicas. De um lado, historicamente o campo da cinefilia resistiu utilizando cópias de segunda mão – por vezes deterioradas ou ilegais, exibidas em cineclubes clandestinos – pela simples oportunidade de ver tais filmes e o que eles representam; por outro, certa experiência foi amplamente difundida pelo digital, quando os filmes chegaram a lugares onde as salas de cinema jamais alcançaram, caracterizando novas formas de exibição e criação de públicos.

O conceito de cinefilia, como aponta Malte Hagener, é estabelecido no envolvimento das pessoas com as múltiplas dimensionalidades geradas pelo cinema, criando vínculo afetivo com o mesmo. Nesse sentido, ficam envolvidos de comunidades físicas ou digitais,

²⁶ “I would like to use the term relocation to refer to the process in which a media experience is reactivated and re-purposed elsewhere in respect to the place it was formed, with alternate devices and in new environments. Newspapers: no longer necessarily made of paper, I am now able to peruse their pages on the screen of my iPad – but even from this new site, it continues to allow me to experience the world as an infinite suite of news. Radio: no longer a domestic appliance or transistor-powered device but rather an extension of my television or tablet, and yet it continues to supply the soundtrack of my life. Cinema: no longer limited to a darkened theater dependent on rolls of film stock running through a projector, but now available on public screens, at home, on my cellphone and computer, and still ready, in these new environments and with these new devices, to offer excitement of perception, a sense of proximity to the real, access to fantasy, and investment in that which is represented” (Tradução nossa).

embora o termo seja tanto para estabelecer “círculos reais de amigos, mas também podem ser grupos soltos de pessoas que frequentam um cinema específico e se conhecem de vista” (2014, p. 75).

Os princípios moldados pela cinefilia clássica ganharam fama na França durante a década de 1960 com a *politique de auteurs*, batizada pelos realizadores Nouvelle Vague, cuja relação afetiva com a sétima arte tinha como imperativo, para além da exibição, criar comunidades que buscassem sentidos as mais diversas informações fílmicas, ordená-las levando a sério a complexidade das questões trazidas pelos filmes, e o papel dos diretores na construção de obras que viriam a ser consideradas cânones cinematográficos (Hagener, 2004, p. 74).

Periódicos especializados também foram historicamente importantes neste processo ao concentrarem em suas páginas diferentes abordagens sobre o cinema. A então recente *Cahiers du Cinéma* consolidava, seja em entrevista com os realizadores, quanto pelos artigos publicados, caminhos para o campo investigativo relacionado à análise fílmica, sobre meios e métodos de produção, acrescentando uma gama de possibilidades reflexivas para compor esse produto.

Os meios digitais não apenas implementaram o mercado com novas mídias, como também são caracterizados por reacender alguns preceitos desta cinefilia clássica em formas mais descentralizadas. Como estabelece Hagener, no caso do lançamento do DVD, a grande inovação no meio tecnológico no fim da década de 1990 que este traria seria o dispositivo de “extras”, que alimentavam os curiosos em busca de materiais que se seguiram para além do filme.

Embora importante a compreensão do mercado distribuidor de filmes, deixaremos de lado a lógica comercial que estabelece quais filmes serão lançados e sob que circunstâncias, para focar na possibilidade que a composição do DVD trouxe (e outras formas digitais posteriormente) ao propor edições com comentários do diretor, *making-of*, erros de gravações ou entrevistas, pois tudo isso estabelece uma dinâmica muito própria para os documentos fílmicos quando propõe outras leituras para este material.

A *Criterion Collection* inaugurou o segmento ao relançar sua coleção de clássicos em DVD. Seu diferencial estava na busca por cópias que mantivessem certos padrões de imagem e som, evitando assim significativas perdas de qualidade na transposição. Além disso exploraram a mídia com extras significativos, incluindo faixas-comentadas que

exploraram vias até então novas no mercado. Seus primeiros lançamentos foram os filmes de Jean Renoir, Akira Kurosawa, Alfred Hitchcock, Federico Fellini e François Truffaut, clássicos de outrora, mas que consolidam a noção de cânone cinematográfico atemporal.

As possibilidades ultrapassaram o quesito de acesso e exibição dessas obras - uma das potências que meio digital ajudou a difundir -, como também pode em um único produto incorporar materiais alternativos. No caso da *Criterion*, estudiosos como David Bordwell comentou os filmes de Sergei Eisenstein e Yasujiro Ozu ou Gene Youngblood fez o mesmo sobre Michelangelo Antonioni (Hagener, 2014, p. 79), mostrando mais uma vez que o conceito de cinefilia se renovava com o novo mercado, incluindo materiais até então dispostos em revistas ou programas televisivos especializados.

A faixa comentada também permite a desconstrução das imagens apresentadas no filme, como Hagener aponta, essa já era uma ferramenta explorada pelo cinema documental em cineastas como Harun Faroki e Chris Marker que através de voz-over estabeleceram outras leituras do material para o espectador, agora interessados em compreenderem aquelas imagens expostas no ecrã para além da sua ficcionalidade, mas pelo processo de produção que culminou para que a imagem na tela alcançasse tal distinção (2014, p. 80).

Os novos suportes amparados a toda uma indústria tecnológica evocam dos arquivos a necessidade de acompanhar essas demandas, e, mais do que isso, criar meios para continuar difundido a cultura fílmica para além de um eixo comercial. Arquivos de cinema podem participar deste processo quando auxiliam no restauro do seu acervo (por vezes adicionando trechos perdidos ou corrigindo algum defeito), visando as novas mídias, seja o DVD, Blu-Ray ou as diversas companhias que exploram a programação online dos filmes. Indiferente do suporte, o importante é que essas parcerias propiciem as melhores maneiras para difusão do seu material.

Sua vantagem é poder visar o lançamento das suas obras sem os mesmos requisitos que gere a indústria fílmica tradicional, auxiliando a promoção de filmes que embora não tenham apelo comercial, dizem muito sobre a indústria cinematográfica de determinado país, mesmo quando não tenham sido amplamente difundidos.

Esse é o caso das obras *Os Verdes Anos* (1963) e *Mudar de Vida* (1966), do realizador Paulo Rocha, restaurada em 2015 pela Cinemateca Portuguesa junto ao cineasta

português Pedro Costa, visando manter as melhores condições da película originária em seus contrastes, grão, cor e som. Recentemente incorporadas no mercado cinematográfico norte-americano pela *Grasshopper Film*, podendo assim circular para novos públicos, e criando outros sentidos de análise, uma vez que os lançamentos dessas obras estão acompanhados de novos trailers que evidenciam como as empresas de distribuição comunicam a obra com o público. Isso tudo leva conseqüentemente a todo um material de *press release*²⁷ e novas críticas na imprensa²⁸.

Porém, é necessário que o arquivo foque em arquivar os filmes em seu formato original. A Universidade de Yale, por exemplo, faz um trabalho de armazenamento em filme VHS, com ênfase em obras de terror realizados por produtoras independentes e que circularam por meios alternativos. Segundo a instituição, gira em torno de 40% os filmes lançados por este suporte que não se encontram mais disponíveis de outra maneira (Gary, 2015).

Os ciclos dos suportes trazem consigo em seu lançamento a popularidade de um material que com o tempo invariavelmente se tornará obsoleto (esse processo se acelera ainda mais com os avanços da internet), mas distinguem também a maneira da experiência cinematográfica de determinada época.

Isso mostra que manter as condições de visualização do material original é a única maneira para que ele percorra o mundo, seja em grandes festivais de cinema ou nos ecrãs de casa. O desafio contemporâneo composto por *torrents*, *streaming* e todo material cinematográfico disposto na internet, acendem o alerta para novas formas de arquivamento de matérias cuja durabilidade ainda não é possível certificar com precisão. Não obstante que arquivistas e pesquisadores da área promovem constantes debates para refletir sobre possíveis caminhos para arquivar cinema no século XXI.

²⁷ Os materiais de lançamento dos dois filmes estão disponíveis no site da empresa: <https://grasshopperfilm.com/film/the-green-years>, e, <https://grasshopperfilm.com/film/change-of-life>.

²⁸ Logo após o lançamento em território norte-americano o jornal The New York Times fez uma crítica sobre o filme Mudar de Vida, comparando Rocha com o cineasta italiano Luchino Visconti. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/08/13/movies/change-of-life-review.html>.



Figura 3 Fotograma Os Verdes Anos (1963) – Retirado do site da Grasshopper Film, na apresentação do press release de lançamento da obra restaurada no mercado norte-americano



Figura 4. Fotogramas do filme Mudar de Vida (1966). Retirado do site da Grasshopper Film, na apresentação do press release de lançamento da obra restaurada no mercado norte-americano.

3. A História Oral

3.1. Elaborar, armazenar e transmitir o Passado

As memórias são, em geral, difusas e remetem a diferentes caminhos de ligação que vão daquilo que vivemos, perpassando por eventos que, mesmo não testemunhados, moldam o nosso inconsciente e de um coletivo. Não podemos suprir que recordar significa também uma série de elaborações semânticas do campo cognitivo que exigem do cérebro a decodificação de diversos sinais sensoriais (Connerton, 1999). Cabe à memória não apenas reproduzir o passado, mas construí-lo e adaptá-lo. Ou também acabamos por reproduzir tantas vezes uma ação que nem mesmo nos prestamos a guardá-las na memória, tornando-as em hábito banal, corriqueiro.

Esse complexo jogo de relações que entrelaçam como elaboramos, armazenamos e transmitimos determinada memória, não é nunca um ato solitário. Corroboramos com a ideia de que a memória não é uma faculdade individual, mas parte de uma relação coletiva e social como sustenta Paul Connerton (1999), ao diferenciar determinados tipos de memórias (*pessoais, cognitivas e memória-hábito*). O que pretendemos explicitar é que imagens construídas no passado sempre legitimam uma ordem social no presente, uma vez que só é possível o discernimento daquilo que compomos como presente a partir de acontecimentos que já ocorreram, sejam eles vividos ou não pelo indivíduo. Além disso, há algo em comum em como a memória se conserva e transmite tanto em grupos locais como em grandes civilizações, cuja recordação e os corpos são os receptáculos inerentes desta tradição.

Mas, a princípio, destaquemos que a memória não é um ato solitário, pois não conseguimos conceber algo como “novo” pela maneira que este possa ser “único” ou “exclusivo”:

Em toda as formas de conhecimento, fundamentarmos sempre as nossas experiências particulares num contexto anterior para garantirmos que são todos inteligíveis, e que, antes de qualquer experiência isolada, a nossa mente se encontra já predisposta com uma estrutura de contornos de formas conhecidas de objectos já experimentados. (Connerton, 1999, p. 7)

Podemos analisar essa colocação de Connerton a partir de grandes eventos históricos que figuram como a nossa memória faz parte de um enredo social se dispondo a agir condicionada por determinadas forças hierárquicas de poder. Embora seja descartada a ideia de originalidade em um senso mais estrito que a palavra representa, isso não

significa, porém, que não existam momentos históricos em que definitivamente estamos diante de um claro instante de ruptura social que atua como em colisão com o passado para que nosso olhar seja dimensionado para o porvir, extinguindo e repensando padrões em busca de uma nova ordem social. O autor cita o caso da queda da Bastilha, quando no julgamento do monarca Luís XVI foi decretada a sua execução pública. Em um evento como nunca antes visto, uma corte civil definiu o destino de um rei, como também “o princípio segundo o qual o poder dinástico era o único poder político imaginável” (*ibidem*, p. 9). Da execução ao sepultamento, do tribunal à liturgia, a cabeça de Luís XVI é o símbolo que escancara o fim de uma era.

A História está repleta destes momentos em que é necessário o estabelecimento de novas regras em substituição daquelas que há muito estavam em vigor. Os julgamentos de Nuremberga (1945-1946), o fim da União Soviética (1991), precipitado pela queda do muro de Berlim (1989), são exemplos contemporâneos que justificam sua potência não apenas pela execução de atos por si só, mas com forte incidência no imaginário humano uma vez que diversas das nossas ações são moldadas - predominantemente de forma inconsciente - a partir do que estes eventos representam.

Mesmo que no cotidiano as pessoas não necessitem relacionar tais questões (principalmente as mais jovens, que não presenciaram o período, tendem a não fazer essas associações), elas estão intrinsecamente ligadas com as árduas conquistas obtidas no passado. A maneira como nos vestimos, agimos e outros pormenores sociais também são reflexos daquilo que nos foi permitido, conquistado ou consolidado anteriormente, e são essas as correlações que a história social está interessada em investigar.

As ditaduras militares, justamente pelo seu caráter autoritário quando tratam da permanência ou não de memórias, merecem especial atenção nos estudos do gênero. Em diversos países os materiais documentados do período militar ainda são escassos ou pouco fidedignos, uma vez que todo totalitarismo age justamente no papel de dificultar o acesso à informação, criando uma lacuna irreparável nos arquivos oficiais. A violência contra os corpos e à sanidade individual são características comuns a todos estados totalitários: por não compartilhar das memórias impostas, corpos são desassociados da sua condição como sujeito humano e ficam à mercê do algoz através da tortura²⁹, querem arrancar não apenas palavras confessionais, como também

²⁹ A psicanalista Maria Rita Kehl apresenta um interessante trabalho sobre o tema no artigo *Torturas e Sintomas Sociais*, relacionando os efeitos da ditadura tanto no corpo e mente individual: “Sob tortura, o copo fica tão assujeitado ao gozo do outro que é como se a “alma” - isso que, no corpo, pensa, simboliza,

arrancam a capacidade de testemunhar, pois sabem que tais palavras, quando vocalizadas, “podem algum dia testemunhar corretamente sobre o passado” (Connerton, 1999, p. 17).

Se somarmos ainda o fato que são diversos os casos de redemocratização sem quaisquer esclarecimentos oficiais sobre os ocorridos durante os regimes - ou tardam em seu processo para criar uma comissão da verdade -, o Estado apresenta sua fratura diante o direito à memória. Neste sentido, quando a visão que temos do presente é dissociada por uma lacuna não esclarecido, dificulta-se que os membros desta sociedade partilhem das mesmas referências, principalmente tratando de temas tortuosos como trauma das vítimas, justiça e impunidade. Seus limites, embora discutíveis, não descartam a ideia que recordar também é uma maneira de passar o passado a limpo, trabalhando para que o Estado assuma sua responsabilidade perante seus membros:

Que espécie de responsabilidade criminal e que obrigações têm os autores da injustiça passada para com aqueles cuja posição é pior do que teria sido se a injustiça não tivesse sido perpetrada? Até onde se deve recuar no levantamento da memória da injustiça passada, na limpeza do registro histórico das ações ilegítimas? Construir uma barreira entre o novo começo e a velha tirania é recordar a velha tirania. (Connerton, 1999, p. 11).

Não são apenas as grandes narrativas históricas que moldam as nossas recordações; as memórias particulares também exercem grande influência, mesmo que seja mais difícil estabelecer uma associação direta de suas composições em nossas vidas. Talvez a principal dificuldade esteja em distinguirmos quais ações do passado são memoráveis quando predispomos de uma variedade de ações que ultrapassam a nossa capacidade de guardá-las como lembranças de outrora.

Temos, porém, um eterno conflito que permeia a separação entre o passado vívido e sua ação no presente no que diz respeito a história de vida particular de cada um. Connerton (*ibidem*, p. 42) estabelece que quando recordamos uma lembrança do passado há algo como que uma duplicação do Eu que se reconhece com uma certa distância. Se, por um lado, somos as mesmas pessoas, o distanciamento temporal presente-passado também carrega as marcas dessa passagem. Estas mudanças são importantes pois evidenciam o nosso autoconhecimento e reconhecimento de nossa própria trajetória. As memórias pessoais remetem àquilo mais íntimo nosso, uma vez

ultrapassa os limites da carne pela via das representações - ficasse à deriva. A fala que representa o sujeito deixa de lhe pertencer, uma vez que o torturador pode arrancar de suas vítimas a palavra que *ele quer ouvir*, e não a que o sujeito teria a dizer.” (2010, p. 131)

que quando ingressamos uma lembrança sabemos que ela nunca será idêntica a de outras pessoas.

Inevitável também são os estudos que evidenciam o papel da família, (*ibidem*, p. 30) aquilo que acontece no âmago da vida privada ou até mesmo nas próprias relações interpessoais. Boa parte das histórias das pessoas não são de agentes dirigentes da história política, cultural ou econômica de uma região, nem por isso que essas relações da vida quotidiana não exerçam papel crucial nos atos de transferências que permitem recordar em conjunto e manter uma herança identitária.

O cotidiano social não é composto de grandes narrativas, pelo contrário, são os relatos diários e por vezes efêmeros que percorrem boa parte das histórias que ouvimos; sejam elas pelas lembranças saudosistas relatados por nossos avós ou meros boatos de rua contados com entusiasmo pelos nossos vizinhos, somos audiência de declarações de histórias que sequer temos conhecimento da origem. Os rumores agem em âmbito público sobre aquilo que acontece, por vezes, no domínio privado da vida doméstica em relatos informais que confabulam sobre o outro e criam seus próprios mitos. Os mais velhos são “incansáveis arquivadores” (*ibidem*, p. 17) de histórias na vida comunal e pela informalidade constroem e propagam histórias que conservam uma noção de identidade social comum, podemos compreender melhor a sua importância geralmente longe dos grandes centros urbanos, onde as vidas comuns dos cidadãos são amplamente difundidas nas observações diretas dos acontecimentos a sua volta:

A bisbilhotice aldeã, compõe-se destes relatos diários, combinados com as familiaridades mútuas de toda uma vida. Uma aldeia constrói, por este meio informal, uma história comunal contínua de si própria: uma história que todos retratam, em que todos são retratados, e na qual o acto de retratar nunca tem fim. Isto deixa pouco ou nenhum espaço para a representação do eu na vida quotidiana, porque em grande medida os indivíduos recordam em comum. (Connerton, 1999, p. 20)

A recordação, voltemos, requer o outro. Isso aplica não apenas para expormos que nossos pensamentos se aliam com um conjunto de ideias comuns que nos ligam com outras pessoas - sejam as datas comemorativas, os espaços frequentados ou, de forma mais profunda, a própria linguagem-, mas evocar as nossas memórias exige que estejamos localizados em um grupo social (seja ele a família, o trabalho, a religião, o país, entre outros) que garanta relações diretas ou indiretas com outros indivíduos, caso contrário, não conseguimos nem mesmo nos situar socialmente.

Para que as recordações ressurgam, segundo Connerton, é necessário que haja um quadro social específico na memória funcionando como suporte desta construção,

“conservamos as nossas recordações através da referência ao meio que nos cerca” (1999, p. 42). São os espaços sociais que frequentamos e ocupamos que permitem que nos localizemos socialmente, uma vez que a nossa memória do passado está localizada sempre no interior destas áreas partilhadas.

Já a memória cognitiva, por sua vez, trata o ato da recordação não apenas como uma reprodução do passado, mas como este só é possível a partir de esquemas de codificações mnemónicas que nos permitem discernir. Difere-se das nossas memórias pessoais pois não precisamos resgatar na mente um evento específico do passado para reproduzi-lo. Exemplificando, não é necessário recordar da primeira vez que lemos um poema para que possamos recitá-lo, ou, para lembrarmos de uma figura espacial de um lugar que gostamos não precisamos lembrar de um evento específico, pois aquilo que se reproduz não é algo que pertence ao passado, embora tenha sido construído nele (Connerton, 1999, p. 26).

Nosso cérebro é um sistema capaz de selecionar, armazenar e constituir informações a partir de três principais códigos: o primeiro seria o semântico, que atua de maneira dominante, uma vez que incide um sistema único e lógico de informação entre os significantes e sua denotação; permitindo o segundo código, que seria a dimensão verbal e a expressão vocalizada; há, ainda, o código visual, em que o desempenho do olho em suas transformações químicas e nervosas permitem reter as imagens na memória levando aquilo que vemos para o nosso imaginário.

Essa complexa correlação permite-nos entender questões universais referentes a estruturas cognitivas básicas, pois apontam para faculdades mentais inerentes à natureza humana. Lembrar de algo impõe aguçar os sentidos que competem esse ato: podemos lembrar com perfeição a entonação vocal de alguém, seu cheiro e o detalhe do rosto, mas não conseguimos criar a imagem espacial do local que a vimos. O oposto também é válido quando lembramos nitidamente de um espaço, mas não de quem estava presente nele. Lembramos de um texto, mas não do seu autor. Mas, entre o que lembramos e esquecemos, há uma construção de um sistema de lógicas mentais adquiridas desde a nossa infância que construímos sentidos a partir daquilo que reconhecemos e como a identificamos (*ibidem*, p. 33).

Embora existam faculdades universais do pensamento humano, ainda assim as memórias coletivas são variáveis, uma vez que sociedades distintas produzem significações diferentes sobre o mesmo tema. Um hindu não estabelece os mesmos preceitos sobre vida e morte que um católico, por exemplo. Tampouco afro

descendentes e colonos brancos poderão compartilhar com igualdade os sentimentos sobre o período escravocrata.

Ainda há, por fim, a memória-hábito, a menos estudada dos três tipos, que reflete a nossa capacidade de reproduzir uma ação sem que seja necessário utilizar os nossos procedimentos de sistemas lógicos, ou, ao menos, não de forma consciente. Distingue-se da memória-cognitiva porque nem mesmo sabemos “como, quando ou onde adquirimos o saber em questão” (Connerton, 1999, p. 26). Como segurar os talheres ou quantas vezes bebemos água durante o dia, tudo aquilo que produz uma natureza repetitiva. Por serem ações produzidas constantemente, dificilmente armazenaremos com clareza todas as vezes que a executamos.

Há, portanto, uma oposição entre “hábito” e “acontecimento único” como duas memórias distintas. Enquanto a primeira seria uma retenção de mecanismos automáticas ao desempenharmos repetidas vezes uma prática mental/corporal no nosso cotidiano, a segunda uma memória por excelência³⁰, ações com sentidos. Ou seja, a memória que estocamos – e estudamos - por excelência é aquela que criamos sentidos.

O que podemos perceber é que analisar três tipos distintos de memória é também compreender tipos particulares de retenção do(s) passado(s) e, por que não, também como o(s) esquecemos. Tentar repassar os seus fenômenos em um texto escrito unificado mostra-se um exercício interessante, uma vez compreendido que o ato da recordação nada mais é que integrar uma sequência lógica para aquilo que está embaralhado. Seja no nosso inconsciente ou no passado histórico.

3.2 Sentidos e usos da história oral

O historiador social Paul Thompson começou a trabalhar com a história oral na década de 1960, na época uma decisão influenciada pela insuficiência de documentos e literatura que tratavam da história recente inglesa. Seu trabalho, então, foi buscar testemunhas que pudessem preencher tal lacuna, e logo percebeu a importância destes depoimentos como instrumento capaz de ser utilizado para alterar o enfoque dos historiadores - uma vez que até o século anterior todo o olhar acadêmico era

³⁰ Paul Connerton para tratar a distinção memória-hábito e “memória *par excellence*” (p. 27) usa como referência a obra *Matter and Memory* do filósofo Henri Bergson.

essencialmente político, com pesquisas que trabalhavam uma divisão do tempo histórico sempre através dos reinados, dinastias, ou grandiosas figuras públicas.

Pouca atenção havia sido dada à vida das pessoas comuns, mas é adentrando exatamente nas estórias dos sujeito anônimo e marginalizados pelo poder que Thompson encontrou uma certa chave capaz de revelar-se como uma alternativa para novos campos de investigação, principalmente pelo fato de que as mudanças tecnológicas, mais precisamente a era dos gravadores portáteis, que desde a época da criação do fonógrafo (1877), passando pelas fitas magnéticas nos anos 1930, permitiram novas formas de colher evidências.

Nitidamente constituída em torno das pessoas, a história oral busca justamente “lançar a vida para dentro do campo da história” (Thompson, 1998, p. 44), oferecendo uma certa radicalização no campo historiográfico que permite retirar do documento escrito a centralidade das informações. Como aponta Cruzeiro (2009, p. 113), devemos tratar o crescente interesse pela história oral dentro de uma crise de um modelo clássico da ciência, que pressupõe uma certa inocência que os documentos são monumentos do passado, compostos da objetividade, neutralidade e distanciamento.

Como efeito dessa mudança de perspectiva, podemos trazer à tona, novamente, a própria noção de material de arquivo: os registros oficiais (nascimento, casamento e documentos legais) são amplamente preservados, divulgados e estudados, porém, menos frequente são os trabalhos que buscam utilizar das fontes pessoais (diários, cartões-postais ou registros das classes subalternas em geral) para compor o escopo dos pesquisadores. Estes materiais privados, uma vez analisados pelo seu conjunto, podem abrir caminhos para informações não apenas sobre o seu detentor, mas também os valores de uma época.

Tanto a utilização de entrevistas como os registros pessoais promovem uma nova arqueologia para a história contemporânea, uma vez que desenvolvem uma escavação mais a fundo da história da vida privada. Ampliando o panorama dos estudos acadêmicos através da democratização em relação às suas fontes, tais estudos proporcionam uma alternativa à rigidez e centralidade dos documentos oficiais e escritos, que não necessariamente captam as relações de vida cotidiana do cidadão comum.

O estudo do lazer e da cultura das classes subalternas por meio de seus depoimentos ou arquivos pessoais, trazem consigo as evidências de transformação nas estruturas sociais

que dificilmente seriam possíveis constatar de outra forma. Como exemplo, temos os estudos sobre as questões de gênero que, até a década de 1960, para se adentrar na história das mulheres, era necessário falar de luta política pelo voto ou igualdade civil; mas, a partir da inserção da história oral, começaram a proliferar estudos que abarcam outros temas do universo feminino, e estes atribuíram novas perspectivas acadêmicas de estudos sobre a mulher, como as mudanças de noção sobre maternidade e feminismo, através de depoimentos que marcam as suas diferenciações em diversos períodos.

Outro exemplo são os trabalhos do sociólogo norte-americano Clifford Shaw que merecem atenção pelo uso da história oral décadas antes da sua consolidação nas universidades. Seus livros, *The Jack Roller: a Delinquent Boys Own Story* (1930) e *Brothers in Crime* (1938), trazem depoimentos de jovens dos bairros pobres de Chicago, que relatam suas histórias de vida e os motivos que os levaram ao submundo de foras da lei. Com o objetivo de estudar os problemas urbanos, esses depoimentos revelaram algo até então inédito nas ciências sociais: o estudo da violência urbana pelo ponto de vista do próprio delinquente. Nas palavras de Thompson: “mostrava tão convincentemente que a delinquência não era apenas resultado de um cárcere patológico, mas também reação à privação social que acabam por parecer redundantes: o ponto estava ganho!” (*ibidem*, p. 86).

O livro *Los Hijos de Sanchez* (1961), do antropólogo Oscar Lewis, pode ser considerado o ponto inaugural do gênero na América Latina (Joutard, 2000, p. 31) e seus testemunhos geraram um incômodo para o governo mexicano ao expor a estrutura social mexicana em que os menos favorecidos não desfrutaram dos impactos pós-revolução e, embora polêmico em seu lançamento, a obra abriu as portas para que o Instituto Nacional de Antropologia do México iniciasse um extenso trabalho de recolha das lembranças dos líderes da revolução nacional.

Já no Brasil, em 1971, o Museu da Imagem e do Som (MIS) realizava os primeiros trabalhos de captação da memória cultural brasileira, mas foi apenas em 1975 que a história oral entra de fato no país, quando o Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC) começou a realizar o projeto de entrevistas com grandes personalidades políticas do país, cuja duração do programa continua em vigor com um extenso acervo tanto de depoimentos como também de acervos pessoais (Freitas, 1998, p. 19).

Tais amostras exemplificam como a história oral trabalha com um certo caminho inverso daquele baseado em grandes teorias abstratas ou estatísticas, propondo adentrar nas evidências obtidas pelas experiências humanas para dar sustento a estas narrativas sociais, o que não significa que grandes obras das ciências humanas não utilizaram de alguma forma o depoimento de pessoas para consolidar suas teorias, afinal, em história, sempre se utilizou do testemunho para sua escrita. Dentre diversos exemplos, podemos citar os clássicos *História da França* (1833), de Jules Michelet, e, um século mais tarde, *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freyre; embora estas obras não possam ser classificadas como uma produção da história a partir da oralidade, ambas não se atêm apenas aos documentos escritos, mas buscam respaldo em diversas outras fontes como “a boca do povo”, como testemunhos que mostraram-se primordiais para captar uma certa atmosfera da época que retratam.

Portanto, a história oral se mostra fundamental como campo de pesquisa para antropólogos, cientistas políticos e sociólogos, entre diversas outras áreas, logo os argumentos para a sua utilização dentro dos espaços acadêmicos merecem especial atenção. O primeiro ponto que podemos destacar é pela sua característica de funcionamento a partir de projetos, portanto necessária uma participação coletiva e colaborativa para sua execução (Thompson, 1998, pp. 31-32). Propostos a esse tipo de trabalho os estudantes são confrontados com dificuldades comuns exigidas em todo trabalho de campo que requer todo um processo metodológico de procedimentos que começa na pesquisa prévia sobre o tema, partindo para a escolha dos entrevistados e a elaboração do roteiro para a entrevistas, finalizando com os cuidados para conservação e tratamento do material obtido, assim como a divulgação dos dados conquistados – sem contar os inevitáveis percalços que podem ocorrer em sua execução.

As investigações em conjunto também proporcionam aos professores e estudantes “um relacionamento muito mais íntimo, menos hierárquico, criando muito mais oportunidades de um contato informal entre eles” (*ibidem*, p.31), e uma aproximação que vai além dos espaços por vezes rígidos da sala de aula. Dedicados a este tipo de projeto os estudantes também ultrapassam os limites das instituições de ensino para buscar aprendizado para além de seus muros.

É apenas a partir do encontro com o entrevistado que terão que confrontar com problemas que não foram preestabelecidos, assim como terão que aprender a lidar com pessoas que não partilham dos mesmos valores, cultura ou classe social. E, na entrevista, os alunos são levados à compreensão da dificuldade de encaixar os entrevistados em protótipos fechados e previamente estabelecidos:

descobrem que as pessoas por eles entrevistadas não se ajustam facilmente aos tipos sociais apresentados pelas leituras preliminares. Precisam de fatos, ou pessoas, ou registro que se mostram exasperadamente esquivos. Vêm-se diante de problemas de vieses de contradição e interpretação da evidência. (Thompson, 1998, p. 32)

A entrevista, como base de qualquer trabalho em história oral, também é um desafio para o próprio entrevistador, uma vez que este percebe que as técnicas variam de acordo com quem se está entrevistando. Embora certas questões são fundamentais para uma boa prática como “a necessidade de estabelecer um *rappor*t e intimidade, de ouvir e de fazer perguntas abertas, de refrear os impulsos de interromper; a importância de permitir pausas e silêncios, de fugir dos jargões, de evitar ser inquisitivo e de minimizar a presença do gravador” (Thomson, 2000, p. 48). Além disso, também é necessário compreender o “repertório comunicativo” do entrevistado, ou seja, suas características de fala, tanto quanto aquilo que seria seus tabus (sejam eles culturais, religiosos ou pessoais), compreender e discutir aquilo que é especial para a pessoa e o que gera anseio de falar, e, principalmente, a sensibilidade para deixar com que a pessoa discuta o assunto a partir de seus próprios termos (*ibidem*, p. 50).

A relação mais íntima que o trabalho de história oral propõe com os depoentes também proporcionam o descobrimento de outros documentos relevantes como fotografias, textos e demais objetos que não seriam encontrados se não fosse essa relação direta com os entrevistados. Garimpar este material físico, que extrapola o tempo de vida dos seus retratados, é também examinar as marcas de presença deixadas por determinado cidadão. Formando um escopo maior e mais sólido para a pesquisa, os depoimentos e os arquivos físicos do depoente podem também proporcionar o início de trabalhos que utilizem dessas mesmas matrizes para produzir outras pesquisas no futuro.

Por fim, tais projetos criam pontes mais diretas entre a comunidade científica e a sociedade, em especial quando ao dar a voz aos indivíduos comuns, promovem a ideia de que suas histórias também são significativas. Quando trata-se de pessoas mais velhas a história oral mostra-se como uma importante ferramenta de acesso às suas memórias, uma vez que em uma sociedade em constante mudança tecnológicas tende a esquecer com facilidade certas relações com o passado, portanto, ao entregar-se às suas reminiscências, temos também uma maneira interessante dos idosos manterem-se presentes socialmente, e também manter uma certa identidade em um mundo em constante mudanças (Thompson, 1998, p. 42).

Por sua vez, a história oral não deve permanecer apenas no campo da nostalgia, identidade e tradição, como aponta o historiador Phillippe Joutard (2000, pp. 31-45), é

muito mais importante para os estudos do gênero introduzir a ideia de mestiçagens e mudanças (reconhecendo as alterações que os tempos trazem nos padrões da esfera privada, do trabalho e dos rituais), e não o fechamento de uma cultura, uma vez que preservar o conceito de sociedades ou culturas que não se alteram mantém em si um discurso que pode flertar com o racismo e a xenofobia. Portanto, o historiador oral não deve ser apenas um memorialista cuja ideia é preservar uma identidade mantendo-a intacta no mundo, mas também se desafia como agente que contribui para que aconteça uma aproximação e respeito entre culturas:

Para que as identidades não sejam “mortíferas”, quer dizer, portadora da morte, é preciso que saibam mestiçar-se, ou seja, reconhecer a necessidade e contribuições exteriores, estrangeiras. A história oral, que por seu permanente recurso à memória é um poderoso vetor de identidade, pode ajudar a identidades a efetuar esta mestiçagem necessária, antídoto do fechamento: em primeiro lugar, ela demonstra que em suas próprias construções as identidades já são mestiças, e que basta, portanto, que permaneçam fiéis a esta origem; assim, ela pode ajudá-las assumindo completamente sua própria mestiçagem, suas ambiguidades (a ambiguidade do próprio nome “história oral”) e sua diversidade. (*ibidem*, p. 45)

Não são apenas as universidades que se beneficiam ao promoverem trabalhos de história oral, torna-se cada vez mais comum encontrarmos sua presença em diversas instituições de conservação de memória (museus, bibliotecas, fundações e arquivos) ou para além delas.

Em Portugal, cuja história oral é consideravelmente mais recente e ainda pouco institucionalizada, somente na década de 1990 que se cria um projeto mais robusto produzido pelo Centro de Documentação 25 de Abril (Oliveira, 2010, pp. 139-156). Porém, é fora do âmbito acadêmico que temos um dos mais importantes arquivos do gênero do país, produzido pela Confederação Geral dos Trabalhadores Portugueses-Intersindical Nacional (CGTP-IN). Criada com o objetivo de documentar a história das intersindicais do país, uma vez que a categoria passou por diversos abalos durante a ditadura fascista do país, percebeu-se diversas lacunas para uma historiografia mais completa sobre a atuação das sindicais, e mais uma vez os depoimentos orais surgem para preencher esse espaço.

Realizada entre os anos de 2009-2010, as 32 entrevistas realizadas pelo Arquivo de História Oral da CGTP-IN foram feitas justamente com pessoas que pudessem desvendar aquilo que ainda estava parcialmente oculto. O material obtido está parcialmente disponível no site da intersindical³¹, muito bem catalogada entre

³¹ <http://cad.cgtp.pt/pt/arquivo-cgtp-in/arquivo-de-historia-oral>

conteúdo, condições de acesso e sumário prévio da entrevista. Sua importância vai além da própria história desses indivíduos, ultrapassando o foco da memória da intersindical, mas de inigualável importância para a compreensão da política, social e econômica em Portugal.

Recentemente, a Fundação Calouste Gulbenkian também subsidiou um projeto similar, desta vez sobre a cooperativa de cineastas que a instituição financiou a partir de 1969, chamado os “Anos Gulbenkian”, e que marcou uma nova era de produção de filmes no país. A instituição promoveu também, após 50 anos desta parceria, o encontro Internacional de História Oral do Cinema Português, onde reuniu nomes fundamentais que estiveram em sua formação e também pesquisadores da área para que pudessem criar diferentes relações com o passado, cada um sob uma perspectiva própria.³²

Essa profusão de pesquisas das mais diversas origens, feitas em diferentes épocas e com motivações distintas, formam um escopo que não apenas podemos recorrê-los quando necessário, mas também atualizá-las, agregando documentos e comparando as diferentes análises recorrentes a um assunto, aquilo que se difere como também aquilo que gera pontos em comum.

Porém, é necessário frisar que a testemunha é sempre uma fonte e não a detentora de um passado social. Nesse sentido, é essencial que se levantem questionamentos sobre a sua veracidade, passando pelos mesmos processos de exame de qualquer outra evidência documental, conforme a tipologia do trabalho pretendido. Mas, se toda fonte histórica é subjetiva, uma vez que são derivadas da percepção humana, apenas o testemunho da fonte oral permite “desafiar essa subjetividade: descolar as camadas das memórias, cavar fundo em suas sombras na expectativa de atingir a verdade oculta.” (Thompson, 1998, p. 197).

Nesse sentido, a história oral, cujo alicerce é exatamente o testemunho humano, deve saber lidar com a subjetividade, mesmo que todo testemunho abrange em si um processo epistemológico que parte de uma declaração oral tornando-a em uma prova historiográfica.

³² Tive a oportunidade de escrever uma resenha sobre o evento para a revista *Aniki*, v.7, n.1 (2020). <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/650>. Neste artigo pude observar a dificuldade para algumas pesquisas acadêmicas em separar fonte histórica e sua subjetividade e “lugar de fala” com discurso e reflexão historiográfica.

3.3. O Testemunho: entre fatos e ficcionalização

“A memória humana é um instrumento maravilhoso, mas falaz. Esta é uma verdade gasta, conhecida não só pelos psicólogos, mas também por qualquer que tenha prestado atenção ao comportamento de quem o rodeia, ou o seu próprio comportamento. As recordações que jazem em nós não estão inscritas nas pedras; não só tendem a apagar-se com os anos, mas muitas vezes se modificam ou mesmo aumentam, incorporando elementos estranhos.” (Levi, 1990, p. 9)

As reflexões em torno da memória propostas pelo escritor italiano Primo Levi no imbróglio de sua obra geram uma série de questões indissociáveis ao século XX. A sua relevância dá-se não apenas pelo fato do escrito ser um sobrevivente de Auschwitz, mas principalmente, por expor tal condição de experiência em testemunho. A tarefa não é fácil, uma vez que que no terror vivido nos campos de concentração nazista perdia-se as referências básicas de humanidade e, em conjunturas extremas e longe das normas civilizatórias, a condição humana se reduz à mera questão de sobrevivência em um ambiente inóspito. Temos em sua obra a síntese máxima do desafio de propor uma certa traduzibilidade da memória marcada pelo trauma.

O trecho acima selecionado do livro *Os afogados e sobreviventes* (1990), traz à tona como a memória com o passar dos anos pode até ser “falaz”, mas não sem incorporar os vestígios do tempo que dão a ela tais “elementos estranhos”. É justamente a essa área cinzenta do passado que o químico italiano busca atribuir sentidos, afinal, mesmo com as lacunas, não pode deixar de recordar.

A múltipla historiografia produzida sobre o nazismo encontra na figura dos sobreviventes uma questão fundamental: são eles que carregam a face mais cruel do regime, uma vez que os registros dos campos de concentração são escassos, seus corpos carregam tanto na carne (a tatuagem com o registro e as cicatrizes), como na mente (o horror da tortura, as mortes assistidas, a inanição extrema e a câmara de gás), os vestígios daquilo que os nazistas tentaram sucumbir. O testemunho de Levi é tanto para manter-se vivo – em um sentido de não ceder a sua integridade humana – como também o faz por aqueles que não puderam: “eles são as regras e nós, a exceção (...) Falamos nós, em lugar deles por delegação” (Levi, 1990, pp. 47-48).

Em um ensaio sobre o autor, o filósofo Giorgio Agamben (2008) faz uma dupla distinção do sentido de testemunho a partir do latim: o primeiro seria o *tertis*, aquele que observa uma situação com certo afastamento que etimologicamente seria aquele que se põe como terceiro. Já o segundo seria o *supertes* - no qual Levi faz parte - e

indica “aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso” (p. 27). Tal distinção é essencial para a compreensão das complexidades ao lidarmos com o testemunho histórico, uma vez que os dois são válidos, mesmo que surjam através de perspectivas distintas.

Se o século XX inaugura relações mais concretas dos estudos do testemunho, é porque também inaugurou a experiência da viagem em que não consegue narrar seus acontecimentos (Benjamin, 1985). Como já levantado anteriormente, as memórias, mesmo vividas individualmente, são partilhadas socialmente, mas a partir do momento em que acontece uma ruptura na qual a lembrança não consegue ser facilmente assimilada e colocadas em grupo, temos o problema entre lidar e superar este mesmo passado histórico.

Esse jogo paradoxal entre não conseguir esquecer, mas também não conseguir transmitir faz com que a ciência humana reflita sobre as maneiras rígidas de defrontar-se com o passado, no qual uma linguagem tradicional historiográfica não consegue atender da mesma forma o retrato das dores e traumas que o alcance obtido pela sensibilidade do testemunho humano por outros suportes.

Embora não seja um trabalho realizado em história oral, a obra de Primo Levi permite-nos pensar as possibilidades de dimensões do testemunho na tentativa de narrar o horror da experiência no campo de concentração, em seu caso particular, tendo na literatura o seu suporte de ação. Sua descrição fragmentada da vida sob o controle nazista é repleta de metonímias para que possamos criar referências diante da incapacidade de transmissão fidedigna dos horrores que viveu. Tanto o fantasioso como o inconsciente não deixam de fazer parte de recordações de vida. Por vezes, certas memórias tornam-se impossíveis de exprimir em palavras ou talvez dolorosas demais para que possam ser vocalizadas. Alguns não ousam falar. Outros, como Levi, sentem uma vital necessidade.

Indiferentemente do suporte, são experiências de vida que se tornam testemunho, portanto, para Thompson, é necessário um olhar atento e sensível “ao poder da emoção, do desejo, rejeição, imitação e inconsciente” (1998, p. 202). Connerton também segue para o mesmo rumo quando afirma que em história oral é necessário o papel de tradução deste inconsciente, devendo “encorajar o entrevistado a envolver-se numa forma de narrativa cronológica, pois isto introduz no material um tipo de modelo narrativo, e, com ele, um padrão de recordação que é estranho a esse material” (1999, p. 22).

Se os primeiros historiadores orais desenvolveram métodos e regras para avaliar a confiabilidade da memória, eles também lembravam aos tradicionalistas que “quaisquer fontes documentais não são menos seletivas e tendenciosas” (Thomson, 2000, p. 52). Já na segunda metade dos anos 1970, em vez de pensar nas fraquezas da memória enquanto testemunho, os pesquisadores do gênero passaram a ver essa “distorção” como seu ponto forte. Através do significado da recepção de eventos históricos para a vida das pessoas, percebeu-se o quanto a memória podia até distorcer determinados eventos, mas também criou significados muito próprios na vida dos depoentes. Portanto, cabia entender a relação entre como o passado aconteceu e como ficaram guardados na memória pessoais (*idem*, p. 54). A importância, então, seria a percepção da memória não como passiva aos fatos, mas que cria e recria significados a partir do seu próprio sistema de verdades.

Já nos anos 1980, uma “terceira revolução” acometeu os estudos da história oral, dessa vez também levando em conta a maneira como se desenvolve as relações entre entrevistador/entrevistado, dando outros sentidos possíveis que se estabelecem a partir da experiência do encontro.

Porém, ficou-se estabelecido que os testemunhos carregam a visão do sujeito de acordo com o que ele experienciou, e deve-se entender a potência do seu relato a partir de uma perspectiva de quem esteve presente, sem que se busque uma separação afetiva ou moral na sua fala, mas como este constrói seus sentidos a partir do que pretende falar, como o transmite, e, porque não, aquilo que ficou ausente.

Nesta concepção que os estudos da história social, por vezes, vão ao encontro da psicanálise³³, na medida em que esta estabelece um fundamental papel envolvendo a linguagem dentro de um espectro de simbolismos. Na psicanálise, entre as suas propostas, está aquela que analisa o que se perde nessa passagem de linguagem, aquilo que escapa do domínio do simbólico, do discursivo. Da impossibilidade e limites da linguagem. Nesse caso, cabe a quem busca desbravar a memória oral a compreensão de outras camadas ocultas dos discursos.

Além disso, tais estudos do testemunho oral também trazem consigo a ideia de retirar do passado uma ideia de que ele é fixo, monumentalizado e distante, atribuindo uma perspectiva de que ele continua ativo no presente, que se reconfigura em uma

³³ Não podemos esquecer que a história oral se desenvolveu concomitantemente aos estudos da psicanálise propostos por Jacques Lacan, que inaugurou uma nova forma de pensar as ciências humanas a partir de conceitos relacionados ao inconsciente.

pluralidade de formatos e que se acendendo em lampejos no presente, muitas vezes confiando no corpo a sua presença.

Podemos, então, fazer uma analogia do testemunho como um oxímoro: impossíveis de serem compreendidos pela sua literalidade, somos obrigados, por vezes, a buscar sentidos metafóricos se quisermos interpretá-los. Todavia, é na relação entre memória e a ficcionalização que está o desafio de trazer para a historicidade outras maneiras que abrem a novas profusões de passados a partir da memória humana. Entre tantos formatos possíveis, há um que pode ampliar o foco da realidade e a nossa compreensão do mundo histórico, incorporando elementos e potencializando as noções de representação e autorrepresentação do testemunho através de seus gestos: estamos a falar do cinema.

4. Confluências entre o cinema documental e a história oral

Antes de analisarmos as implicações que o audiovisual propõe aos trabalhos em história oral, recuemos alguns passos com a finalidade de compreender quais as mudanças, especialmente tecnológicas, que possibilitaram novos rumos no campo científico ou comunicacional. Como apontado anteriormente, da criação do fonógrafo aos gravadores portáteis (uma tecnologia hoje disponível em praticamente todos os celulares), foram gradativas mudanças que permitiram novas formas de colher o testemunho. Porém, temos ainda um importante papel que a televisão e o cinema documental ocuparam no interesse sobre a vida humana, e, com isso, entre as múltiplas formas de acender esse anseio, a utilização das entrevistas acabou se tornando uma das mais populares.

Entre às décadas de 1940-1960 temos um salto tecnológico no setor audiovisual, citando brevemente estes avanços, podemos iniciar com o impulso das películas em 16mm pelos correspondentes da 2ª Guerra Mundial (1939-1945), que permitiram câmaras menores e mais rápidas em sua execução, passando pelos gravadores magnéticos portáteis que substituíram o dispositivo de gravação ótico do filme, resultando posteriormente em câmeras portáteis e silenciosas. Tudo isso culminou com que em 1959 houvesse câmeras capazes de acoplar o gravador magnético portátil diretamente em sincronia com as imagens. Um dos saltos dessa mudança foi que o som direto passou então a ser essencial para apreender o real, permitindo que a palavra fosse captada na espontaneidade da ação. Neste advento criou-se uma relação de “estética do real” (Da-Rin, 2004, p. 104), cuja proposta expressava uma maior crença na verdade pelas quais as imagens filmadas se propunham a relatar. Além disso, a portabilidade do equipamento permitiu cada vez mais que as gravações saíssem dos estúdios para captar *in loco* o que acontecia nas ruas.

Embora o advento da fala no cinema é datado aos anos 20 do século passado, na época a narrativa composta por diálogos ainda estava atrelado às lógicas de estúdio pois permitia um maior controle do processo técnico da gravação sonora. Em 1932, quando John Grierson, um dos pioneiros do cinema documental, publica o artigo “First Principles of the Documentary”, ele esboçava a ideia que os documentários deveriam captar o mundo para além dos estúdios, com cenários e atores reais que pudessem servir como guias para a interpretação do mundo moderno nas telas e “alcançar uma

intimidade de conhecimento e resultado impossíveis à coreografada mecânica do estúdio e às imaculadas interpretações do ator metropolitano” (Grierson, 2015, p. 22). Grierson acreditava que essa mudança seria essencial para que o gênero cinematográfico não ficasse preso a um tom educativo e que pudesse finalmente alcançar o almejado *status* de arte. Passou-se então, em suas produções, e de toda a escola inglesa da qual fazia parte, a utilização de pesados equipamentos para gravar ambientações sonoras naturais.

Ainda que Grierson estivesse interessado em filmar o cenário e atores reais, não era de seu interesse - nem dos documentaristas da época - a gravação de depoimentos, tanto que *Housing Problems* (Edgar Anstey, 1935), primeiro filme inglês a utilizar diálogos em sincronia com a imagem dos retratados, mesmo sendo um marco inicial em que trabalhadores expressavam sua própria voz na tela, ainda assim foi mal visto tanto por Grierson como por seus pares. Para Da-rin essa visão refletia mais questões ideológicas do que da precarização dos primeiros equipamentos sonoros, pois “dentro dos princípios elitistas de griersonismo, a visão do diretor - sua “interpretação criativa” - era mais importante que as opiniões dos personagens” (2004, p. 100). Seria a voz em *off*, comumente chamada como voz de Deus, a única com a legitimidade de narração até então.

Mesmo assim, *Housing Problems* é um marco inicial dentro do cinema documental, embora na época ficou denominado como uma simples *newsreel*. Mas tal desprezo do cinema documental pelos depoimentos não tem reflexo com a até então recém-criada televisão: se até o ano de 1946 a televisão ainda engatinhava em sua programação, a partir de 1948 ela já começa a dar seus próprios passos quando nos Estados Unidos - pioneiros e modelo para o resto do mundo - uma rede em Nova York já ligava as principais cidades do país ao conteúdo televisivo. Poucos anos depois, em 1951, de uma costa a outra, o país inteiro já estava conectado (McLane, 2012, p. 187). O conteúdo, que começou com pequenos boletins diários com poucos minutos de transmissão, já contava na década de 1950 com uma programação robusta, incluindo diversos documentários feitos exclusivamente para o meio televisivo, muito deles utilizando de depoimentos dos seus participantes.

Segundo Betsy A. McLane (2012, pp. 196-198), entre 1950-1960 havia três tipos de documentários que predominaram na programação televisiva: 1) aqueles baseados em assuntos imediatos, 2) assuntos nostálgicos sobre compilações históricas e 3) séries de interesse humano, em especial que aguçavam a curiosidade das pessoas sobre as personalidades públicas e seus problemas. Tais produções televisivas proporcionaram,

junto com o crescimento do telejornalismo, uma demanda nova de programação. Darrin (2005, p. 102) aponta que o crescimento televisivo foi crucial para o investimento no setor, uma vez que as redes televisivas financiaram novos equipamentos que pudessem atender a estas necessidades em busca de uma tecnologia que podia ser facilmente manipulável sem a necessidade de uma grande equipe, que gerasse menos ruídos para a captação de som, suprindo também a necessidade de suporte ao ser operada diretamente no ombro do cinegrafista, além de películas que fossem sensíveis a luz das imagens exteriores e lugares escuros.

Uma vez que a televisão estava livre para produzir novos tipos de conteúdo, essa “estética do real” foi amplamente utilizada tanto pelo telejornalismo quanto pelo documentário televisivo. A presença do repórter exatamente onde o caso ocorreu criava outras relações com a espacialidade da notícia, além disso, há uma certa lógica verbal que permite criar uma autenticidade no fato narrado pelo entrevistado, muitas vezes composta por participantes de um evento ou especialistas no tema, conseguindo assim perpetuar uma ideia a partir deste testemunho, supondo também uma “neutralidade” do telejornalismo ao jogar para a boca do entrevistado a responsabilidade da evidência.

É inegável que a entrevista para as câmeras também trouxe uma nova cara para o jornalismo, além de momentos memoráveis. Como exemplo temos a célebre entrevista em que o jornalista britânico David Frost consegue arrancar da boca do já ex-presidente Richard Nixon, que buscava seu retorno na política, seu envolvimento no famoso Escândalo de Watergate, tudo isso ao vivo para milhares de telespectadores. Essa se tornou uma boa amostra da potência da entrevista que consegue escancarar, por vezes, uma resposta direta, que no caso citado, apesar de já afastado, ainda faltava as palavras confessionais do republicano. A relação frente a frente mediada pela câmera pôde, no caso, desmascarar informações omissas e a suposta imparcialidade de um testemunho bastante performático do político sobre sua integridade.

No cinema, por sua vez, as novidades das câmeras portáteis proporcionaram uma pluralidade ainda maior de movimentos cinematográficos que trouxeram novos modos de fazer filmes em todo o mundo, com orçamentos mais baratos e que desafiavam os padrões estéticos até então impostos pela cinematografia clássica. No caso do documentário, dois movimentos específicos ganharam força no período, embora refletissem filosofias opostas de atuação. O primeiro, *cinema-verité* (cinema-verdade), foi liderado pelo antropólogo e cineasta francês Jean Rouch, e radicalizou os padrões da época ao propor uma intervenção ativa na posição entrevistador/entrevistado.

Apoiavam-se na ideia de que a presença da câmera era suficiente para que a realidade retratada fosse modificada, portanto, o que se buscava não seria uma representação análoga ao real, da realidade pré-existente ao filme, mas a construção da própria realidade fílmica.

Foi em *Crônica de um verão* (1961) que Edgar Morin e Jean Rouch puderam melhor expor o que seria o movimento cinematográfico. Na obra, os personagens acabavam por encenar a sua própria vida cotidiana em frente às câmeras. A pretensão da produção estava na possibilidade de estes explorarem, de acordo com suas vontades, o seu próprio “eu”. A potência, neste caso, não está meramente no depoimento do entrevistado, mas na forma como ele se vê e relaciona com sua condição enquanto entrevistado, e também como personagem cinematográfico:

A própria vida social é que era concebida como um conjunto de rituais, uma espécie de teatro cujos papéis incorporamos ao nosso cotidiano. O conteúdo da vida subjetiva emerge através de um processo que revela ocultando e oculta revelando. Em *Crônicas de um verão*, Rouch e Morin se defrontaram com uma dialética do verdadeiro e do falso que abriu perspectivas inusitadas para o documentário em som direto (Da-Rin, 2004, p. 154)

Por outro lado, no continente americano, a dupla formada pelo repórter Robert Drew e o cinegrafista Richard Leacock produziria um cinema extremamente oposto dos franceses. Conhecidos pela alcunha de cinema-direto, a ideia seria realizar obras cuja observação do cineasta deveria ser a mais neutra possível, não interferindo na realidade social em sua volta. Em nome dessa autenticidade a dupla negava qualquer caráter de pós-produção como comentários em *off*, músicas, ou ruídos sonoros. O som era fielmente sincronizado com a imagem exposta, sendo proibida qualquer interação ou intervenção no ambiente. Em obras como *Primary* (1960) e *Crisis: Behind a Presidential Commitment* (1963), essa ética de não intervenção na realidade social é extremamente presente quando as pessoas filmadas parecem não mais perceber a própria presença da câmera (embora podemos não perceber diretamente a relação do personagem com a câmera, ainda assim não podemos tratar de uma simples reprodução da realidade social, uma vez que a montagem do filme ficará sempre a cargo do diretor).

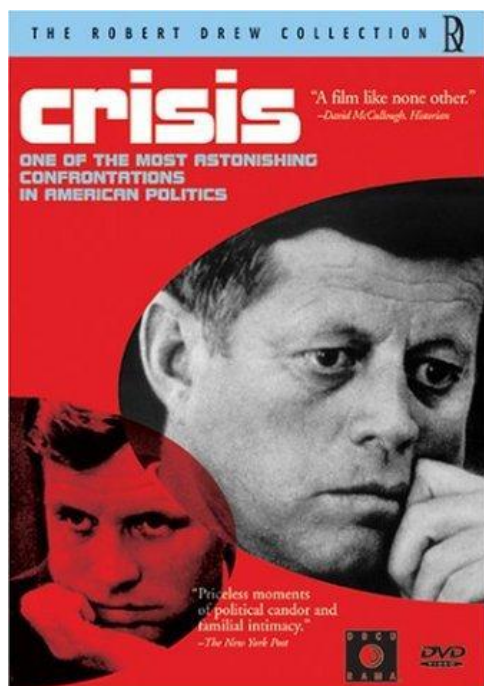
Enquanto no primeiro caso a câmera é quase um personagem que interage com o depoente, no segundo a sua função é tornar-se invisível aos acontecimentos que ela rodeia. Erik Barnouw, difere os dois movimentos cinematográficos pelo fato que:

O documentarista do cinema-direto levava sua câmera a uma situação de tensão e aguardava esperançosamente, por uma crise; a versão de Rouch do

cinema-verité tentava precipitá-la. O cinema-direto aspirava a invisibilidade; a versão de Rouch era frequentemente um participante declarado. O artista de cinema direto desempenhou o papel de espectador não envolvido; o artista do cinema *vérité* defendia uma exposição provocadora. (1993, p. 224)³⁴

Para Barnouw (idem, p. 255), a diferença também está no compromisso com a verdade nestes dois tipos de cinema: Enquanto para Drew e sua equipa o cinema-direto só encontrará a verdade nos eventos que a câmara consegue captar, para Rouch há um paradoxo onde os eventos manipulados poderiam trazer uma verdade escondida dentro dessa suposta superficialidade da entrevista.

A ideia do *talking heads* (cabeças falantes), amplamente utilizada tanto na televisão como no cinema até os dias de hoje, obteve, primariamente, melhores resultados na televisão por conta de que o vernáculo discursivo não seria facilmente traduzível, limitando o seu alcance ao público nacional, problema este que a televisão não tinha.



Figuras 5 e 6: Capas dos filmes *Crisis: Behind a Presidential Commitment* (1963, Robert Drew) e “*Chronique dun été*” (1961, Jean Rouch e Edgar Morin).

³⁴ The direct cinema documentarist took his camera to a situation of tension and waited hopefully for a crisis.; the Rouch version of cinema-verité artist tried to precipitate one. The direct cinema artist aspired to invisibility; the Rouch version was often an avowed participant. The direct cinema artist played the role for uninvolved bystander; the cinema verité artist espoused that of provocateur. (Tradução nossa)

Como aponta Barnouw (*ibidem*, 262), documentários do cinema mudo viajavam facilmente pelo mundo pois a voz over era muito mais fácil de dublar, enquanto os filmes com muita informação verbal sofriam um impacto maior na circulação.

O que ambas as escolas cinematográficas representam são determinadas formas que o cinema pensou ao lidar com a representação humana frente às câmeras. O que elas provocam é como a realidade social pode ser focalizada, e de que maneira essa matéria bruta é lapidada para produzir uma realidade filmica, levando em consideração os anseios de filmar em lugares não usuais, ambientes escuros, imagens tremidas e ágeis para acompanhar a situação e também evitando manter a editorialização como prática, oposto do que ocorria na televisão. Podemos perceber com isso que o documentário não apenas é um exercício que busca tratar de temas do real, como também interroga a própria maneira de como retratá-los.

Com o tempo, houve diferentes maneiras em que o cinema documental foi se reciclando, sempre trazendo novas maneiras de documentar o real e trazer à tona a complexidade sobre as questões do mundo contemporâneo, refletindo o lugar do cidadão no espaço em que habita e mostrando novos sentidos para interpretar o mundo histórico.

A partir das diversas tipologias de documentário, daremos enfoque aqueles de cunho participativo, concepção utilizada por Bill Nichols (2016) ao propor classificá-los em seis categorias (expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo ou performático), embora estas não sejam categorias fechadas, e que um filme possa ter uma ou mais formas dentro de si, cada obra possui características predominantes que ajudam em seu estudo e compreensão. No modo participativo de documentário envolve-se questões como a ética de conduta do encontro entre quem controla a câmera de filmar com aquele que está sendo retratado, tendo a entrevista como base e seu principal recurso.

Tais questões muito se assemelham com projetos acadêmicos em história oral, cuja observação é participativa. Tanto nos filmes como em projetos acadêmicos, a pesquisa de campo deve-se manter determinado distanciamento entre o produtor da pesquisa com o seu objeto, e tendo em vista que a realidade na qual busca retratar de algum modo se altera com sua presença. Em ambos tipos de projeto deve-se pensar em como estabelecerá a relação profilmico, ou seja, de como as pessoas escolhem se portar frente às câmeras, uma vez que basta sua presença para que a realidade em vigor seja alterada. Segundo Claudine de France a relação profilmico seria:

Maneira mais ou menos consciente com que as pessoas filmadas se colocam em cena, elas próprias e o seu meio, para o cineasta ou em razão da presença da câmera. Ficção inerente a qualquer filme documentário que adquiere formas mais ou menos agudas e identificáveis. Noção cunhada por Etienne Souriau (1953) mas que, estendida ao filme documentário, diz respeito não somente os elementos do ambiente intencionalmente escolhidos e arranjados pelo realizador com vistas ao filme, mas também a qualquer forma espontânea de comportamento ou de *auto-mise en scène* suscitada, nas pessoas filmadas, pela presença da câmera. (1998, p. 412).

É este embate que tanto o cinema como qualquer entrevista em história oral que será filmada deve ter consciência ao colocar o depoente frente a câmera. São inúmeros os exemplos de documentários que exploraram a ideia de trabalhar o encontro entre o cineasta e o tema trabalhado através do testemunho de pessoas comuns, explorando as suas múltiplas possibilidades.



Figuras 7 a 12 - Fotogramas do filme *Comizi d'amore* (1964, Pier Paolo Pasolini).

De antemão podemos citar o filme *Comizi d'amore* (1964), em que o cineasta Pier Paolo Pasolini busca compreender a relação do povo italiano com a sexualidade, tema este latente que permeia toda sua obra. Ele viaja por diferentes regiões do país e, a partir do registro das entrevistas realizadas pelo percurso, percebemos a diferença do modo em

que as pessoas se relacionam com o tema conforme a paisagem, em conversas que vão dos trabalhadores do campo, como também estudantes universitários, intelectuais, idosos e crianças. O assunto, embora natural, mostrou-se como tabu para boa parte de uma sociedade ainda marcada pelo fantasma do fascismo e altamente alinhada com os valores da igreja católica da época. A própria questão da homossexualidade entra em algumas perguntas e as respostas homofóbicas refletem não apenas o modo de pensar que pairava entre os diferentes cantos do país, mas também acaba revelando as dificuldades do diretor homossexual declarado.



Figura 13 a 15. Fotogramas do filme *As Armas e o Povo* (1974, Coletivo dos Trabalhadores da Atividade Cinematográfica). Um dos diversos momentos em que Glauber Rocha interrompe a entrevista para dar a voz a outro interlocutor.

Anos mais tarde, em *As Armas e o Povo* (1975), documentário português realizado e produzido pelo Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica, o cineasta brasileiro Glauber Rocha faz sua participação entrevistando pessoas no histórico 25 de abril de 1974. As ruas lotadas para celebrar uma revolução ainda em movimento, faz com que o cineasta buscasse uma abordagem muito própria para o momento. Perguntas como “o que você acha sobre o que está acontecendo?” ou “o senhor foi reprimido pela ditadura?” são colocadas em um ritmo frenético a procura de respostas rápidas dos entrevistados, sem delongas para reflexão, uma vez que antes do entrevistado terminar sua resposta ele já emendava outra pergunta. Além disso, o diretor também estimula que outras pessoas intervenham, criando rodas de discussão sobre o momento histórico. Para o momento histórica que clamava por mudanças, Glauber Rocha parece estimular muito mais uma ação do que o pensamento crítico aprofundando sobre o assunto.

Talvez o mais importante documentarista brasileiro foi Eduardo Coutinho, que como poucos conseguiu extrair respostas até então inimagináveis dos seus depoentes. Diferente dos casos citados acima, Coutinho contava com uma equipe que fazia uma pesquisa prévia sobre aqueles que ele iria entrevistar, portanto estava ligeiramente munido para o encontro. Seus filmes sempre tinham uma delimitação focal muito grande, seja uma comunidade (*Santo Forte, Babilônia 2000, Boca do Lixo, O fim e o princípio*), um espaço cênico (*Moscou, Jogo de Cena*), um prédio (*Edifício Master, Últimas conversas*), ou um grupo social (*Peões*), e apesar de algumas perguntas bases era o embate do encontro que definiria o continuar da conversa. Para ele, parte do sucesso como entrevistador devia-se ao fato de que mantinha uma justa-distância com as pessoas, sempre perto, às vezes muito encostado, com intuito de manter uma posição “onde as pessoas se matam e se amam”³⁵. Com isso consequentemente o cineasta invadia o plano da filmagem, mas para ele seus filmes abdicavam de qualquer beleza estética pois o que importavam eram são as histórias.

Dentre tantos depoimentos que permeiam sua obra, temos um exemplo que corresponde muito bem a potência do audiovisual nas entrevistas e está presente no filme *Peões* (2004). Com um linguajar tão simplório quanto profundo, um metalúrgico de nome Geraldo expõe quais eram as suas condições de trabalho, mantendo um certo tom amistoso para a conversa, que se altera no final, quando emocionado diz que sente

³⁵ Fala extraída da entrevista com Coutinho realizada com o também cineasta Carlos Nader, disponível no documentário *Coutinho, 7 de outubro*.

saudade da época de torneiro mecânico, mesmo que jamais desejasse o mesmo para seus filhos. Mantém-se por mais de 20 segundos em silêncio até que solta a frase “o senhor já foi peão?”, recebendo uma resposta negativa de Coutinho, com esta colocação sendo a conclusão do filme. Acompanhamos nesse período um homem refletindo sobre seu passado, vemos em *close-up* seu semblante pensativo, rememorando sua história, angustiando, mas no final, sua resposta levanta uma das questões que permeiam todo testemunho: se você não viveu o que a pessoa passou, não poderá compreender a fundo sua experiência. Esta é a importância do testemunho no cinema que permite ver o mundo real sob uma outra ótica, uma que ao menos tente nos aproximar da condição do outro.



Figura 16 a 19. Fotogramas do filme *Peões* (2004, Eduardo Coutinho). A entrevista inicia com Geraldo sorridente, conforme a intensidade das recordações vão lhe acometendo a câmera acompanha o momento e fecha seu enquadramento em *close-up*, abrindo novamente para acompanhar seu estágio reflexivo por mais de 20 segundos até a frase “o senhor já foi peão?”.

Em história oral não se produz testemunhos, mas os capta, no caso do audiovisual expandindo suas fronteiras, uma vez que podem obter com mais precisão a entonação das palavras, os gestos e o silêncio, características estas que são mais flagrantes na imagem fílmica. Não é apenas o verbo o alvo da atenção, mas uma relação entre corpo-palavra e o ambiente a sua volta. A inserção do audiovisual, portanto, gera novos caminhos, e com isso questões referentes ao seu uso. Interrogações essas muito parecidas com as do cinema documental, uma vez que precisa analisar questões

próprias dessa linguagem como o melhor ângulo para filmagem, a preocupação com a luz, e depois, se for o caso, como montar esse material na ilha de edição.

Em artigo para o livro *Oxford Handbook of Oral History*, Brien R. Williams mostra que a gravação sonora da entrevista era utilizada apenas na fase de coleta, seria então a transcrição como o verdadeiro documento de registro. Com o tempo essa dinâmica foi mudando e as gravações auditivas passaram a ser consideradas tão legítimas quanto a transcrição. O audiovisual mostrou que a informação obtida no vídeo ultrapassa as outras maneiras de captação ao adicionar informações não-verbais:

A gravação de vídeo revela gestos físicos e expressões faciais que podem expandir muito o significado da palavra falada. Uma ironia de sinal de sorriso que acompanha uma declaração passaria despercebida em uma gravação auditiva, a menos que notada por um entrevistador atento e indicada na transcrição. (2010, p. 268).³⁶

A capacidade de filmar os testemunhos nos mesmos locais onde os eventos ocorreram gera uma potência ainda maior no contar de determinada história. Revisitando o espaço natural também podemos notar a transformação temporal, seja na paisagem como no próprio personagem, em um evocativo que transporta, tanto no entrevistado como para o espectador, uma certa espacialidade do passado no presente. Cartas, fotografias e demais objetos também são importantes elos entre tempos. Filmar esse acesso é uma maneira de mostrar o vínculo que estes documentos imperam com o retratado, assim como produzir o vínculo com o telespectador.

Para a historiadora Ana Carolina Maciel, ela mesma realizadora de filmes baseados nos depoimentos obtidos em trabalhos de história oral, novos métodos de rememoração das histórias de vida só têm a acrescentar para o fazer historiográfico. Em suas palavras: “na mídia audiovisual, como a própria designação denota, impera a junção do áudio com o visual, da memória, história e testemunho” (2012, p. 120). Para ela, criar um material final através de depoimentos de história oral na ilha de edição gera um processo intrínseco às questões formais da escrita da história (já apontado no capítulo anterior, está entre aquilo que vai ser guardado com o que ficará de fora), que mistura uma junção entre prática e reflexão, em busca de um sentido que o historiador deseja, sem que traia o conteúdo disposto, mas construindo significado entre as lacunas, sejam dos fatos ou da memória:

³⁶ Videotaping reveals physical gestures and facial expressions that can greatly expand on the meaning of the spoken word. A smirk signaling irony accompanying a statement would pass unnoticed in an aural recording, unless noted by an attentive interviewer and indicated in the transcript. (Tradução nossa)

Em suma, trata-se de um sistema de escrita da história, e de suas narrativas, em imagem em movimento, sem rumar numa busca pela verdade, sem pretender isenção seja do historiador ou do entrevistado, sem fazer uma assepsia objetivante desse momento altamente subjetivo e que se instaura ao acionarmos uma câmera de captação. Na história, seja ela em texto ou imagens, temos que aceitar a desordem da vida e dos atos, e compreender que os acontecimentos estão dispersos no tempo e de forma não linear. É preciso aceitar as lacunas dos fatos e os lapsos da memória. Nós historiadores lidamos com os vestígios, independentemente do suporte que pesquisamos e dos suportes, a partir dos quais, apresentamos nossas resultantes (2018, p. 23)

Não podemos deixar de fora algumas questões em torno da história oral e o audiovisual. A primeira que podemos apontar seria a imprevisibilidade acerca do material, portanto necessário um cuidado maior ao manusear este equipamento e a necessidade de um ou mais *backups*, o que depende também de pessoas que saibam dominar as técnicas de gravação para conseguir um bom resultado. Para tanto, isso requer uma equipe maior, uma vez que o entrevistador deve focar toda a sua atenção no entrevistado. Tais questões, além de gerar custos maiores em projetos do gênero, também podem dificultar a entrevista em ambientes menores.

A presença da câmera também pode ser um fator de inibição. Portanto seja em história oral ou no documentário, é necessário sempre compreender o papel da inserção no ambiente que se pretende retratar, deixando claro para a pessoa a importância do trabalho e ser aceito, com ou sem a câmera (Claudine de France, 1988, p. 344). Uma boa pesquisa prévia sobre o tema ajuda a definir como a entrevista pode fluir para que a presença da câmera seja minimizada, refletindo também a relação que irá se estabelecer com o entrevistado. Esta inserção em um meio que não necessariamente o cineasta ou historiador pertence é a chave para o progresso do trabalho de campo.

A tensão, no caso, é coexistente dos diversos encontros que esse contato estabelece: entrevistador com o entrevistado, entrevistado com a câmera, e o passado com o presente. E no cinema adicionamos nesse encontro nós, os espectadores. Nesse sentido que impera uma certa magia do meio cinematográfico muito bem definido por Serge Daney: “E o cinema, vejo muito bem porque o adotei: para que ele me adotasse de volta. Para que ele me ensine a perceber incansavelmente pelo olhar a que distância de mim começa o outro” (1985).

Considerações Finais

Esta pesquisa, que teve início a partir da ideia do desenvolvimento de um modelo teórico-prático de propostas de caminhos para a construção do projeto “História e Memória Oral do Cinema em Portugal”, no fim, seguiu para outro rumo, embora mantendo em sua proposta a análise de certas questões que permeavam a ideia inicial: uma teoria interdisciplinar sobre o arquivo, estreitando para a compreensão da necessidade dos arquivos de cinema, resultando em uma possível compreensão de questões relativas à memória oral e sua capacidade de trazer outros rumos nas maneiras de pensar e arquivar o passado histórico.

O assunto já me era caro, uma vez que durante o mestrado meu foco foi desenvolver trabalhos sobre o cinema documental; e, tanto o material de arquivo como a memória oral, são cruciais para quem pretende debruçar-se sobre o tema. Neste sentido, os assuntos debatidos durante o desenvolvimento desta pesquisa trouxeram valiosas lições para a minha jornada acadêmica, bem como me fizeram encarar teorias que eu não estava familiarizado. Sentiu-se falta de um objeto concreto de análise, por isso a opção seguida foi trilhar um caminho de abrangência teórica, não com o intuito de esgotar o tema, mas apresentá-lo mantendo uma conexão entre arquivos audiovisuais e sua captação e conservação.

Já era meu interesse inicial conectar a pesquisa que envolvesse o cinema com outras áreas de conhecimento, a fim de manter um tom interdisciplinar na pesquisa, e essa dissertação é o reflexo dessa ambição. Acredito que as dissertações no curso de Cinema não só permitem tal abrangência como ela é fundamental, inclusive, creio também que, com mais de um século de existência do cinema, outros campos de pesquisa se beneficiaram ao incorporar não apenas as obras, mas também estudos cinematográficos em seu repertório.

Mediante às questões expostas no primeiro capítulo, os estudos referentes a “arquivologia” em Derrida, bem como a arqueologia foucaultiana, foram essenciais para a compreensão de que arquivos não são neutros, senão objetos políticos marcados pela permissividade dos seus guardiões, estes que sempre os precedem. Compreender essa relação de poder é perceber o jogo que habita em tudo aquilo que ele conjura, também estando marcado por aquilo que ele exclui. Sua questão temporal não é pautada pelo passado em si, mas por um determinado contexto do presente, que paira sobre o tempo, adquirindo sempre novas formas de compreensão. O contexto de

criação dos mesmos também é essencial para seu entendimento, pois assim pode se perceber as relações que imperavam no tempo-histórico no qual foi concebido.

Com a finalidade de compreender a importância dos documentos tanto nos estudos historiográficos quanto em seu papel assumido no decorrer do tempo, podemos afirmar que seu grau de importância foi elevado no séc. XVI, tornando-se fundamental instrumento de poder pela sua capacidade de deslocamento no espaço geográfico, ainda que mantendo o poder que representava centralizado. Posteriormente, no período que sucedeu a Revolução Francesa, os documentos também foram fundamentais para “passar a história a limpo”, através da concepção de que o mundo moderno seria capaz de dominar o passado ao reconstruir os escombros de outrora. Nesse sentido que os museus foram os depósitos que mantiveram aquilo que não cabia na modernidade, ao passo que também se tornaram espaços de renovação deste material ao criar novas ordens simbólicas para tais documentos.

Analisado as possibilidades do arquivo, vimos que sua existência é inevitável nas sociedades contemporâneas, que cada vez mais criam registros de verdades comprobatórias para certificar e garantir a atuação individual tanto na esfera pública, quanto em sua esfera privada. Embora não fosse o tema desta dissertação, não podemos negar o fato que esse sentido coloca a questão do arquivo defronte à boa parte das nossas atividades sociais diárias.

Contudo, há um contraponto estabelecido entre o crescimento do poder arquivar, criado para durar no tempo, que veio a substituir outras formas de conhecimento, consideradas efêmeras nas epistemologias ocidentais. Nesse sentido, julgo necessária a abertura dos estudos acadêmicos para outros regimes de conhecimento e escrita, como as “práticas incorporadas” apontadas por Diana Taylor, que podem explicar o mundo de uma maneira tão rebuscada quanto os documentos ditos tradicionais.

Uma das discussões que percorrem a pesquisa é justamente a apropriação das questões subjetivas e reflexivas das relações interpessoais, estabelecendo nos trabalhos acadêmicos a força da experiência desse encontro do “eu” com o “outro”, muito embora saibamos que isso represente um árduo trabalho dentro do campo de conhecimento formal, afinal, esta mudança acarreta em certas ampliações nas fronteiras disciplinares que desafiam a ideia de cânones fechados em seus próprios conteúdos.

No segundo capítulo, verificamos a necessidade dos arquivos de cinema, diferenciando o método de arquivar o audiovisual dos demais documentos. É fato que o audiovisual

ampliou questões sobre o valor de documentação sobre o passado, tanto que hoje seu valor está resguardado como patrimônio material das nações segundo a UNESCO. Vimos que arquivos de cinema devem ir além de salvaguardar o produto final, pois os documentos complementares aos filmes possuem informações cruciais sobre a obra e sua história.

Foi possível constatar que além de uma equipe especializada para atender tamanha demanda de material, é necessário levar em conta a obsolescência das tecnologias, que estão em constante transformação. Esse desafio coloca aos arquivos de cinema a necessidade de adaptação dos acervos para atender às mudanças mercadológicas e tecnológicas, assim garantindo as possibilidades de preservação e reprodução do seu material original, o que acarreta em altos custos para a sua manutenção.

Através da análise do trabalho realizado pela FIAF, além da compreensão sobre questões acerca da gestão de informação, foi possível elucidar que os arquivos de cinema também servem para difundir a cultura fílmica, com a promoção de festivais de cinema, congressos especializados e, principalmente, com a restauração das obras cinematográficas, disponibilizadas em suportes atualizados, como em Blu-Ray ou plataformas VOD (*vídeo on demand*), que conseguem não apenas ampliar o público-alvo, como manter acesa a ideia de cinefilia, agora demarcada por vias descentralizadas.

Já no terceiro capítulo, debruçamo-nos na memória humana. Acreditamos que o método para iniciarmos o tema seria analisando questões sobre a memória social e coletiva para depois restringirmos o escopo nas recordações privadas, afinal, notamos que as nossas recordações não existem por si só, e esta construção das lembranças fazem parte de uma complexa relação coletiva em que o passado histórico - vivido ou não pelo indivíduo -, age em nossas vidas, ora de maneira deliberada, ora inconsciente. De grandes narrativas a recordações banais, das grandes cidades até às pequenas aldeias, a memória sempre requer o outro, e a construímos de acordo com as referências que nos cercam.

Nesse sentido que é inquestionável a responsabilidade do Estado para que o passado histórico de uma nação não seja lacunar, principalmente quando falamos dos diversos países que passaram por ditaduras militares. Dessa maneira que enfatizo a necessidade de uma política de memória, e corroboro com a ideia de que a história oral é uma importante ferramenta de acesso ao passado recente, preenchendo lacunas históricas que não foram devidamente documentadas.

A memória oral também desafia essa suposta distância e neutralidade dos documentos escritos. Acreditamos que os depoimentos orais podem não servir para todos os tipos de projeto, pois o testemunho é uma fonte, e não a verdade em si; porém a história oral resgata não apenas informações sobre o passado, mas alimenta uma certa ficção do imaginário a partir da subjetividade do seu narrador. Presente e passado se confundem, mas também incorporam maneiras muito particulares de acesso à memória social, e, mais uma vez, volta-se à premissa de que os estudos nas ciências humanas deveriam utilizar mais o papel do sujeito na percepção do real.

Embarcar nos estudos da história oral é colocar o cidadão comum como agente da história, uma vez que não limita o fazer historiográfico apenas aos detentores das grandes narrativas, como também desloca e descentraliza esse sentido ao proporcionar a oportunidade a figuras anônimas para ultrapassarem seu *status* de consumidores de narrativas sobre o mundo, tornando-se seres ativos e produtores do seu tempo.

Finalizamos a pesquisa indicando confluências entre a história oral e o cinema documental. Podemos constatar que os dois se desenvolveram e se aprimoraram a partir de mudanças tecnológicas, mais precisamente com os gravadores e câmeras portáteis. Embora não possa afirmar com precisão, no decorrer das leituras veio a indagação se os estudos da história oral também não nasceram de uma certa popularidade das entrevistas televisivas e que depois vieram a ser utilizados no cinema documental. A correspondência igualmente se coloca na ética do encontro entre entrevistador e o entrevistado. Embora o cinema documental não esteja preso aos mesmos preceitos da história oral, ambos não são produtores de testemunhos, portanto é a questão do encontro que estabelece os próximos passos.

Por meio de documentários, busca-se representar as formas que a imagem e som conseguem ampliar, de certas características que, por vezes, fogem ao gênero textual, expandindo assim as formas de compreensão de determinado testemunho: através do espaço em que ele foi realizado, por informações gestuais que podemos ver e também no próprio silêncio do depoente, muitas vezes omitido em formas transcritas.

Acredito que seja no reconhecimento do cinema documental como um agente transmissor de experiências que houve um crescente interesse de trabalhos acadêmicos de outras áreas das ciências humanas no audiovisual. Afinal, há semelhanças em certos mecanismos de construção da história enquanto disciplina com a ilha de edição cinematográfica. É através desse paralelo entre os limites da representação do documento, - que separa e reúne diferentes objetos em um único *corpus*, que iniciamos

o primeiro capítulo e finalizamos o último, reconhecendo essa eficácia no cinema, em sua captação de testemunho e, conseqüentemente, enquanto um arquivo histórico.

O desenvolver da escrita dos três capítulos foram fundamentais para perceber como o passado só resiste quando se atualiza. O arquivo, enquanto memória cultural, não deve ser uma questão colocada apenas pela democratização do seu acesso, quesito este fundamental, muito embora a questão arquivística não pode ser reduzida a isso. Compreendo que sua relevância também reside em seu papel de contínua reconfiguração da história e da memória coletiva.

Para finalizar, gostaria de fazer uma breve defesa dos arquivos audiovisuais, tanto pela necessidade de criação de projetos, como para consolidar a sua força como patrimônio cultural.

Como apontado nesta pesquisa, as instituições de arquivos, físicas ou virtuais, de modo geral, são importantes fontes detentoras de referencialidades sobre o passado, atribuindo certas noções sobre determinado tempo histórico, no caso tratado nesta dissertação, por meio de fotografias e vídeos que predisõem de indiciamentos sobre o período, seja por criar uma visão acerca da espacialidade, vestuários ou pela própria disposição dos corpos no espaço limitado pelo fotograma.

Além disso, tais documentos também são referenciais pela própria materialidade, uma vez que a história também fica computada pelos sinais impressos no mesmo, muitas vezes tomando consciência que estamos tratando de uma imagem do passado simplesmente pelos grãos do vídeo, que datam as películas antigas.

É inegável o papel desses espaços “guardiões da memória” para o cinema, uma vez que é comum que se utilizem documentos históricos em suas narrativas. Somente na última década, diversas produções buscaram em arquivos a base para a pesquisa fílmica. De antemão podemos citar, apenas no cenário luso-brasileiro, os filmes *Natureza Morta* (2005) e *48* (2010), de Susana de Sousa Dias, *Retratos de Identificação* (2014), de Anita Leandro e *A Story from Africa* (2019), de Billy Woodberry, que utilizaram acervos fotográficos dos respectivos países. Em comum, tais obras reenquadram e criam ritmos para as imagens estáticas, com o objetivo de apresentar uma outra visão que não estava inclusa em seu contexto original e, justamente por confrontar e reapropriar tais contextos de maneira artística, a desconstrução também promove outras formas de encarar o material do arquivo, décadas após seu contexto de criação.

Todavia, não são apenas de elementos informativos do passado que tratam os arquivos, mas também estes devem projetar-se para “avaliar as necessidades dos usuários atuais e antecipar, na medida do possível, as necessidades dos futuros usuários”, como aponta o *International Association of Sound and Audiovisual Archives* (IASA). Assim, o porvir traz aos arquivos uma necessidade que vai além dos cofres de outrora, como também estabelece uma missão com o presente.

Nesse sentido que defendo o papel dos arquivos audiovisuais também como produtores de conteúdo, que atendam a demanda do seu público de maneira plural e interdisciplinar, utilizando como exemplo as possibilidades que trazem a criação do projeto “História e Memória Oral do Cinema em Portugal” para os dias de hoje, assim como para as próximas gerações.

Criar um arquivo é sobretudo um ato de selecionar e transpor uma história – no caso, histórias do cinema em Portugal – deslocando-a de seu contexto inicial para que se transforme em documento, preservado para a posteridade. Para que isso ocorra, cabe ao constituinte determinar qual a pertinência dos métodos utilizados, e aquilo que deve ser considerado um documento que terá sua dimensão historiográfica, sempre levando em conta que está elaborando uma determinada memória dentre tantas memórias que visa coletar.

Sendo assim, é interessante o caráter das duas instituições que propõem o projeto, afinal, tanto a Universidade da Beira Interior como a Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema são instituições públicas e já visam, em diferentes graus, o armazenamento e a propagação da cultura e conhecimento sobre questões cinematográficas do país. Como são públicas, também devem garantir que o conteúdo produzido se torne patrimônio de uma nação, garantindo a democratização do seu conteúdo.

Ambas as instituições também promovem diversos tipos de projetos cujo objetivo é ampliar e desmistificar a cultura cinematográfica, seja viabilizando congressos sobre o tema, bolsas de pesquisa ou serviços como bibliotecas especializadas. Portanto, um repositório de história oral seria uma complementação para a difusão de um conhecimento que está no cerne destas instituições, dessa vez com o objetivo de explorar outros métodos de acesso ao passado cinematográfico do país ao incorporar os testemunhos captados pela câmera.

Como apresentado no próprio sítio da Cinemateca, o objetivo do projeto seria entrevistar testemunhos provenientes de todas as possíveis vertentes que o cinema

possui, que vão além dos setores tradicionais, embarcando em outras fontes, como a imprensa, distribuidores, cineclubistas e espectadores em geral. Tal elaboração do passado por meio de diversos testemunhos expandem o seu conteúdo em outros olhares sobre o cinema em Portugal, buscando em fontes menos usuais respostas que ampliem o escopo de pesquisa e dão rotas para uma nova arqueologia sobre o tema. Durante a pesquisa, deparamo-nos com diversos projetos realizados a partir de entrevistas com sujeitos "comuns", que fogem da titularidade de figura pública, muito embora muito tenham a acrescentar para os estudos em questão.

A busca por sair das fontes tradicionais do cinema português também pode permitir o mesmo resultado. Além disso, algumas entrevistas pertinentes podem ser utilizadas em outros trabalhos que a Cinemateca Portuguesa realiza, como por exemplo, servindo de conteúdo extra para a promoção dos seus lançamentos.

Já para a Universidade da Beira Interior, uma vez que o projeto esteja consolidado, pode contar com o apoio dos próprios alunos para manter o seu repositório sempre atualizado. Inclusive, tais projetos também colocam os alunos do curso de Cinema - muitas vezes ávidos por novos desafios - a compreenderem a importância da metodologia de um bom projeto de pesquisa prévio antes de uma entrevista, enfrentar os eventuais percalços que ocorrem ao ligar a câmera e também perceber a importância da catalogação do material adquirido.

Se a entrevista é um elemento tão importante para o cinema documental, ao acompanhar o projeto, os alunos podem adquirir experiências que servirão como base para trabalhos futuros, além de aprenderem mais sobre a própria história do caminho que almejam trilhar.

O maior desafio para a execução de um projeto desta dimensão parece não estar em sua implementação, mas em assegurar a sua continuidade. Nesse sentido, é necessário a constante manutenção do seu acervo, além de profissionais qualificados para manipular os *softwares* necessários que garantam métodos seguros para que o material seja preservado, garantido o acesso no decorrer dos anos. Isso implica em valores financeiros que deverão ser estipulados e assegurados a longo prazo.

Notadamente, os arquivos são centros de produção de conhecimento e, no caso exposto, preservam a memória da história cinematográfica do país. Surge então o questionamento: por que não utilizar desse mesmo suporte que a história que pretende contar foi inscrita?

A partir dessa pesquisa, também pude compreender que arquivos de cinema são poderosos, muito embora não possuam a devida visibilidade. Porém, basta que a garantia de sua continuidade seja ameaçada que ele se torna assunto, como é o caso da Cinemateca Brasileira. Tomou lugar nos jornais do Brasil e do mundo não por ser o maior acervo cinematográfico da América Latina, mas pela possibilidade de sua extinção. São 64 anos de existência – 76 se somarmos a sua inauguração enquanto cineclubes – com películas que datam de muito antes de sua criação, ameaçadas por conta de falta de repasse de verbas via Governo Federal.

Tais questões nos levam a crer que não bastam os esforços dos arquivistas para que os documentos perdurem no tempo quando o inimigo não é mais a natureza, senão a ação humana. Os apontamentos de Derrida são valiosas lições de que o arquivo também é o comando, no sentido que é o lugar onde homens e deuses dão ordens. Além disso, nenhum arquivo sobrevive sem uma casa (*arkheion*) e sem guardiões (*arcontes*); e a autoridade de seus próprios guardiões é a mesma que ameaça seu poder de consignação.

Arquivos são poderosos porque são o olhar sobre territórios e comunidades, como muito bem apontou o cineasta Cacá Diegues.³⁷ E nem sempre o que esse olhar reflete, agrada. O que vemos é que, nos últimos anos, o cinema brasileiro conquistara diversos prêmios em festivais mundo afora, mesmo permanecendo escamoteado por parcela de sua própria população. Se o cinema reflete certa imagem do país, quais imagens o cinema brasileiro apresenta? Talvez compreendendo tais questões conseguimos refletir como o cinema também pode contrariar a imagem que determinado governo pretende apresentar sobre o país, por isso o interesse que a memória social seja lacunar.

Alguns acham que a situação é questão de descaso, outros acreditam ser um projeto concreto de sucateamento. Esperamos que, no futuro, diversos filmes e testemunhos possam contar essa história. E que, de preferência, estejam salvaguardados na Cinemateca Brasileira, o domicílio por excelência.

³⁷ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/opiniao/um-museu-do-olhar-24443815>

Referências

Bibliografia

- Agamben, G. (2008). O que resta de Auschwitz. São Paulo: Boitempo.
- Barnouw, E. (1993). Documentary: A history of Non-fiction film. Oxford: University Press.
- Borges, J. L. (1982). Sobre o rigor na ciência. In História universal da infâmia. p. 117. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Benjamin, W. (1980). O narrador. In: Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural
- Bown, E., Kuiper, J. (org.) (1980). A Handbook for film Archives. Bruxelas: FIAF
- Camargo, Ana M., Goulart, S. (2015). Centros de memória: uma proposta de definição. São Paulo: SESC.
- Camargo, C. (2003). Centros de documentação e pesquisa histórica: uma trajetória de três décadas. In CPDOC 30 anos. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas/CPDOC.
- Campacci, L. (2020). A César o que é de César: as fontes e a história do cinema português . vol. 7, nº 1. pp. 216-220.
- Castro, E. V. (2015). O recado da mata. In D. KOPENAWA, B. ALBERT. A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami (pp. 11-46). São Paulo: Companhia das Letras.
- Certeau, M. (1982). A escrita da história. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- Connerton. P. (1999). Como as sociedades recordam (2 ed.). Oeiras: Celta Editora.
- Cruzeiro, M. M. (2009). História oral: Dilemas e perspectivas. In BAPTISTA, M. M. (org.), Cultura: Metodologias de investigação (pp. 113-124). Aveiro: Ver-o-Verso.
- Daney, S. (1985). O Travelling de Kapò. In: GRILO, J. M., MONTEIRO F. (org.), Revista de comunicação e Linguagem n. 23, Lisboa: Cosmos.

Da-Rin, S. (2004). *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue.

Derrida, J. (2001). *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume du Mará.

Diegues, C. (2020, 25 de maio) Um museu do olhar. O globo. Disponível a partir de <<https://oglobo.globo.com/opiniaio/um-museu-do-olhar-24443815>>

Edmondson, R. (2017). *Arquivística audiovisual: Filosofias e princípios*. Brasília, UNESCO.

Fiaf. 50 ans d' Archives du Film. (1988). Bruxelas: FIAF.

Foucault, M. (1996). *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyla.

Foucault, M. (2017). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

France, C. (1998). *Cinema e Antropologia*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas-Unicamp.

Freitas, S. M. (1998). Prefácio da versão brasileira. In Thompson, P. *A Voz do Passado* (pp. 14-19). São Paulo: Paz e Terra.

Freud, S. (2010). Além do princípio do prazer. In *Obras Completas* (v. 14) (pp. 161-251). São Paulo: Companhia das Letras.

Gary, D. (2015, 21 de agosto). Saving the Scream Queens Why Yale University Library decided to preserve nearly 3,000 horror and exploitation movies on VHS. The Atlantic. Disponível a partir de <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/08/saving-the-scream-queens/401141/>>

Grierson, J. (2015). Primeiros princípios do documentário. In: LABAKI, A. *A Verdade de Cada Um* (pp. 20-35). São Paulo: Cosac Naify.

Hagener, M. (2014). How the Nouvelle Vague invented the DVD: Cinephilia, new waves and film culture in the age of digital dissemination. *Aniki*. vol. 1, nº 1 p. 73-85.

Huyssen, A. (1994). Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. *Revista do Patrimônio*, n. 23, 34-57.

Joutard, P. (2000). Desafios da História Oral do século XXI. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; FERNANDES, Tânia Maria; ALBERTI, Verena (orgs.). *História Oral: Desafios para o século XXI*. (pp. 31 – 45). Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz /CPDOC – FGV.

Kehl, M. R. (2010). Torturas e Sintomas Sociais. In E. Teles, V. Safatle (org.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo.

Kenny, G. (2020, 13 de agosto). 'Change of Life' Review: A Film From a Portuguese Master, Newly Restored. *NY Times*. Disponível a partir de <<https://www.nytimes.com/2020/08/13/movies/change-of-life-review.html>>

Kopenawa, D., Albert B. (2015). *A Queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.

Lévi-Strauss, C. (1996). História e etnologia. In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Levi, P. (1990). *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Lisovsky, M. (2004). Quatro + uma dimensão do arquivo. In E. MATTAR. (org.). *Acesso à informação e política de arquivos* (pp. 47-63). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional.

Maciel, A. C. (2013). Escrever com Imagens, Filmar com Palavras. In Avelar, A. S., Schmidt, B. B. *Grafia da Vida: Reflexões e experiência com a escrita biográfica* (pp. 105-121). São Paulo: Letra e Voz.

Maciel, A. C. (2018). História oral e o registro audiovisual: percursos e perspectivas. In Barroso, V. L. M. *Historia oral: Democracia, Direito e Diversidade* (pp. 15-26). Porto Alegre: ISCMPA.

McLane, B. (2012). *A new History of Documentary Film*.

Nichols, B. (2016). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus Editora.

Penna, J. C. (org.). (2017). *Arqueologias do fantasma: Técnicas, cinema, etnografia*. Belo Horizonte: Relicário Edições.

Taylor, D. (2013). *O Arquivo e o repertório*. Minas Gerais: UFMG.

Thompson, P. (1998). *A Voz do Passado*. São Paulo: Paz e Terra.

Thomson, A. (2000). *Aos cinquenta anos: uma perspectiva internacional da história oral*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; FERNANDES, Tânia Maria; ALBERTI, Verena (orgs.). *História oral: desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz /CPDOC – FGV.

Williams, B. R. (2010). *Doing Video Oral History*. In D. A Ritchie (org.). *The Oxford Handbooks of Oral History*. Oxford: University Press.

Webgrafia

Amorim, M. (2012) Linguagem e memória como forma de poder e resistência. Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso [online] vol.7, n.2 p.19-37. doi:10.1590/S2176-45732012000200003

Birman, Joel. (2008). Arquivo e Mal de Arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. Natureza humana, 10(1), p. 105-128. Disponível a partir de <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302008000100005&lng=pt&tlng=pt>

Bonacho, S. (2012). Arquivo de nossa história. In Gabinete de Património Histórico da Caixa Geral de Depósitos, Lisboa, mar. de 2012. Disponível a partir de <<https://www.cgd.pt/Institucional/Patrimonio-Historico-CGD/Estudos/Documents/Arquivos-da-Nossa-Historia.pdf>>

Casetti, F. (2012, novembro). The Relocation of Cinema In: Nectus p. 5-13. Disponível a partir de <<https://nectus-ejms.org/the-relocation-of-cinema/>>

Oliveira, L. T. (2010). A História Oral em Portugal. In Sociologia Problemas e Práticas [online], nº 63 p. 139-156. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_abstract&pid=SO873-65292010000200008&lng=en&nrm=i&tlng=pt>

Schefer, R. (2011). O nascimento de uma imagem: Mueda, memória e massacre, de Ruy Guerra (1979). Disponível a partir de https://www.buala.org/pt/afroscreen/o-nascimento-de-uma-imagem-mueda-memoria-e-massacre-de-ruy-guerra-1979#footnoteref4_eugri85

Filmografia

Anstey, E. (Diretor). (1935) *Housing Problems* [Inglaterra].

Coletivo dos Trabalhadores da Atividade Cinematográfica. (Diretor). (1975) *As Armas e o Povo* [Portugal].

Coutinho, E. (Diretor). (2004) *Peões* [Brasil].

Drew, R. (Diretor). (1960) *Primary* [EUA].

Drew, R. (Diretor). (1963) *Crisis, behind a Presidential Commitment*. [EUA].

Guerra, R. (Diretor). (1979) *Mueda, Memória e Massacre* [Moçambique].

Marker, C., Resneais, A., Cloquet. G. (Diretor). (1963) *As estátuas também morrem* [França].

Morin, E. Rouch, J. (Diretor). (1961) *Crônicas de um Verão* [França].

Nader, C. (Diretor). (2013) *Eduardo Coutinho, 07 de outubro* [Brasil].

Pasolini, P. (Diretor). (1965) *Comícios de amor* [Itália].

Rocha, P. (Diretor). (1966) *Mudar de Vida* [Portugal].

Rocha, P. (Diretor). (1963) *Os Verdes Anos* [Portugal].

Recensões

A César o que é de César: as fontes e a história do cinema português

Lucas Campacci¹



Figura 1: II Encontro Internacional de História Oral do Cinema Português. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. 18 e 19 de novembro, 2019.

Nos dias 18 e 19 de novembro de 2019, a Fundação Calouste Gulbenkian acolheu o *II Encontro Internacional de História Oral do Cinema Português*, que definiu a própria Gulbenkian como principal tema do evento intitulado “Anos Gulbenkian”: *50 anos da criação do centro português de cinema, 1969-2019*. Organizado no contexto do projeto *Palavras em Movimento: Testemunho Vivo do Património Cinematográfico*, coordenado por Raquel Rato, com financiamento da Gulbenkian, com o objetivo de registrar depoimentos audiovisuais de protagonistas do cinema em Portugal a partir da década de 1960. O site do projecto (<https://www.palavrasemovimento.com/>), oficialmente apresentado durante o evento, contém 12 entrevistas que englobam as muitas vozes que constroem o cinema, partindo de realizadores, mas também com atores, cenógrafos, coloristas e

¹ Faculdade de Artes e Letras, Universidade da Beira Interior, Rua Marquês de Ávila e Bolama, 6201-001 Covilhã, Portugal.

produtores que rememoram momentos de transformação na forma de se fazer cinema em Portugal.

Após cinco décadas da criação do Centro Português de Cinema (CPC), o evento conseguiu reunir nomes fundamentais que estiveram na sua formação, conciliando mesas redondas com agentes da época e académicos, criando assim duas relações com o passado: de um lado aqueles que atravessaram até o final do período, e que possuem uma relação estreita e afetiva; do outro, os pesquisadores que, com o distanciamento necessário, colocam-se como terceiros ao narrar tais histórias. A disponibilidade destes cineastas diante do público composto majoritariamente por pesquisadores foi uma maneira de revisitar um período relevante na história do cinema português, problematizando e criando discussões que reciclam o debate acerca do assunto.

A oradora convidada para a abertura foi a historiadora e documentarista brasileira Ana Carolina Maciel, docente na Universidade Estadual de Campinas, no Brasil, entidade parceira do evento. Maciel, que desenvolve sua pesquisa entre a história e o audiovisual, trabalhou com o cinema como perspectiva de ferramenta narrativa ao utilizar a História Oral em sua pesquisa sobre as atrizes de cinema dos anos 1950 nos estúdios da Vera Cruz, em São Paulo. Para Maciel, é sempre oportuno o historiador indagar quais são as técnicas e estratégias de discurso, refletindo sobre o que está em jogo, seja na escrita ou gravação da história. Além disso, não devemos sobrepor determinados tipos de fonte como superiores a outros, mesmo que na academia o uso do audiovisual seja um campo relativamente novo. Maciel ainda lembrou que é necessário compreender as potencialidades que a imagem possui na narrativa, extrapolando uma mera função ilustrativa e que permite captar fontes plurais, em uma narrativa pautada na subjetividade da memória dos sujeitos. A história, assim como o cinema, é uma fabricação. Depoimentos fabricam a história, a memória e o passado da mesma maneira que documentos textuais o fazem, e cabe ao historiador lidar com estes impasses ao selecionar suas fontes e objetos.

A primeira mesa redonda foi composta por António da Cunha Telles, Fernando Matos Silva e António-Pedro Vasconcelos. Foram diversos os assuntos abordados, como o processo de criação do Centro Português de Cinema (CPC) e o seu modelo cooperante, as reuniões preparatórias e relatórios produzidos acerca da situação do cinema em Portugal no final dos anos 60, a estratégica entrada de Manoel de Oliveira para cooperativa, a produção do filme *As Armas e o Povo* (1974-75), as relações com o Instituto Português de Cinema (IPC) e o surgimento de outras cooperativas de cinema (como a Cinequipa, Cinequanon, Grupo Zero) foram tópicos da conversa, pautada por uma clara divergência entre os depoimentos e as interpretações de Vasconcelos e Matos Silva.

Aos testemunhos, seguiu-se uma sessão de comunicações de académicos que se têm dedicado aos estudos fílmicos e do cinema: Elsa Mendes, coordenadora do Plano Nacional de Cinema (PNC),

apresentou as suas reflexões sobre o PNC e a valorização do património audiovisual e a influência na formação de novos públicos; Paulo Filipe Monteiro (ICNOVA) apresentou a comunicação “Eram verdes os anos Gulbenkian”.

Embora a participação feminina fosse minoritária durante o CPC, a segunda mesa-redonda foi constituída pela montadora e realizadora Monique Rutler e pela colorista Teresa Ferreira. As mudanças de suas profissões para a era digital e a questão do patriarcado – que não escapa ao cinema – foram temas abordados nesta conversa.

A encerrar o primeiro dia, Caterina Cucinotta (IHC–NOVA FCSH) apresentou algumas conclusões do seu projecto de investigação acerca do papel de figurinista em Portugal, com maioria absoluta de mulheres, frequentemente menorizado ou desvalorizado nos estudos de cinema, mas que exige uma técnica para conciliar tanto questões relacionadas com a direção de arte no cinema, como também a moda e a alfaiataria. A outra comunicação prevista para este painel, que seria proferida por Érica Faleiro Rodrigues, não se realizou.

No segundo dia do evento, os trabalhos começaram com a intervenção do investigador e professor de cinema Paulo Cunha (UBI), que apresentou as formas de apoio da Gulbenkian no pós-25 de abril, nomeadamente através do projecto informal Museu da Imagem e do Som, período em que se altera a produção de cinema no país e que se redefinem as políticas públicas para o setor. A intervenção seguinte, do crítico de cinema João Lopes, discorreu sobre *Alguns rostos do cinema português* e revisitou os rostos que estão cheios de significações, como o de Isabel Ruth, ao interpretar Ilda em *Verdes Anos* (1963, Paulo Rocha). O painel finalizou com a fala *O Velho Cinema Novo* de Fausto Cruchinho (CEIS20-UC), que afirmou, de modo provocador, que em Portugal o que ficou conhecido como Cinema Novo foi uma continuação do trabalho já inicializado pelos neorealistas Manuel Guimarães e Perdigão Queiroga.

A mesa seguinte juntou os testemunhos do crítico de cinema e cineasta Lauro António, do também crítico de cinema e cineasta Eduardo Geadá e do cenógrafo António Casimiro. Entre outros assuntos, debateram a importância dos cineclubes e da crítica de cinema, sublinhando estes aspectos geralmente menorizados pela historiografia do cinema em Portugal.

Na mesa-redonda do início da tarde, composta pelos realizadores Ricardo Costa e Rui Simões, debateu-se questões relacionadas com o documentário histórico de cunho político, como *Deus, Pátria, Autoridade* (1976), de Rui Simões, e a etnoficção, género que começou a se expandir no cinema português a partir dos anos 1970, com filmes como *Trás-os-Montes* (1976, António Reis e Margarida Cordeiro) e *Mau Tempo, Marés e Mudanças* (1977), do próprio Ricardo Costa, que vieram após os precursores *Ala-Arriba!* (1942, Leitão Barros) e *O Acto de Primavera* (1962, Manoel de Oliveira).

Seguiu-se o painel *A Etnoficção no cinema documental pós-25 de Abril, os Militares e o Poder em Alberto Seixas Santos*, que contou com a presença de Ricardo Costa e Sérgio Dias Branco (CEIS20-UC), com este último a analisar o filme *Gestos e Fragmentos* (1983, Alberto Seixas Santos), realizado em um período em que a Revolução dos Cravos era uma ausência na sociedade portuguesa, ausência essa potencializada pelo cineasta pela criação de uma atmosfera reflexiva e ensaística.

Dada a ausência da antropóloga Paula Godinho, a última mesa ficou a cargo do escritor e crítico de cinema António Roma Torres, que refletiu sobre a forma como o cinema português tratou de responder à questão levantada pelo poeta Teixeira de Pascoas sobre “a arte de ser português”.

“Todo passado contado é mais intenso que o passado vivido”, a frase de Eduardo Coutinho estampada na plataforma *Palavras em Movimento* define bem o clima composto pelas mesas redondas, onde havia tantas histórias para contar que extrapolavam o tempo e até mesmo o seu tema inicial, deixando claro a necessidade da História Oral para transformar esses relatos privados em uma memória coletiva. Esse foi um ponto menos positivo do encontro, que apresentou um programa onde faltou espaço para o debate. Por outro lado, também não funcionou a proposta de diálogo entre acadêmicos e testemunhas, muito bem pensada pela organização, sobretudo porque (salvo raras exceções) uns e outros apenas entrevistaram nas suas próprias mesas como oradores e não permaneceram para ouvir outras intervenções nas mesas seguintes ou anteriores.

Essa fronteira entre ciência (acadêmicos) e memória (testemunhos) continua sendo um problema estrutural de alguns projetos de história oral, que confundem a natureza das fontes e, de forma consciente ou não, acabam por trabalhar essas fontes como matéria bibliográfica. O que se pretende de uma fonte oral é que dê o testemunho da experiência vivida, que assuma a sua subjetividade e “lugar da fala”, não que queira afirmar-se como discurso ou reflexão historiográfica. A título de exemplo, a interessante troca de argumentos entre António-Pedro Vasconcelos e Fernando Matos Silva durante uma das animadas mesas do primeiro dia foi esclarecedora sobre a forma como certas fontes tentam “reconstruir” narrativas históricas que, da prepotência do seu estatuto de fonte, ostensivamente ignoram o contraditório e tentam desvalorizar a complexidade dos processos históricos.

Este encontro demonstrou, de forma muito clara, a importância dos depoimentos orais para o enriquecimento da prática historiográfica, mas deixou vários alertas inequívocos sobre considerações metodológicas e boas práticas que são fundamentais para garantir uma necessária análise crítica de qualquer fonte, seja oral ou escrita.