

## DOCUMENTÁRIO COMO NARRATIVA DA MEMÓRIA E DIÁLOGO

A busca do outro no cinema de Patricio Guzmán, Eduardo Coutinho e Leon  
Hirszman

ORTIZ, Pedro Henrique Falco<sup>1</sup>

### RESUMO

A partir da análise afetiva de alguns documentários dos diretores Patricio Guzmán (Nostalgia da Luz, O botão de pérola, A cordilheira dos Sonhos), Eduardo Coutinho (Cabra Marcado para Morrer) e Leon Hirszman (a trilogia Imagens do Inconsciente), com base na leitura cultural, em entrevistas dos autores e colaboradores e com referenciais sobre entrevista e diálogo no documentário, narrativas polifônicas, compreensão e complexidade nas narrativas documentais e em diálogo com autores(as) como Bill Nichols, Edgar Morin, Cremilda Medina, Silvio Da-Rin, Consuelo Lins, Amir Labaki e outros, este artigo busca analisar e compreender relações entre a obra documental desses importantes autores-documentaristas, a busca do outro em seus “personagens” e entrevistados, a construção de uma memória coletiva a partir das memórias individuais nas suas visões subjetivas e os contextos de múltiplas expressões culturais, sociais, políticas e históricas da América Latina, representadas em seus filmes.

**PALAVRAS-CHAVE:** documentário; memória; América Latina.

*“Os que têm memória são capazes de viver no frágil tempo presente.  
Os que não a tem, não vivem em lugar nenhum”.*  
(Patricio Guzmán)

### 1 INTRODUÇÃO

Os documentários, em sua grande maioria, nos instigam a enxergar o mundo a partir de olhares inéditos, inusitados ou mesmo incertos. A buscar uma compreensão possível sobre o que convencionamos chamar realidade. As múltiplas vozes de um

---

<sup>1</sup> Doutor em Integração da América Latina – Comunicação e Cultura, pelo PROLAM-USP. Jornalista, documentarista, pesquisador, professor na graduação e pós-graduação do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. E-mail: [pedro.ortiz@belasartes.br](mailto:pedro.ortiz@belasartes.br)

documentário nos falam de muitos sentidos e pontos de vista, não de certezas ou definições. Por isso, talvez, seja tão difícil definir um documentário ou, mais especificamente, o gênero narrativo audiovisual documental. “À medida que vamos adquirindo experiência, mais nos damos conta de que a realização de um documentário não admite apenas uma receita para a fabricação”, diz o documentarista chileno Patricio Guzmán na apresentação do seu livro *Filmar o que não se vê – um modo de fazer documentários* (GUZMÁN, 2017, p.13).

Uma célebre e sempre mencionada frase sobre “o tratamento criativo da realidade”, atribuída ao produtor escocês John Grierson, um dos pioneiros no estudo, pesquisa e crítica sobre o documentário, a quem também referenciamos como um dos criadores da chamada escola britânica de documentários, na década de 1930, pode não ter sido escrita exatamente assim, em seu artigo *First principles of documentary* (GRIERSON, 1932, Apud PENAFRÍA, 2004), mas traz um sentido poético que nos ajuda a compreender o gênero documentário em sua abrangência e profundidade. Se fosse para buscar uma definição possível para o documentário audiovisual, eu certamente ficaria com essa.

O professor e pesquisador da *San Francisco State University*, Bill Nichols, outro grande estudioso da história e da linguagem dos documentários, ao propor uma moderna teoria do documentário em seus livros *Representing Reality* (1991) e *Introdução ao Documentário* (2005), enfatiza que o documentário não é uma reprodução, mas sim uma representação de algum aspecto do mundo histórico e social do qual compartilhamos, na forma de “um argumento sobre o mundo” (NICHOLS, 2005, p. 20). Portanto, uma criação, uma segunda realidade, uma representação na forma de leitura do real a partir de olhares e vozes da subjetividade e, também, da visão autoral de quem pensa, planeja e realiza o documentário.

A busca de possíveis definições e um campo conceitual específico das narrativas audiovisuais não-ficcionais, incluindo aí os documentários, não é uma tarefa fácil. Muitos pesquisadores no mundo todo têm se dedicado a discutir a abrangência e os limites de possíveis definições. Para o pesquisador e professor Fernão Pessoa Ramnos, por exemplo, “existe uma confluência entre esta visão de uma necessária opacidade no movimento da representação e o eixo ético através do qual o documentário consegue ser pensado hoje.

Assumir um campo específico ao documentário, seria assumir a possibilidade de uma representação objetiva, transparente” (RAMOS, 2001).

E ele vai além, com indagações que nos propõem reflexões aprofundadas e instigantes, para as quais não temos respostas simples nem categóricas:

“Existe a especificidade do campo não-ficcional, seja na tradição documentária que remonta aos anos 30, seja no contato da imagem não ficcional com o cinema de vanguarda construtivista, seja nas inovações formais trazidas pelo cinema direto/verdade, seja, ainda, nas experiências de narrativa em primeira pessoa do final do século XX? Existe algo estruturalmente comum ao campo não ficcional, abrangendo também o espaço que hoje cobre as novas mídias e suportes digitais?” (RAMOS, 2001).

Desde os primórdios do cinema, com precursores da linguagem documental como o casal Robert e Frances Flaherty, Dziga Vertov, Elizaveta Svilova e o Cine Olho – Kino Glaz soviético, Leni Riefenstahl, o grupo da chamada escola britânica de John Grierson, Alberto Cavalcanti, Basil Wright e outros, a poética de Joris Ivens e Marceline Loridan, passando pelas experimentações do cinema direto norte-americano com Robert Drew, David Pennebaker, Frederic Wiseman, George Stoney, os irmãos Maysles e o documentário participativo do *cinema vérité* francês, com o mestre Jean Rouch à frente, até o documentário na televisão, hoje também na web, os documentários interativos, em 3D, em realidade virtual, vemos uma longa história contada em um século. Já nos primeiros filmes documentais e etnográficos, com *Nanook of the north* (1922), de Robert e Frances Flaherty, considerado por estudiosos como o primeiro documentário da história do cinema, os autores buscavam uma compreensão do outro, tendo como protagonista um clã Inuit (chamados por nós de Esquimós), seu líder Nanook e a relação dessa comunidade familiar com a natureza e com os outros, os chamados colonizadores daquelas terras geladas no norte do Canadá.

No Brasil, de acordo com Amir Labaki em *Introdução ao documentário brasileiro* (2006), mesmo com os altos e baixos político-econômicos e os vários períodos de crise na produção cinematográfica nacional, nunca se deixou de produzir documentários no país, desde os pioneiros como Silvino Santos na Amazônia, o major Thomaz Reis na Comissão Rondon, Humberto Mauro no INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), com os precursores do Cinema Novo no documentário, como Mário Carneiro, Paulo César Saraceni e Linduarte Noronha, as experiências inovadoras de Thomaz Farkas e a

sua caravana, com documentaristas importantes como Vladimir Carvalho, Geraldo Sarno, Guido Araújo, Sérgio Muniz, Eduardo Escorel, e também no CPC da UNE. Vários cineastas transitaram entre a ficção e o documentário, como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor, Julio Bressane, Eduardo Coutinho, João Batista de Andrade, Leon Hirzman, Jorge Bodanzky, Orlando Senna, Sandra Werneck, Lúcia Murat, Walter Salles Jr. Um fio condutor a ligar tanta diversidade de temas e regiões do país nessa vasta produção é a presença de homens e mulheres como protagonistas de histórias de vida, momentos marcantes da nossa história, narrativas subjetivas, olhares compreensivos sobre a cultura e as idiossincrasias brasileiras.

O documentário brasileiro tem, desde o início da década de 1970, uma presença importante também na televisão, em programas pioneiros como o Globo Repórter, com Paulo Gil Soares, Eduardo Coutinho, Maurice Capovilla, Gregório Bacic, Walter Lima Jr., Hermano Penna, até o chamado *boom* do documentário junto com a retomada do cinema brasileiro após mais uma crise na produção audiovisual com a extinção da Embrafilme, no início dos anos 1990, mas que desde então não para de crescer e nos trazer obras inovadoras, instigantes e reveladoras pelas ideias, mãos e olhos de documentaristas como Silvio Tendler, João Moreira Salles, Kátia Lund, Evaldo Mocarzel, Éder Santos, Carlos Nader, Sandra Kogut, Isa Grinspum, José Padilha, Paulo Sacramento, Kiko Goifman, Petra Costa, muitos jovens realizadores, coletivos de produção e tantos outros.

## 2. FILMAR O QUE NÃO SE VÊ

Cada documentarista vai construindo o seu estilo, sua visão particular, sua forma de narrar com imagens e sons. Muitos trabalham há décadas lapidando sua maneira subjetiva e ímpar de contar histórias a partir da realidade e suas representações possíveis e imagináveis. Um desses documentaristas que a cada novo filme deixa suas marcas e impressões digitais na história do documentário é o cineasta chileno Patricio Guzmán, perto dos 80 anos de vida e cinco décadas de produção, iniciada no final dos anos 1960, com *La tortura y otras formas de diálogo* e no começo dos anos 1970 com *El primer año* (1972) sobre o início do governo socialista de Salvador Allende. Na sequência, em A

*batalha do Chile* (1975-79), uma trilogia, o diretor propõe reflexões profundas sobre as causas e as consequências do golpe militar que depôs o governo democraticamente eleito e instaurou uma das mais terríveis ditaduras militares da América Latina, um pesadelo que durou 17 anos e vitimou milhares de cidadãos que de alguma forma se opuseram ao regime totalitário comandado por Augusto Pinochet e seus aliados, militares e civis. Inclusive, no primeiro episódio *de A batalha do Chile*, Guzmán utiliza imagens feitas pelo cinegrafista argentino Leonardo Henrichsen, que trabalhava como *free-lancer* para uma televisão sueca e foi assassinado por um atirador militar enquanto filmava uma rebelião de um setor das forças armadas contra o governo, meses antes do golpe militar de setembro de 1973.

O próprio Guzmán foi uma das vítimas da ditadura instaurada a partir de 11 de setembro de 1973. Preso no Estádio Nacional, de Santiago do Chile, meses depois conseguiu sair do país e exilou-se primeiro na Espanha, depois em Cuba e finalmente na França, onde vive até hoje, com muitas idas/voltas ao seu país natal, algumas clandestinas, para rodar alguns de seus 22 filmes e dirigir o Festival de Documentários de Santiago – FIDOCS, criado por ele em 1997, com apoio do Instituto Goethe. No Brasil, o cineasta esteve em 2012, a convite do Instituto Vladimir Herzog, do Sesc e da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, para participar como homenageado da mostra de cinema *Memória e transformação: o documentário político na América Latina ontem e hoje*, que exibiu 49 filmes de vários países, teve palestras e um minicurso com ele, além do lançamento nacional de *Nostalgia da luz* (2010), seu documentário premiado mundialmente, que inicia uma nova trilogia.

Ambientado no Deserto do Atacama, no norte do Chile, uma das regiões mais áridas e secas do planeta, base importante para alguns dos maiores telescópios e grupos de pesquisa astronômica do mundo, a partir de consórcios científicos internacionais, mostra pesquisadores vasculhando a imensidão do macrocosmo em busca de respostas sobre a nossa origem, ao mesmo tempo em que familiares de mortos-desaparecidos pela ditadura militar chilena, vasculham o solo arenoso em busca de respostas sobre os restos mortais de seus parentes, ali enterrados clandestinamente. São, na sua grande maioria, mulheres: mães, esposas, irmãs de desaparecidos políticos. Guzmán propõe um diálogo entre os cientistas que perscrutam a imensidão cósmica e as mulheres que cavam com

pequenas ferramentas o solo árido do deserto em busca de vestígios dos seus entes queridos. A memória os une e os coloca lado a lado, humanamente solidários e as entrevistas nos guiam por um caminho de compreensão dos dramas e incertezas da nossa finitude. “Lembremo-nos de que uma entrevista é regularmente uma confissão, uma confiança delicada, que precisa de um sinal de profundo respeito”, enfatiza o cineasta. (GUZMÁN, 2017, p.85).

A revista *Sight & Sound*, do *British Film Institute*, publicou em 2014 uma pesquisa que consultou 340 críticos de cinema, programadores culturais e cineastas do mundo todo para eleger os melhores documentários de todos os tempos. Guzmán teve dois de seus filmes classificados entre os 20 primeiros: *Nostalgia da luz*, em décimo segundo lugar e *A batalha do Chile*, em décimo nono.

Em 2017, Patricio Guzmán retornou a São Paulo, novamente a convite do Instituto Vladimir Herzog e do Sesc, para o lançamento do livro *Filmar o que não se vê – um modo de fazer documentários*, edição patrocinada pelas duas instituições e durante quinze dias deu algumas palestras e entrevistas, ganhou uma retrospectiva de quase todos os seus documentários e ministrou um curso de dez aulas sobre sua visão do cinema documental, seus métodos de trabalho e dicas sobre o processo de criação, pesquisa, pré-produção e realização dos seus filmes. Pude conhecê-lo pessoalmente no lançamento do livro, onde trocamos algumas palavras e depois assisti à última aula do curso, no Cine Belas Artes, onde conversamos um pouco mais e contei da minha admiração antiga pelos seus filmes, como na juventude militante assisti em cópias VHS clandestinas à *La batalla de Chile* e o quanto os seus documentários mais recentes tinham impactado minha percepção sobre muitas questões cruciais da vida e afetado positivamente minha crença no diálogo como esperança de compreensão das pequenas histórias de vida cotidianas e também dos grandes acontecimentos históricos.

Naquela mostra, foi exibido pela primeira vez no Brasil *O botão de pérola* (2015), segundo documentário da sua trilogia atual - com o terceiro filme, *A cordilheira dos sonhos* (2019), ainda em produção naquele momento.

Premiado em Berlim e outros festivais internacionais, nesse documentário o cineasta volta a indagar e investigar a memória do país, agora sob a perspectiva das águas no extremo sul chileno, na Patagônia e Terra do Fogo, contando histórias de personagens

como o indígena da etnia *Yamana*, o jovem Orundellico, que ficou conhecido como *Jemmy Button*, que teria sido comprado dos seus pais pelo preço de um botão de madrepérola e levado para a Inglaterra pelo explorador Robert FitzRoy, em 1830, para ser *civilizado*. Um ano depois, ele retornou ao seu povo a bordo do navio *Beagle* na famosa expedição de Charles Darwin e abandonou roupas e hábitos europeus para sempre. No filme, memórias desse passado do genocídio dos povos originários daquela região e o achado do botão da camisa de um desaparecido político, morto pela ditadura e provavelmente jogado de um helicóptero ou avião militar ao gelado mar austral, atado a um pedaço de trilho ferroviário, se entrelaçam para recompor essa história quase perdida e muito indigesta até hoje para a sociedade chilena e internacional. Nas entrevistas, sobreviventes como o poeta Raúl Zurita, preso e torturado pela ditadura liderada por Pinochet e a indígena Gabriela Paterito Caac, de Puerto Edén, sobrevivente da etnia *Kawésqar*, uma das que foi recentemente considerada como extinta pelo atual governo chileno, interagem com o diretor em diálogos profundos e reflexivos, que nos dão pistas reveladoras para conhecer e compreender a dimensão humana, cultural e natural dessa região, seus habitantes e suas histórias.

Fechando esta trilogia, mas não sua filmografia, Patricio Guzmán retorna ao Chile natal em *A cordilheira dos sonhos* (2019), e no 72º Festival Internacional de Cinema de Cannes, em maio do mesmo ano, foi exibido pela primeira vez e premiado com o troféu *L'Oeil d'Or* como um dos dois melhores documentários daquela competição, um filme sensível, com tons autobiográficos e ao mesmo tempo questionador sobre o Chile atual, sua gente, história, memória e o passado da ditadura militar. O diretor do festival, Thierry Fremaux, disse na ocasião que "Patricio Guzmán deixou o Chile há 40 anos quando uma ditadura militar derrubou um governo democraticamente eleito. Mas ele nunca deixou de pensar no país, na sua cultura, num lugar no mapa que ele nunca esqueceu". Neste filme que encerra a trilogia mais recente sobre a memória do Chile e dos chilenos, tendo a natureza como parceira e interlocutora, o cineasta nos apresenta a Cordilheira dos Andes como testemunha da história do país, impávida, colossal, gigante natural de pedra que também presenciou os acontecimentos trágicos da ditadura militar.

Com narração em "off", Guzmán vai evocando a memória pessoal e coletiva e relacionando essa impressionante e icônica cadeia de montanhas com o cotidiano dos

chilenos e com a história do país, sobretudo na tentativa, uma vez mais, de compreender como a herança da ditadura ainda se faz presente no imaginário das pessoas. “*Cada vez que paso por encima de la cordillera, siento que estoy llegando al país de mi infancia*”, comenta o cineasta na abertura do filme, para em seguida afirmar: “*El golpe fué el temblor de tierra más fuerte que cambió nuestras vidas para siempre. Durante todo el tiempo de la dictadura, la cordillera ha permanecido en su lugar*”. Os paralelepípedos que revestem as ruas de muitas cidades chilenas vieram da cordilheira e, no centro da capital do país, Santiago, entre muitos deles estão encrustadas placas que rememoram os nomes de alguns mortos pela ditadura. “*Si pudiéramos traducir lo que dicen las piedras, hoy tuviéramos las respuestas que no tenemos*” (GUZMÁN, 2019).

Em *Filmar o que não se vê*, o livro, Patricio Guzmán apresenta um pouco da sua experiência como grande diretor de documentários e alguns aspectos teóricos do seu modo de produção que surgiram ao longo de décadas de atuação profissional, em um cinema autoral que traz marcas do seu estilo e visões de mundo sobre as histórias e personagens filmados, com suas subjetividades e identidades, suas múltiplas vozes e a voz do próprio documentário e seu diretor, compondo narrativas polifônicas e de grande diversidade. Nos apresenta alguns parâmetros orientadores e identitários do seu trabalho como documentarista e observador inquieto, investigador da memória coletiva a partir das histórias pessoais e documentos registrados através da linguagem audiovisual, exemplificando seus conceitos de ponto de vista e visão do diretor, distanciamento, subjetividade, escrita de roteiros e processos de criação.

Voltando ao ponto de partida, a obra de Guzmán não pretende trazer respostas prontas ou fáceis sobre as questões cruciais do fazer documentários, mas nos instiga a olhar com outros modos. “Ainda não encontrei um conjunto de normas definitivas para filmar, montar ou sonorizar um documentário. Sempre topamos com filmes de grande qualidade, que contradizem as normas que julgávamos boas. Além disso, o documentário avança sem cessar: a cada temporada surgem outros agentes narrativos que apontam caminhos singulares” (GUZMÁN, 2017, p.13), confessa o diretor, inspirando-nos a buscar sempre novos caminhos.

## 2.1 Um cinema de pessoa a pessoa

Em 1962, o jovem cineasta Eduardo Coutinho integrava a UNE volante, caravana da União Nacional dos Estudantes e colaborava com o CPC – Centro Popular de Cultura, realizando pequenos documentários. Em uma dessas viagens ao nordeste do país para documentar a abertura de um campo de exploração de petróleo da Petrobras em Alagoas, a equipe chegou à Paraíba poucas semanas após o assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira, no município de Sapé, próximo a João Pessoa. As Ligas Camponesas eram produto da organização dos trabalhadores rurais em defesa dos seus direitos e pela reforma agrária. A de Sapé era a maior do nordeste naquele momento e João Pedro, o seu presidente. Em contato com os companheiros do líder morto a mando de fazendeiros e após uma rápida entrevista com a viúva, Elizabeth Teixeira, Coutinho teve a ideia de realizar um filme sobre a trajetória de João Pedro e a luta dos trabalhadores rurais. De volta ao Rio de Janeiro, pesquisou e escreveu o roteiro de *Cabra marcado para morrer*, um docudrama que construiria uma narrativa ficcionalizada a partir da realidade, com os protagonistas dessa história como personagens. Conseguiu apoio do CPC da UNE, do Movimento de Cultura Popular do Recife e, no começo de 1964, voltou à região para iniciar as filmagens.

A Paraíba estava novamente conflagrada, com recentes conflitos e mortes entre forças policiais, trabalhadores rurais e capangas de fazendeiros. Sem condições mínimas para filmar em Sapé, Coutinho e equipe se deslocaram a uma fazenda no interior de Pernambuco, no município de Vitória de Santo Antão, onde o Engenho Galiléia havia sido desapropriado anos antes para fins de reforma agrária. Ali, os trabalhadores eram donos do seu tempo e aceitaram participar da produção, interpretando os seus próprios papéis. Elizabeth Teixeira e alguns dos seus onze filhos também participariam das filmagens e um ex-camponês, Francisco Mariano, na época pequeno comerciante na feira da cidade, faria o papel de João Pedro. As filmagens foram iniciadas, mas interrompidas pouco mais de um mês depois pelo golpe militar que depôs o presidente João Goulart. Trabalhadores e equipe foram presos, equipamentos e materiais de filmagem apreendidos e levados todos a Recife. Muitas latas de negativos filmados já haviam sido enviadas pela produção para o Rio de Janeiro e foram salvas. Ao sair da prisão, Coutinho retornou ao Rio e durante 17 anos alimentou a ideia e o sonho de retomar e concluir o filme.

Em 1981, trabalhando há vários anos na equipe de documentaristas do Globo Repórter, na TV Globo, Eduardo Coutinho negociou e tirou férias vencidas, buscou apoios, juntou dinheiro do próprio bolso e com uma equipe pequena retornou à Paraíba e Pernambuco para concluir o filme, agora um documentário que usaria as imagens das primeiras filmagens e iria ao encontro dos sobreviventes daquela época, sobretudo Elizabeth Teixeira, que havia resistido às perseguições da ditadura e, com uma nova identidade, se refugiara em uma cidadezinha no interior do Rio Grande do Norte. O novo *Cabra* seria então um filme sobre a memória, individual e coletiva, sobre o resgate de uma história soterrada pelos anos duros e sobre o reencontro de um diretor e os seus personagens, em diálogos afetivos e reveladores sobre o que aconteceu no país a partir de olhares individuais e compreensivos que compõem uma narrativa coletiva.

Para o documentarista e pesquisador Silvio Da-Rin:

“Os traços do passado individual e situado de cada personagem traduzem-se em marcas de tortura física e em mudança de identidade civil, dados que extrapolam a dimensão textual do filme para ancorá-lo no mundo social. Tanto o processo histórico – trajetórias individuais e memória coletiva – quanto o processo de produção de significados através do cinema estão profundamente enraizados no corpo de *Cabra marcado para morrer*”. (DA-RIN, 2006, pag. 216-217).

O encontro de Coutinho com os sobreviventes de vinte anos atrás e principalmente com Elizabeth Teixeira, a quem a equipe de filmagem teve acesso após longas negociações com seu filho mais velho, reticente em expor a mãe depois de tantas perseguições e sofrimentos, é um dos fios condutores da narrativa em *Cabra*. O diretor e sua principal personagem constroem uma narrativa afetiva, de mútuo respeito e admiração, de cumplicidade e diálogo compreensivo, resgatando memórias individuais, familiares e coletivas que nos ajudam a olhar e buscar compreender a própria história recente do país. A importância e a magnitude dessa experiência estão muito bem sintetizadas na análise da documentarista, pesquisadora e professora Consuelo Lins, que trabalhou com Coutinho em alguns de seus filmes:

“Dos filmes de Eduardo Coutinho, *Cabra marcado para morrer* tem efetivamente um lugar à parte, tamanha a importância que assume no cinema brasileiro. É um divisor de águas, para Jean-Claude Bernardet; um filme-síntese, para Ismail Xavier, que recapitula as imbricações do cinema brasileiro com a política nas décadas de 1960 e 1970, por meio de diferentes procedimentos

cinematográficos que retomam, por conta própria, a tradição do documentário no Brasil. 'É reportagem, é resgate histórico, metacinema, traz a voz do outro, a intertextualidade' (LINS, 2004, pág. 31).

Eduardo Coutinho conseguiu finalizar o filme em 1984, tendo feito uma parte da montagem nas ilhas de edição da TV Globo e, depois de uma carreira brilhante e premiada em festivais internacionais, após o fim da ditadura, pode ser visto pelo público brasileiro.

Em 2013, o cineasta voltou ao tema e completou a saga de *Cabra*, realizando dois novos documentários, os filmes de média duração *A família de Elizabeth Teixeira* e *Os sobreviventes de Galiléia*. Meses depois, em fevereiro de 2014, Coutinho é brutalmente assassinado em sua casa, em meio a uma discussão familiar, por um dos seus filhos que tinha sérios distúrbios psíquicos, diagnosticado com esquizofrenia e reincidente em internações hospitalares para tratamentos. Na época, o cineasta estava no processo de montagem daquele que seria então seu documentário póstumo, *Ultimas conversas*, finalizado pelos amigos João Moreira Salles, Jordana Berg e Carlos Nader. Amir Labaki e o Festival é Tudo Verdade tinham programado para a edição daquele ano, junto com o Instituto Moreira Salles (IMS) uma retrospectiva em homenagem a Eduardo Coutinho e o lançamento de um DVD especial com a versão integral de *Cabra Marcado para Morrer* remasterizada e restaurada em formato digital de alta definição, com os dois outros documentários de 2013 sobre a saga de Elizabeth Teixeira e os sobreviventes do engenho Galiléia, mais extras e entrevistas. A justa homenagem acabou acontecendo em abril de 2014 na edição do É Tudo Verdade, infelizmente sem a presença de Eduardo Coutinho.

## 2.1 A busca do outro em imagens do inconsciente

Entre maio e junho de 1988, o Museu da Imagem e do Som – MIS, realizou em São Paulo o lançamento e um ciclo de exposições e debates da trilogia *Imagens do Inconsciente*, série de três documentários dirigida pelo cineasta Leon Hirszman (1937-87) em colaboração com a Dra. Nise da Silveira (1905-99), psiquiatra, criadora e diretora do Museu de Imagens do Inconsciente, amiga e discípula de Carl Jung e pioneira no uso da arte-terapia e terapia assistida por animas para o tratamento de pacientes diagnosticados com distúrbios mentais psicossociais - como a esquizofrenia -, criadora e

entusiasta da Seção de Terapias Ocupacionais no Centro Psiquiátrico Pedro II, em Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro.

De uma só vez, em uma daquelas sessões históricas no MIS – SP, pude assistir em sequência aos três documentários que compõem a trilogia concebida por Leon e Nise da Silveira: *Em busca do espaço cotidiano*, *No reino das mães*, *A barca do sol*. Além do impacto e da grande emoção por ter contato pela primeira vez com esta importante obra

audiovisual que mostra de forma profunda o caminho árduo e ao mesmo tempo generoso da trajetória profissional e humana da Dra. Nise, na sua incansável e obstinada luta para romper fronteiras e preconceitos no tratamento da esquizofrenia em instituições psiquiátricas, fazia menos de um ano que Leon Hirszman havia falecido, precocemente, vítima de AIDS, contraída em uma transfusão sanguínea.

Os caminhos de Nise da Silveira e Leon Hirszman se encontraram pela primeira vez em 1969, quando o cineasta, um dos expoentes do Cinema Novo e do documentário brasileiro com forte contexto político, social e humano, vai ao Pedro II para assistir a uma leitura dramática da peça *As Bacantes*, de Eurípedes, com os atores Rubens Corrêa e Domitila do Amaral. Leon lembra que “um dos internos, Fernando Diniz, tocava pandeiro, fazia o ritmo. Eu fiquei tomado. Era um seminário sobre o mito de Dioniso, num clima de leituras de Reich, de uma literatura pós-freudiana, uma grande efervescência cultural” (MELLO, 2015, p. 249). Já naquele primeiro encontro com o cineasta, a doutora o desafiou a fazer um filme sobre o seu trabalho. Aceito o desafio, iniciou-se uma parceria e grande amizade entre os dois e, muitos anos depois, o documentário *Imagens do Inconsciente* foi realizado, após sete anos de produção.

“Seis anos depois estávamos os dois, Nise e eu, apaixonados pela ideia de fazer um filme” (HIRSZMAN, 2015, p. 6). O projeto sonhado por ambos começa a ganhar a forma de um roteiro cinematográfico a partir de 1974. Ela escreve inicialmente o argumento da história de Fernando Diniz, que vai resultar no documentário *Em busca do espaço cotidiano*, o primeiro da trilogia. Nas lembranças de Leon Hirszman:

Começamos a trabalhar assim que a Dra. Nise conseguiu unificar numa narrativa a dolorosa experiência afetiva de Fernando, dilacerado pela brutalidade cotidiana. Negro, filho de uma empregada doméstica baiana, busca recuperar o espaço cotidiano pintando um quadro – a pintura em luta constante contra o caos, um caos vivenciado como uma paixão, um amor impossível por uma moça de outra classe social. O sofrimento causado pela rejeição forçou sua identificação e

submissão à mãe, por quem tinha grande respeito. Fernando submerge como uma autodefesa, para viver no inconsciente (HIRSZMAN, 2015, p. 8-9).

No segundo episódio, *No reino das mães*, Leon e Nise vão contar a história de Adelina Gomes e sua transformação a partir da arte. “Através da pintura, conseguiu expulsar os fantasmas da mãe castradora, recuperando a sua condição feminina”, destaca o diretor, lembrando que tiveram acesso “a um tesouro que a Dra. Nise nos propiciou por uma questão de confiança” (HIRSZMAN, 2015, p. 10-11). Já no terceiro filme, *A barca do sol* (1985), o protagonista é Carlos Pertuis. “Creio eu, foi o maior desafio que Leon encontrou. E também o trabalho que mais fascínio teve sobre ele”, recorda Nise ao homenagear o amigo cineasta que morreu precocemente, em 1987: “Vai, querido amigo, agora na tua própria barca, rumo à luz” (MELLO, 2014, pág. 251).

Logo após a conclusão dessa trilogia de documentários, o cineasta e equipe filmaram uma longa entrevista com Nise da Silveira, mas infelizmente ele não teve tempo para editar o material. Eduardo Scorel, amigo e colaborador, realizou a montagem em 2014, como um *Posfácio* da obra conjunta de Leon e Nise.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitos são os pontos de contato entre as obras tão diversas e particulares desses grandes documentaristas e intérpretes da realidade latino-americana a partir de contextos históricos, políticos, sociais, culturais, econômicos e sobretudo em visões autorais e que vão ao encontro do outro, construindo narrativas complexo-compreensivas. Os momentos luminosos desses encontros entre autores-criadores e os protagonistas dessas histórias de vida singulares estão presentes nos diálogos e naquela modalidade de entrevista aberta, segundo Cremilda Medina, “que mergulha no outro para compreender seus conceitos, valores, comportamentos, histórico de vida” (MEDINA, 2004, p.17).

E, lembrando Edgar Morin, que nos traz a dimensão humana da autotranscendência e também da nossa finitude como parte de um momento efêmero do universo:

Nós, apesar da consciência que temos de que o nosso egocentrismo é irrisório e grotesco, não podemos existir senão como sujeitos egocêntricos. Todos os nossos fantásticos mitos que nos garantem uma vida além da morte, vêm de nossa resistência de sujeitos a nosso destino de objetos. (MORIN, 2010, pág. 324)

Mergulhar nesses universos múltiplos e complexos das histórias de vida narradas polifonicamente, com respeito ao outro como sujeito e com toda a riqueza da linguagem audiovisual documental, na visão de autores e protagonistas, é um grande desafio e um imenso prazer, para quem estuda, pesquisa, reflete, produz ou simplesmente se inspira com os documentários.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido – tradição e transformação no documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

GRIERSON, John (1932), **First Principles of documentary** in Forsyth Hardy (ed.) *Grierson on documentary*, Revised Edition, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, (1966), pp.145-156.

GUZMÁN, Patricio. **Filmar o que não se vê – um modo de fazer documentários**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

HIRSZMAN, Leon. **Três artistas, três histórias de vida, três casos clínicos**. In Livro do DVD *Imagens do Inconsciente* (p.5-19). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2015.

HIRSZMAN, Leon. **Imagens do Inconsciente** (1983/1986) - DVD. Em busca do espaço cotidiano/No reino das mães/A barca do sol. Direção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2015.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MATTOS, Carlos Alberto. **Ouvir para ver melhor – Eduardo Coutinho e o cinema de pessoa a pessoa**. Revista Pesquisa FAPESP, Edição 217, pp. 86-89. São Paulo: FAPESP, 2014.

MEDINA, Cremilda. **Entrevista – o diálogo possível**. São Paulo: Ática, 2004.

MELLO, Luiz Carlos. **Nise da Silveira – caminhos de uma psiquiatra rebelde**. Rio de Janeiro: Automática Edições, 2015.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico**. Universidade da Beira Interior, Portugal. (2004). Publicado em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.html> (Acesso em 28/06/2021).

RAMOS, Fernão Pessoa. **O que é documentário?** In: Ramos, Fernão Pessoa e Catani, Afrânio (orgs.), Estudos de Cinema SOCINE 2000, Porto Alegre, Editora Sulina, 2001, pp. 192/207.

## FILMOGRAFIA

COUTINHO, Eduardo. **Cabra marcado para morrer (1964-1984)**. DVD. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2014.

GUZMÁN, Patricio. **Nostalgia da luz (2010)**. DVD. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2015.

GUZMÁN, Patricio. **O botão de pérola (2015)**. DVD. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2017.

GUZMÁN, Patricio. **A cordilheira dos sonhos (2019)**.

HIRSZMAN, Leon. **Imagens do inconsciente (1983-1986)**. DVD. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2015.