

DOCUMENTÁRIOS E A FRAGMENTAÇÃO NARRATIVA: ENTREVISTA COM SÍLVIO DA-RIN

*Iracema Corso Cabral MONTEIRO⁹⁸
Mauro Luciano Souza de ARAÚJO⁹⁹*

RESUMO – Militante e cineclubista na época ditatorial no Brasil, fato que o beneficiou na autoria de seu filme sobre o seqüestro do embaixador americano na década de 1960, *Hercules 56* (2006), Sílvio Da-Rin esteve à frente da ABD – Associação Brasileira de Documentaristas do Rio de Janeiro por duas gestões, sendo uma liderança carismática nesse meio. Ainda que tenha trabalhado com o áudio de mais de 150 filmes, é no campo do documentário que seu nome tem sido mais associado atualmente, pela publicação do citado livro *Espelho Partido – tradição e transformação no documentário*. Teve um filme premiado em Leipzig, na Alemanha, *Igreja da Libertação* (1985), exerceu o cargo de secretário do audiovisual no Ministério da Cultura (Minc), e está em fase de produção de mais um documentário sobre os Sertanistas, na floresta Amazônica.

PALAVRAS-CHAVE – documentário, autoria, registro, intervenção

ABSTRACT – Militant and film exhibitor at that dictatorial era in Brazil, fact that benefitted him in the authorship of his film on the American ambassador's kidnapping act in the decade of 1960, *Hercules 56* (2006), Sílvio Da-Rin was ahead of ABD – Brazilian Association of non-fictional film makers of Rio de Janeiro for two administrations. Although he has worked with the audio of more than 150 films, it is in the field of the documentary film that his name has been associated now, for the publication of the very mentioned book *Espelho Partido – tradição e transformação no documentário*. He had a winning film in Leipzig, Germany, *Igreja da Libertação* (1985), and exercised the function of the audiovisual secretary's position in the Ministry of the Culture (Minc). He's now in production phase of one more documentary on Sertanistas, in the Amazonian forest.

⁹⁸ Graduada em Comunicação pela UFS – Universidade Federal de Sergipe, iracema_corso@hotmail.com

⁹⁹ Mestre em Imagem e Som pela UFSCar – Universidade Federal de São Carlos, professor do centro universitário Jorge Amado, Salvador – BA, mauro_luciano@hotmail.com

KEY WORDS - documentary, authorship, recording, intervention

Nos debates sobre a origem do filme documentário geralmente existe uma polêmica: o documentário começou com Dziga Vertov ou com Flaherty? Os defensores do cinema alternativo ficam com Dziga Vertov, os demais elogiam a sistematização do método de Flaherty. No seu livro 'O Espelho Partido' você opta por não levar adiante essa dicotomia.

Eu acho que o Vertov e o Flaherty são figuras marcantes na gênese do documentário. São grandes totens, são grandes emblemas, grandes referências no desenvolvimento do documentarismo, e produziram em condições totalmente diferentes. O Flaherty foi um intuitivo, um romântico, ele foi pra áreas geladas lá do Norte da América e teve contato com os Inuit, e entendeu que devia registrar, documentar a vida daquela comunidade.

O Vertov produziu num ambiente completamente diferente, não só porque era um ambiente de vanguarda, de experimentação radical, como também porque era um ambiente de vanguarda num contexto sócio-político revolucionário - foi a primeira revolução socialista que aconteceu no planeta. E aquilo tudo evidentemente estimulava a pesquisa estética. Foi um dos raros momentos, talvez o único momento, em que uma revolução social coincidiu com uma revolução estética. Não havia nenhum autoritarismo naquele primeiro momento da revolução, muito pelo contrário, existia um estímulo para a ampla pesquisa estética, criativa, que juntou tudo: a música do Stravinsky, a pesquisa fotográfica de Rodchenko, as esculturas do Tátlin, a pintura superlativa do Malevich, os experimentos de Meyerhold no teatro, o Eisenstein foi um herdeiro disso, o próprio Vertov no campo do cinema de montagem, fazendo filmes de propaganda, utilizando materiais que vinham do front, e outras imagens de repertório. Tudo isso se juntava de maneira fertilizadora, ou seja, um campo fertilizava o outro. Então, naquele momento, no começo dos anos 1920, na passagem da segunda para a terceira década do século 20, existiam três pólos importantes de produção artística de vanguarda na Europa: a vanguarda francesa, a vanguarda alemã e a vanguarda russa, com características bastante diferentes, sendo que no caso russo existia um certo cruzamento com o futurismo do Marinetti – não aquele futurismo idealista, reacionário do Marinetti e de seus companheiros italianos, mas um futurismo que ganhou um conteúdo revolucionário. O Vertov produziu num ambiente ímpar, extremamente estimulante. Ele propunha uma série de metas, programas, ele era extremamente ambicioso na sua abordagem cinematográfica. Escreveu muito, acima de tudo, mas não escreveu nenhum livro. Seus escritos eram textos de

intervenção imediata, eram, sobretudo, manifestos, eram polêmicas que ele comprava nos diversos fóruns de debate político da Rússia revolucionária – ele era bastante propositivo. E ele era sonhador, uma pessoa que imaginava tudo aquilo que o som poderia trazer para o domínio do cinema inclusive. Então a obra do Vertov, ao mesmo tempo em que era uma obra de grande invenção estética, no campo da filmagem de improviso, a “vida de imprevisto”. Ele chamava o elogio da montagem como elemento fundamental para a criação de um discurso, de uma escritura, especificamente cinematográfica, de uma linguagem cinematográfica no campo do documentário - foi pioneiro nessa proposta. Ao mesmo tempo ele ambicionava dominar uma tecnologia sonora que não estava disponível para ele ainda naquele momento.

Com o Flaherty foi totalmente diferente, ele não costumava escrever, ele não propunha programas estéticos. Ele simplesmente se dedicou ao registro de comunidades cuja vida social e cultural estava em fase de desaparecimento, e fazia um elogio dessa vida natural, desses ambientes naturais, e das pessoas que viviam em contato íntimo com a natureza. No primeiro filme, no caso dos Inuits¹⁰⁰ no Norte da América, no Alaska, e no caso do seu filme seguinte, o *Boana* (1926), nos mares do sul, um ambiente completamente diferente. Mas em comum existia esse elemento do bom selvagem, do homem da coletividade, do grupo, que está em contato com a natureza e não foi pervertido ainda pela civilização. Eram documentaristas, cineastas que trabalhavam em perspectivas completamente diferentes, ambientes inteiramente distintos e com propostas muito diversas. Cada um deles deu a sua contribuição para o desenvolvimento do documentário, com a diferença de que o Vertov levou muito tempo a ser percebido na real importância que teve suas propostas ali nos anos 1920, e só nos anos 60 é que ele foi devidamente recuperado. No caso do Flaherty não. Ele proporcionou um modelo de realização de filmes que foi imediatamente valorizado pelo escocês John Grierson quando ele escreveu o *First Principles of Documentary*, os princípios básicos do documentário. Era uma plataforma estética e uma nova forma de cinema que para ele tinha como elemento fundamental um objetivo: o de propaganda de valores nobres, de formação da cidadania, e ele se apropriou criticamente do modelo do Flaherty.

O Grierson não conseguiu entender muito bem o significado das propostas do Vertov. Ele assistiu muito do cinema russo, ele andou muito pela Europa durante 1928, enquanto estava formulando sua proposta para o império britânico, antes da criação do grupo de

¹⁰⁰ Refere-se a *Nanook do norte* (*Nanook of the North*, lançado em 1929)

produção que se convencionou chamar de Escola Britânica de Documentarismo Inglês. Ele percebeu a importância da montagem no cinema russo e da utilização na união soviética do cinema como elemento de propaganda, mas não conseguiu perceber a imensa riqueza das propostas estéticas e de linguagem de Vertov. Isso escapou a ele, de modo que o Grierson se concentrou mais no modelo do Flaherty. E foi muito mais tarde que o Vertov teve sua obra teórica e prática, estética e criativa, reconhecida pelos franceses. Não foi por acaso que o Jean-Luc Godard em 1968, num momento de muita ebulição da produção cinematográfica francesa, na seqüência dos eventos políticos de maio de 68 na França criou o grupo Dziga Vertov. Ele se apropriou do nome de Dziga Vertov para denominar o seu coletivo de produção cinematográfica. Junto a outras pessoas que se misturavam ali na realização de filmes de intervenção política, de documentários muito políticos que tinham como protagonistas os trabalhadores franceses, os operários franceses e os acontecimentos que estavam ali sacudindo a França, que estavam sacudindo a Europa. Mas esse reconhecimento de Vertov foi um reconhecimento tardio.

No meu livro *O Espelho Partido*¹⁰¹ eu apresento em primeiro lugar o Vertov como um cineasta que valorizava especialmente a montagem, buscava uma escritura cinematográfica. Num capítulo bem mais adiante eu volto ao Vertov numa linha muito específica que é do cinema auto-reflexivo, que expõe os seus próprios meios de realização, de modo a apresentar para o espectador o filme como alguma coisa sendo feita, como um discurso, uma coisa em aberto, como um discurso, como uma forma de comunicação que envolve a própria consciência do espectador como parte de um processo, alguma coisa extremamente avançada. É o caso do *Homem com a Câmera*, filme de 1928, que eu considero o melhor filme de todos os tempos, o filme mais importante da história do cinema, extremamente revolucionário, um filme que a cada vez que assistimos, nós descobrimos outras possibilidades, que eu acredito que seja um dos grandes marcos de um cinema auto-reflexivo, de um cinema que afirma uma pedagogia da imagem, como dizia o próprio Vertov, desses “filmes que geram filmes”.

No cinema documentário o autor tem um envolvimento muito grande, é como se fosse ele diante do mundo, existe uma relação forte da visão dele com o outro. Eu queria que você me falasse como foi a sua experiência de filmar o *Hércules*, seu primeiro longa metragem?

¹⁰¹ DA-RIN, Sílvio. **Espelho partido** – tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

Eu acho que todos os filmes possibilitam aos realizadores um campo de afirmação autoral. No caso do Hércules eu não procurei colocar em primeiro plano essa dimensão autoral, não procurei tirar um especial partido da presença na minha imagem. Procurei evitar qualquer tipo de exibicionismo e no que concerne ao aspecto propriamente autoral, o que eu acho que procurei afirmar permanentemente foi um ponto de vista definido. Em nenhum momento eu deixo que o filme transpareça uma tentativa de isenção, de neutralidade, que, de resto, eu considero completamente intangível, impossível e inconveniente. Na medida em que você acena claramente ao telespectador que você está falando de um lugar, você o estimula a procurar o seu lugar de percepção de interpretação das questões que o filme está colocando, ou seja, estimula o espectador a estabelecer o seu próprio ponto de vista de interpretação de leitura, dos assuntos que o filme envolve. Então, acredito que essa tenha sido a minha principal preocupação do ponto de vista autoral.

No caso de Godard que você citou, levantando de volta o grupo de Dziga Vertov, trazendo também o grupo Medvekiné, a gente pode citar também o Chris Marker, naquele contexto de esquerda da década de 60. Na França a gente vê que o autor passava por uma autocrítica no documentário: um grupo que estava produzindo, um grupo de esquerda é que estava escrevendo um manifesto pra uma ebulição cultural e social que acontecia na época, que a gente vê também como no Cinema Novo os documentários estavam meio que nessa linha de grupos de esquerda a fazer alguma coisa para contribuir para uma ebulição social...

É curioso observar que não tanto no caso da *Nouvelle Vague*, mas especificamente do documentarismo politizado francês, realizado ali a partir de maio de 68 quanto no caso do Cinema Novo, existia um caldo de cultura política muito intenso, uma intenção muito definida de politização do cinema, de utilização do cinema como uma ferramenta cultural de intervenção na cena sociopolítica cultural. Mas existia também permanentemente uma intenção de afirmação autoral. O Chris Marker, absolutamente, não pode ser considerado um exemplo de cineasta que estava mergulhado nos acontecimentos privilegiando os aspectos políticos e minimizando o aspecto autoral, muito pelo contrário. Ele é um dos grandes autores do cinema francês no modo geral e, especificamente no documentário, ele fez filmes absolutamente autorais, *A Carta da Sibéria* (1957), *O Fundo do Ar é Vermelho* (1977), um filme em duas partes, sobre a guerra do Vietnã *Loin du Vietnam* (1967), sobre a situação política no final dos anos 60, *La Jette* (1962), que ele fez com imagens com fotografia de um único plano, um curto plano em movimento, todos esses filmes têm uma profunda marca

autoral, *Maio Alegre*, que ele realizou em 1963, um documentário sobre o povo francês nas ruas de Paris, os outros todos que eu citei têm uma importância política relevante, de maneira que não há nesses cineastas franceses nem no cinema novo brasileiro uma oposição entre criação e política, entre uma dimensão autoral e uma dimensão sociopolítica, ao contrário existe uma grande integração entre essas dimensões e é isso que faz com que essas obras sejam obras diferentes, que tenham ficado para a história e não tenham sido esquecidas.

Você acha que o Cinema Verdade foi um movimento cinematográfico que surgiu em decorrência do aparelho Nagra? Ou que apareceu como fruto das inquietações do período pós Segunda Guerra Mundial, isto é: fruto do debate sobre o papel publicitário e manipulador do cinema, que assim acabou servindo como arma no conflito.

Eu acho que esse termo, esse conceito do Cinema Verdade é equívoco, ele se presta a muitas confusões. É muito curioso que os americanos até hoje usem esse termo para se referir ao Cinema Direto, isto é, ao cinema de observação. Na verdade eu acho que houve uma transformação tecnológica na passagem dos anos 50 para os 60, impulsionada principalmente pela televisão, que tinha necessidades prementes de equipamentos leves, portáteis para registros em exterior, para a entrevista, para tudo aquilo que se fazia necessário para o telejornalismo e esses equipamentos foram apropriados por dois grandes grupos: os americanos que passaram a fazer o cinema de observação, que nós temos chamado de Cinema Direto, e os franceses, liderados por Jean Rouch, numa vertente mais etnográfica, que nós passamos a chamar de Cinema Verdade, mas esse nome é um nome realmente muito complicado, na medida em que se presta a muitas confusões. Eu não acho que a 2ª Guerra Mundial tenha tido grande influência nisso a não ser pelo fato de que o 16 mm foi muito utilizado pelos correspondentes de guerra, pelos repórteres que fizeram materiais jornalísticos em frentes de batalha e não podiam utilizar o equipamento de 35 milímetros que eram carretéis que tinham uma duração muito curta, eram câmeras pesadas que tinham baterias mais fortes. E, além disso, a 2ª Guerra Mundial possibilitou o advento do som magnético, uma tecnologia que foi inventada pelos alemães e os americanos quando, no imediato pós-guerra, ocuparam Berlim, um oficial americano acabou roubando essa tecnologia e, não por acaso, levou direto para os estúdios cinematográficos porque o cinema estava na ponta, na vanguarda das pesquisas tecnológicas na área de tecnologia da comunicação e entretenimento. Ele não levou para a TV porque ela era ainda uma criança por surgir, não levou para o rádio que não era uma mídia tão potente quanto o cinema. Então eu acho que o cinema americano

teve uma importância muito grande nessa apropriação, nesse roubo tecnológico que foi a gravação magnética. A apropriação dessa tecnologia, produção de som e fita magnética e o desenvolvimento da utilização do 16 mm, durante a 2^a guerra, impulsionaram as pesquisas que deram resultado na produção do som direto, que foram apropriados diferentemente por americanos, franceses, canadenses, que resultaram em maneiras diferentes de fazer documentários, e transformaram bastante o esse tipo de filmagem. Eu acho que mais que a 2^a Guerra, a televisão teve uma enorme influência na afirmação, desenvolvimento, implementação dessa tecnologia de gravação portátil, imagem sincrônica, com câmeras leves, que é o que chamamos de Cinema Direto, que resultou no que chamamos de Cinema Verdade.

O Nagra foi uma invenção de um polonês que se refugiou durante a guerra na Suíça e no pós-guerra, lá pelos anos 40 e ao longo dos 50, ele montou uma indústria onde veio fabricar o protótipo do gravador portátil com vistas à sincronização com a imagem. Então ele desenvolveu um sistema muito engenhoso chamado 'neo pilot', sistema de monitoração do som com vistas à sincronização com a imagem. O primeiro protótipo, o segundo protótipo, e finalmente o Nagra 3, que estava em condições de ser colocado no mercado, 1959 e 1960. Ele ofereceu esse gravador que foi rapidamente apropriado por diversas equipes de filmagem francesas, canadenses, americanas e italianas, e que veio propiciar uma grande revolução nas técnicas de produção de filmes de uma maneira geral - um pouco na ficção, mas sobretudo no documentário porque nele havia uma grande demanda reprimida pelo registro oral, pela captação da palavra, a palavra estava fazendo muita falta ao documentário. Embora na ficção a palavra fosse também um elemento importante, a captação da palavra no ato da filmagem, que possibilitava a atuação espontânea de atores e o desempenho natural do elenco, é evidente que no documentário ela tinha uma importância muito maior porque o depoimento e a entrevista eram praticamente impossíveis de se captar utilizando equipamentos imensos, aqueles gravadores pesadíssimos, aqueles gravadores ótimos, que demandavam uma unidade portátil gigantesca, era quase preciso um pequeno caminhão para a gravação do som. Não há dúvida que tanto para o cine jornalismo como também para o cine documentário, a palavra estava reprimida, estava contida e havia uma grande demanda de equipamentos portáteis de gravação de som, associados a câmeras leves com gravação de som sincrônico à imagem, e aquilo possibilitou um gigantesco desenvolvimento pro cinema documentário exatamente ali em 1960, 61, 62.

Como você acha que o surgimento desses aparelhos pôde intervir na criação de uma nova estética?

Eu acho que a chegada do som direto foi tanto ou mais importante que a chegada dos equipamentos digitais no final dos anos 90, nessa virada de milênio. Eu acho que a possibilidade do registro sincrônico da palavra em campo, no exterior, e em situações espontâneas, abriu um horizonte imensamente novo no campo do documentário. Acho que nunca houve uma mudança tão grande, tão poderosa como aquela. Certamente as câmeras digitais possibilitaram uma democratização muito grande, uma expansão muito grande, uma proliferação enorme de filmes, de um modo geral, especialmente de documentários, mas eu acho que nada supera a chegada dos equipamentos leves e portáteis sincrônicos, da captação de som junto com a imagem ali naquela virada dos anos 50 para os 60 do século passado.

Quando você incorpora a palavra, quando você possibilita a entrevista, você permite que o personagem no documentário possa se expressar oralmente, você está abrindo um enorme campo de possibilidades e assim se formou esteticamente o documentário. Não resta dúvida que a entrevista foi se transformando em um método que foi se cristalizando, se canonizando, se repetindo, mas num primeiro momento isso foi uma novidade absolutamente espetacular, ainda hoje eu acho que a captação da palavra sincrônica continua possibilitando repetitivas reinvenções. Você vê documentaristas como Eduardo Coutinho, por exemplo, que vem se aprimorando, vem decantando um método de utilização da captação da palavra no contexto do documentário, que é um método muito pessoal, a arte do encontro, um tipo de documentário que ele vem desenvolvendo, vem aperfeiçoando de filme a filme, eu não tenho dúvida que isso cria novos modelos estéticos, que modificam fortemente o documentário.

Seguindo uma linha, das pessoas que faziam cinema tentando captar uma realidade, até o surgimento de um cinema mais ágil, uma progressão de realismo cada vez mais forte, até chegar à TV e à imagem, esse sincronismo que você falou da imagem ao vivo. É uma tentativa de trazer a realidade ao vivo para uma platéia, você acha que o cinema consegue mesmo trazer essa realidade?

Eu acho que num determinado momento, o surgimento da escola inglesa de documentário – que o próprio Alberto Cavalcanti dizia que não devia se chamar documentário, que estava presa a idéia de documento, ele achava que era um amesquinçamento, uma redução primária, que não cabia muito, e que, ao contrario, o grupo

devia se chamar de neo-realismo, um novo realismo, antes ate do evento do realismo italiano que veio surgir mesmo no pós-guerra. Quando Cavalcanti se aproximou ali do John Grierson do grupo de documentarismo inglês em meados de 1934, assim que ele chegou da França à Inglaterra e se somou quando eles estavam conquistando sua primeira unidade de sonorização, ele desenvolveu um papel muito importante nas pesquisas sonoras daquele grupo, propôs que o grupo se chamasse de neo-realista pois achava que ali o documentário tinha possibilidades de proporcionar ao cinema uma nova abordagem realista. Eu acho que como nós estamos ali já entre 15 e 16 anos depois, nos fins dos anos 50 e entrada dos 60, evidentemente o som trouxe a possibilidade também de um outro realismo. Mas a questão central não era o realismo: era a espontaneidade. Eu acho que alguns conceitos do Dziga Vertov foram recuperados. A vida como ela é. Um cinema espontâneo, então a valorização da espontaneidade, a possibilidade dos personagens se expressarem de maneira natural, usando não só a sua gestualidade e expressão corporal, mas a palavra, a expressão de idéias, aquilo ali adicionou um elemento fortíssimo ao repertório do documentário. Mas eu não acho que o documentário tenha se aprofundado naquela linha do realismo, ao contrário. Se nós formos analisar o que aconteceu nos 20 e 30 anos seguintes, ao invés dos documentários terem se fundido com a realidade, numa perspectiva de representação cada vez mais realista, os elementos mais valorizados nas próximas décadas têm sido justamente a dimensão autoral, a dimensão subjetiva do ponto de vista, o recorte individual e pessoal que cada filme possibilita de um seguimento da realidade, então mais do que o tema, mais do que a fidelidade na representação dos assuntos, o que está colocado em primeiro plano nesse momento é a forma como esses assuntos são representados. Então eu acho que o realismo tem sido deflacionado nessas duas ultimas décadas do documentário, e a autoralidade, a subjetividade tem sido bastante inflacionada. O meu temor é que isso venha a se tornar um paradigma, vire um cânone, que essa questão se cristalice e que nós, afinal, venhamos a ficar repetindo como cacoetes determinadas preocupações autorais, subjetivas, do filme diário, do diário de campo, do filme de busca, que é um conceito que o Jean Claude Bernardet cunhou há cinco ou seis anos, e nós acabemos empobrecendo um pouco o campo do documentário na afirmação de determinados modelos, paradigmas, cânones. O documentário pode ser muito mais rico na medida em que os horizontes dele permaneçam em aberto, cheio de possibilidades ao invés de ficarmos afirmando tendências, eu acho que muito mais interessante é atentar para a irreduzibilidade de cada projeto. Cada filme tem a sua alma, tem o seu espírito, tem a sua natureza e eles serão mais fortes na medida em que forem muito mais inovadores, mais

renovadores da linguagem do documentário. E não será pisando e repisando formatos que nós vamos conseguir isso. Nós vamos conseguir isso libertando a imaginação criadora de seus realizadores e permitindo que cada projeto encontre seus próprios caminhos, seus próprios dispositivos, seus próprios métodos, suas próprias linguagens. Acho que nós devemos valorizar sempre e cada vez mais a singularidade de cada filme e evitar ficar organizando em colunas verticais, em classes, em categorias, e paradigmas, e fórmulas, ao invés de liberar a imaginação criadora que sempre é o mais importante.