



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Documentário e periferia do capital: imagens dialéticas?

Artur Sinaque Bez¹

Resumen:

Este trabajo es un intento de analizar el cine documental históricamente, sobretudo la obra “La Hora de los Hornos” (1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino, haciendo uso de textos de Walter Benjamin y su concepto de “imágenes dialéticas”, así como de la “Teoría del Cine”, de Siegfried Kracauer. Buenos Aires es tomada por los dos cineastas como “La Ciudad Puerto”, expresión espacial de la política neocolonial. Los edificios, las calles y transeúntes en flujo son la composición de un escenario pronto para explotar. ¿El cine que, para Benjamin es la grande expresión de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, puede ser analizado como un medio para emancipación de las masas?

El “capital cinematográfico” y su potencial contra-revolucionario, dicen respecto aquello cine de “ficción”, producido en estudios y que tenía alcanzado a la “perfectibilidad”, segundo Benjamin. ¿Cual es la posibilidad, entonces, de se tratar de un cine de pretensión “realista”, incluso aquello elogiado por Kracauer en los años de 1960, como expresión de reproductibilidad técnica o como imágene dialéctica? Nuestro intento aquí es tantear estas cuestiones.

¹ Mestrando UNESP/Assis (bolsista-FAPESP).



Documentário e periferia do capital: imagens dialéticas?

Em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin afirma que o proletariado possui um interesse natural pelo cinema, o político. Aliás, o proletariado se vê no direito de ser filmado, reproduzido. Há “(...) um interesse original das massas pelo cinema, totalmente justificado, na medida em que é um interesse no próprio ser e, portanto, em sua consciência de classe.”² Porém, o autor nos lembra que os filmes produzidos para a massa a enganam, distraem-na, fazendo-a desviar de uma postura crítica.

Já na etapa de produção dos filmes há um controle inconsciente estabelecido pelo público, onde inclusive o intérprete, no momento da filmagem, sabe “(...) que sua relação é em última instância com a massa.”³ No entanto, Benjamin opõe ao cinema fascista as potencialidades de um cinema revolucionário, em que o controle pré-estabelecido da massa se torna consciente:

“Não se deve, evidentemente, esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte da sua exploração pelo capitalismo. Pois o capital cinematográfico dá um caráter contra-revolucionário às oportunidades revolucionárias iminentes a esse controle.”⁴

Há diferenças marcantes entre este cinema analisado por Benjamin em seu ensaio de 1936 e os filmes elogiados por Kracauer em *Teoria del Cine*⁵, de 1961. Os primeiros são estritamente filmados em estúdios e bancados por grandes empresas produtoras. Exigem do ator-intérprete uma encenação moldada por um naturalismo, estão impregnados do *capital cinematográfico* e têm um modelo de decupagem baseado no espetáculo industrial. Por outro lado, os filmes que mais chamam a atenção de

² BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet - São Paulo: Brasiliense, 1987. P.165-196, p.185.

³ *Ibid.*, p 180.

⁴ *Ibid.*

⁵ KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Trad. Jorge Hornero - Barcenola, Paidós, 2001.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Kracauer em *Teoria del Cine* são tratados por ele como atentos à “realidade física” do mundo e enfáticos em seu conteúdo imagético. Filmes de diretores italianos como Vittorio De Sica são críticos com relação à decupagem clássica e ao cinema proposto por Griffith ⁶. Os filmes de cunho reacionário que representam aquele *capital cinematográfico* ao qual Benjamin referiu-se em seu ensaio são mais próximos daqueles trabalhados por Kracauer em *De Caligari a Hitler*. Benjamin registrava que o *capital cinematográfico*, como o fascismo impedia o proletariado de utilizar-se do cinema para seus próprios interesses:

“Vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele explora, secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais. Já por essa razão a expropriação do capital cinematográfico é uma exigência prioritária do proletariado.” ⁷

Assim como Benjamin, Kracauer se interessa por questões do “específico cinematográfico” e suas origens fotográficas em *Teoria del Cine*. Recupera o debate realismo/formalismo acerca da fotografia e do cinema considerando as “propriedades básicas do meio” como propensas a captar a “realidade física”, retomando um debate iniciado por Benjamin quando tratou da temática do sobrenatural no cinema, citando autores como Franz Werfel em sua defesa da “dimensão do fantástico” como principal tema para filmes e onde o cinema realizaria suas “verdadeiras possibilidades”. A opção pelo realismo cinematográfico é nítida nos dois teóricos, bem como a influência do ensaio de Benjamin na obra de Kracauer.

O que nos interessa aqui é tratar de outro cinema, um terceiro, o qual nem Benjamin, nem Kracauer puderam ver: feito “para” o proletariado, mas não “pelo” proletariado como queria Benjamin. Trata-se do Nuevo Cine Latinoamericano, mais

⁶ Para Ismail Xavier “(...) o neo-realismo converge com Kracauer na defesa da representação dos pequenos fatos e na realização de um cinema de rua, oposto ao estúdio (...). In. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 4 edição- São Paulo, Paz e Terra, 2008.

⁷ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet - São Paulo: Brasiliense, 1987. P.165-196. p.185.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

especificamente dois filmes argentinos: *La Hora de los Hornos* (1968) de Fernando Solanas e Octavio Getino e *Tire-Dié* (1960) de Fernando Birri. No primeiro Solanas trabalha com uma série de fragmentos fazendo uma grande colagem e acrescenta a seu filme a principal cena do filme de Birri, na qual vemos um trem passar lentamente sobre uma plataforma, “a paso de hombre”, por um local afastado da periferia de Santa Fé. Neste local, o *Tire-Die*, crianças correm pelos trilhos pedindo que os passageiros atirem moedas. Os filmes incorporam, cada um à sua maneira, a temática e a estética do neo-realismo italiano e preceitos de escolas de cinema documentário como a Inglesa, encabeçada por John Grierson, além do cinema-direto norte-americano e o cinema-verdade francês no filme de Solanas .

“Lo que yo quería era descubrir el rostro de la Argentina invisible – invisible no porque no se la veía, sino porque no se la quería ver.”⁸ Afirma Fernando Birri sobre suas intenções na produção de *Tire-Die*. Para ele uma cinematografia nacional deveria tomar a atitude de “documentar esa realidad”, a realidade nacional que não se queria ver. Em *Tire-Die* Somos convidados a conhecer algumas daquelas crianças e suas famílias antes de tudo isso, e depois a estar dentro do trem, como um passageiro que se depara com o outro lado do progresso. Mas não nos convida a agir a respeito daquela imagem, somente a colocarmo-nos criticamente diante de nós mesmos.

O Grupo Cine Liberación, do qual Solanas foi um dos fundadores, pretendia um cinema nacional que pudesse realizar a “(...) destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de si mismo y de nosotros.”⁹ Em vários momentos, temos na montagem do filme a intercalação de trechos que sugerem paradoxos, contradições sociais: após o trecho de *Tire-Die* seguem-se imagens de um leilão de touros, a voz *off* nos apresenta os culpados, donos do país, la sociedad rural argentina e seus argumentos colhidos em entrevistas, que são reproduzidas também em *off*; depois, temos sequências de anúncios comerciais de TV e imagens de crianças pobres, que denunciam o *subdesenvolvimento* na Argentina e no Continente Latino-americano. No final da parte

⁸ AVELLAR, José Carlos. A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Tórias cinematográficas na América Latina / José Carlos Avellar. – Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34 / Edusp, 1995, p.44.

⁹ SOLANAS, Fernando E. GETINO, Octavio. Cine, Cultura y descolonización: Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1973. p. 55-90.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

principal de *La Hora de Los Hornos* somos convidados a acabar o filme, a tomar a atitude de Che Guevara, morrer por uma pátria mais justa.

Em *La Hora de los Hornos* vemos que não há homogeneidade no material fílmico. Trechos das mais variadas origens são montados em pról do argumento central do filme: a única opção para que o latino-americano possa se libertar do neo-colonialismo é morrer com uma arma na mão. Em determinado trecho, apresentam-se imagens de edifícios (supostamente comerciais), e às vemos em movimento e em ângulo contra-picado. Somos convidados a olhá-los como se sua grandeza, símbolo do neo-colonialismo que nos mantém *subdesenvolvidos* se impusesse sobre nós, pequenos elementos, agora com o filme, potencialmente subversivos, potenciais mártires.

Estes filmes são, como queria Benjamin, voltados para a “consciência de classe” do trabalhador, porém cada um constrói um discurso e termina com uma mensagem diferente para o espectador. Eles possuem argumentos intelectuais e ideológicos diferentes, mas em alguns pontos podemos uni-los e um deles certamente é a elaboração de uma nova imagem do povo e dos países, na qual a denuncia do escândalo da injustiça social adquire um tom de negação. Neles temos outro tipo de cinema também produzido para a massa, a qual os cineastas esperavam politizar, seja no sentido da reflexão ou da tomada de ação. A “conscientização” do trabalhador era a pauta deste cinema. Porém, Benjamin falava da expropriação do capital cinematográfico pelo proletariado. Dito isto e estabelecidas as diferenças entre as propostas de cada filme, podemos problematizá-los um pouco mais.

Em *Vitória sobre a lata lixo da história*¹⁰, o belga e radicado no Brasil, Jean Claude Bernardet, faz uma crítica ao historicismo recorrente em filmes brasileiros de caráter histórico, enaltecendo *Cabra marcado pra morrer*.¹¹ Destaca a ruptura do projeto desenvolvimentista das esquerdas brasileiras, a partir do golpe de 1964, fazendo referência a conceitos retirados de *Sobre o conceito de história*¹², de Walter Benjamin. Em sua ultima obra Benjamin nos adverte: “Nunca houve um monumento da cultura

¹⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *Vitoria sobre a lata de lixo da história*. In: BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.227-238.

¹¹ Filme dirigido pelo cineasta Eduardo Coutinho e lançado no Brasil em 1984. Este filme era também um projeto do CPC e teve suas filmagens iniciadas em 1964, logo interrompidas pelo golpe-civil-militar.

¹² BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. - São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

que não fosse também um monumento da barbárie.”¹³. Para o autor, a cultura é construída sobre a derrota alheia. O passado destruiu projetos que são deixados para trás, e o historiador deve revisitá-los, amontoar seus fragmentos, deve “escovar a história a contrapelo”. Segundo Bernardet, em *Cabra marcado pra morrer* temos este tipo de contemplação da história brasileira: “Com a ruptura, o projeto ideológico e cultural anterior a 64 corre o risco de ficar “parado no ar”, sem sentido, jogado na “lata de lixo da história”¹⁴. O filme de Coutinho cumpre com a proposta de Benjamin, aliás, duas vezes:

“Cabra resgata os detritos de uma história rompida, de uma história derrotada. Mais do que isso: Cabra é o duplo resgate de uma dupla derrota. O primeiro Cabra, o de 64 e de que sobraram apenas vestígios, já era o resgate de um fracasso: o assassinato de um líder das Ligas Camponesas, João Pedro. Dele vivo, não sobrou nem uma fotografia; o filme de então, sob a forma de espetáculo, o fazia reviver e o fixava na história. O Cabra de hoje resgata o filme interrompido – e, dessa forma, também João Pedro – e resgata a viúva do líder e sua família.”¹⁵

Aproveitando a análise de Bernardet, pensamos que os filmes por nós analisados também resgatam a atuação de alguns grupos que foram derrotados politicamente. Estilhaços, resquícios de um projeto político-ideológico de determinadas esquerdas podem ser recuperados nesses filmes. A postura dos cineastas enquanto intelectuais é flagrada tanto em *Tire-Diê*, quanto em *La Hora de Los Hornos*. Desta forma, também podemos tratar nos termos da história a contrapelo aquela prática intelectual-política, afinal, ela também não tende a ir parar na “lata de lixo da história”?

Os filmes são responsáveis pela formulação de uma imagem, ou de várias, em forma de fragmentos, que se contrapunham ao progresso salvador anunciado pelos respectivos regimes nos quais foram produzidos. Esta formulação deve ser por nós evidenciada, como nos propõe Kracauer, a partir de prévia análise do conteúdo

¹³*Ibid.*, p.225.

¹⁴BERNARDET, Jean-Claude. *Vitória sobre a lata de lixo da história*. BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.227-238. p.227.

¹⁵ *Ibid.*, p.227-228.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

imagético das obras, bem como de uma crítica à sobreposição dos conteúdos não fotográficos diante dele. Neste sentido, os documentários com som direto e o comentário excessivo do narrador sobre as imagens podem chocar-se diretamente com o método cinematográfico proposto em *Teoría del Cine*. Kracauer faz uma crítica acentuada a esta tendência:

“(…) el predominio de la habla en si es el resultado del primario interés por los tópicos intelectuales o ideológicos, y que es esencialmente la pasión por estos últimos lo que explica ese descuido. (...) A menudo, a los directores de documentales les preocupa tanto transmitir propuestas de naturaleza intelectual o ideológica, que ni siquiera tratan de extraerlas de lo material visual que presentan. En este caso, la realidad mental tiene prioridad sobre la realidad física.”¹⁶

O comentário em *off* e o sentido dado às imagens através da montagem (de crucial importância para os filmes citados) incorporam, em *Tire-Die*, certo pacto entre a esquerda e o desenvolvimentismo e, em *La hora de los Hornos*, uma mistura do *justicialismo* e da proposta guerrilheira contida na Tri-continental, tendo como símbolo Che Guevara morto. Para uma análise do conteúdo imagético dos filmes, como o quer Kracauer, podemos destacar seu conteúdo não-fotográfico, a montagem e o som, ou seja, analisar o conteúdo interno das imagens, depois o discurso produzido pela voz *off*, pelas entrevistas e finalmente, pela montagem.

A proposta *ética educativa* presente nos filmes da Escola Inglesa de Documentários, fundada por John Grierson, penetrou cabeças e câmeras, mas não estúdios de filmagem em *Tire-Die*. Neste ponto é nítida a aproximação com atitude do neo-realismo italiano. Em *Tire-Die* realizam-se entrevistas que têm o som gravado pela câmera, no estilo som direto, mas com um gravador de condição precária, o que resulta na dublagem das entrevistas, essas sim gravadas em estúdio. São filmados somente planos exteriores como nos filmes italianos, mas como nos documentários nota-se a presença da voz *off*. Mesmo assim não depende tanto da locução quanto *La hora de los Hornos*. Para Kracauer, Grierson teria apartado o documentário de suas raízes

¹⁶KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Trad. Jorge Hornero - Barcenola, Paidós, 2001, p.263-265.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

cinemáticas por sua indiferença com relação aos elementos visuais. Filmes com maior valor “cinemático” são aqueles nos quais os elementos visuais servem de fonte principal de comunicação. O cinema de Grierson pretendia visar a educação pública, mas para Kracauer é uma “propaganda cinematográfica perfeita”.

Sabemos que no decorrer da história de Brasil e Argentina projetos como aqueles com os quais os filmes de Birri e Solanas dialogavam se estilhaçaram, deixando seus cacos esparramados passíveis de serem notados por alguns, mas não pela grande parte. Se quisermos investigar seu paradeiro, não devemos procurá-los nas locadoras ou nos canais abertos de televisão, apesar de eventuais ocorrências. Há um consenso no Brasil baseado na idéia de que o Cinema Novo teria saído de cena vitorioso no aspecto moral e principalmente estético, mas derrotado politicamente. Partindo dos estilhaços, ou seja, de cada um dos filmes e suas sequências, ou de cada cena, plano, cada fala e seus quadros, vemos imagens que não demonstram aquela *relação de empatia*, da qual Benjamin nos fala, pelo contrário, vemos uma tentativa de reversão desta *empatia* no cinema, uma tentativa de construir um outro cinema para que a população tivesse outros tipos de informação. O maior problema enfrentado pelos cineastas e realizadores não foi produzir ou distribuir seus filmes, mas difundir-los. Tarefa com a qual o *capital cinematográfico* e seu sistema nunca tiveram problemas. O progresso não o quis assim.

Referências Bibliográficas.

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Tóricas cinematográficas na América Latina* / José Carlos Avellar. – Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34 / Edusp, 1995.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet - São Paulo: Brasiliense, 1987. P.165-196.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet - São Paulo: Brasiliense, 1987, p 222-235.



Recordando a
Walter Benjamin
Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

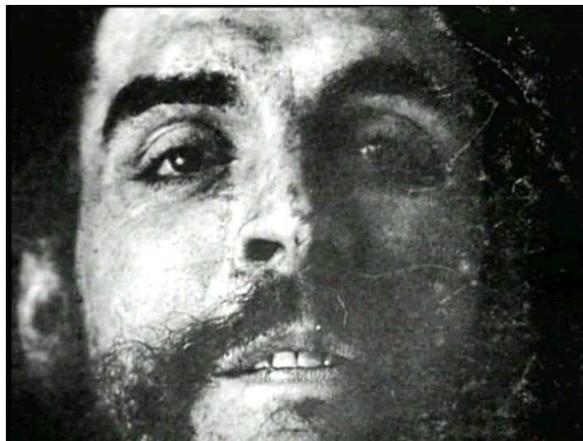
CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo.* – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

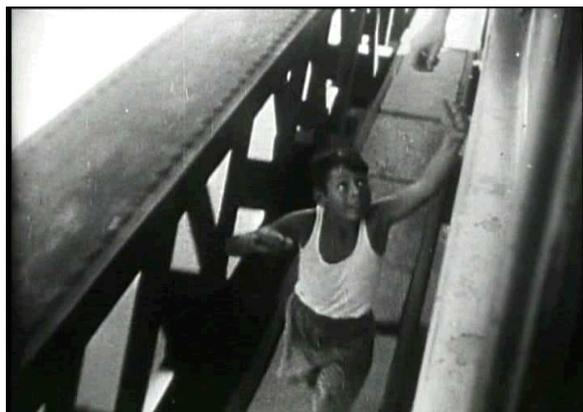
KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine: la redención de la realidad física.* Trad. Jorge Hornero - Barcenola, Paidós, 2001.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência,* 4 edição- São Paulo, Paz e Terra, 2008.

Anexos.



Che Guevara morto. Cena de *La Hora de Los Hornos.*



Garoto pede esmola ao passageiro do trem. Cena de *Tire-Die.*