

Memória, história e cinema de resistência em *Utopia e barbárie*, de Sílvio

Tendler

Gabriela Kvacek Betella (UNESP)

Montagem e mobilização das imagens

Em 1989 Sílvio Tendler dá início ao ambicioso projeto de percorrer num documentário a história da segunda metade do século XX. Serão duas décadas de trabalhos cujos elementos prendem-se às esperanças e decepções de uma geração – a que tinha 18 anos em 1968, expressão integrante do subtítulo do documentário. Este é o ponto de partida de um filme sensivelmente otimista, embora se detenha nos acontecimentos desde o final da Segunda Guerra, contrapondo rebeliões, repressões, relatos emocionados e análises precisas dos comentários e entrevistas. O documentário tem ligações com o média-metragem *Memória e história em Utopia e barbárie* (2005), sua versão prévia, e também com *Memória do movimento estudantil* (2007) e com a minissérie *Era das utopias* (2009).

É possível dizer que Sílvio Tendler se especializou em filmes históricos com suporte de imagens de arquivo. Contudo, história e memória fazem parte de *Utopia e barbárie* não apenas de modo estrutural, mas sobretudo de forma a permitir, por meio da montagem, uma experiência que provoca a reflexão crítica, e essa experiência é fundamentalmente estética. Dizendo de outro modo, embora seja um documentário histórico, *Utopia e barbárie* pertence ao gênero cinematográfico, e não historiográfico. Pode configurar um documento histórico, e pode mobilizar imagens de cinema para provocar nos acontecimentos reais um sentido ideológico, mas ainda assim não deixa de ser documento fílmico. Portanto, há o aspecto da verdade histórica do filme, mas acreditamos que prevalece a narrativa cinematográfica e, nesse sentido, *Utopia e barbárie* põe o espectador diante de acontecimentos, opiniões e interpretações. O filme elege seus lugares de memória, a partir das primeiras cenas.

Há uma epígrafe de Chris Marker na abertura: “Não existirão filmes de guerra, enquanto não houver o cheiro no cinema”. Retirado de *Level five* (1997), o fragmento prevê as ausências que poderão ser observadas em *Utopia e barbárie*.

Na dedicatória, uma das categorias contempladas unifica os que lutaram “com palavras, ideias e armas”, fazendo transbordar o caráter utópico. Nas cenas que situam a forma narrativa, Jean Marc Salmon diz, ao telefone, estar com um brasileiro que faz um filme sobre a continuação de 68 no mundo – colhida do depoimento do escritor, a frase define a empreitada. Nesse momento também são convocadas duas vozes para narrar o texto do filme: Letícia Spiller e Chico Diaz, que respondem positivamente ao apelo, na verdade aceitam o desafio, a responsabilidade, sem questionamentos, à maneira dos revolucionários, de modo semelhante ao de alguns depoentes no filme. Em seguida, uma imagem poética dá o tom, literalmente, da condução do discurso: de um minúsculo mecanismo de caixinha de música, sem o aparato bonito que a constitui, nas mãos de Amir Haddad, soa *A internacional*. Os créditos iniciais aparecem, incluindo o subtítulo “Histórias de nossas vidas ou ter 18 anos em 68”. Em meio a muitas explicações e aberturas, o filme começa com uma definição:

O humanismo, a necessidade da arte, o destemor das revoluções moveram as gerações no século XX. Este filme é o recorte de histórias pós-segunda guerra mundial, quando artistas, guerrilheiros, revolucionários, se encontraram numa festa libertária. Muitos pagaram com suas vidas, outros com suas artes, sonharam e viveram lutando por um mundo melhor. Eu queria contar um pouco dessa história onde sonhamos utopias, vivemos barbáries, utopias, barbáries, utopias...

A voz de Letícia Spiller é interrompida pelo som da explosão da bomba atômica. Segue-se a justificativa americana para a utilização da arma mais letal de todas as guerras, acompanhada das imagens da destruição. Antes do depoimento da sra. Wakigawa (cujas descrições aterrorizantes terminam com a constatação de que o que ela viu foi “o inferno na terra”), a nota do diretor pela voz da narradora assinala a interferência da memória individual recente, o peso da influência e a assimilação produtiva, disposta a superar o modelo:

Essas imagens [o preparo da sala da casa para a entrevista com a Sr. Wakigawa] me lembram o cineasta francês Jean Luc Godard. Quando era jovem eu vi num dos seus filmes que uma fotografia é uma verdade, e o cinema, a verdade 24 vezes por segundo. A vida e a profissão me ensinaram que a fotografia é apenas uma imagem, e o cinema, a verdade editada.

O depoimento de Michael Stivelman, sobrevivente do Holocausto, tem uma colocação importante para a inserção de outro aspecto da memória, a sua

responsabilidade: “Aquele que viu aquilo e sobreviveu tem por obrigação contar ao mundo inteiro o que se passou durante o Holocausto”. Ainda nesta espécie de prólogo que explica os fundamentos do filme ligados à memória, passamos a ver o ouvir Ivan Izquierdo e a síntese de suas teorias sobre memória e esquecimento, a saber, o fato de que somos o que somos porque nos lembramos de quem somos; na medida em que nos esquecemos, deixamos de ser. “Se tivesse uma doença de Alzheimer, me despersonalizo”. Mas, além disso, “somos aquilo que escolhemos esquecer”. Processos de memória e montagem se filiam, portanto.

Susan Sontag aparece para a contribuição que também se opõe às formas clássicas de se definir memórias: “Nos dizem o que devemos pensar e então nos dizem que estas são nossas memórias. Na verdade, somos ensinados a lembrar.” O depoimento do ativista Martin Almada cruza a cena: “A memória é um espaço de luta política. E temos que conhecer a memória que querem ocultar. Que querem esconder. Querem nos anestésiar. Esquecer nossa história, nossas lutas.” Corte para o historiador Jean Chesneaux: “A reflexão é uma operação mental, mas também é um jogo de raios luminosos. Nosso pensamento parte do presente, se dirige ao passado, reflete como em um espelho e se dirige ao futuro. Mentalmente, vamos do presente ao passado e do passado ao futuro.” Tal imagem descreve as intenções maiores do documentário.

Retorna Susan Sontag, para contrapor às definições algo de perigoso no material que representa as memórias, na força das imagens. Afinal, elas devem motivar o pensamento, e não nos levar ao imediatismo vazio de reflexão:

Se você fala em ‘Segunda Guerra Mundial’, ‘Hitler’, ‘Nazismo’... a primeira coisa que vem à cabeça são as fotografias tiradas dos campos de concentração, quando da libertação em 1945. Isso é uma realidade! Mas, é interessante como tendemos a nos lembrar mais das imagens do que das histórias, das narrativas, das palavras.

Durante o trecho que deverá dissertar sobre o racismo nazista, um fragmento cuja concomitância de imagens e sons é notável, ilustra a interdependência e a interseção de pontos de vista, além das dificuldades de se expor a multiplicidade de significados. A voz masculina em *off* narra o que provavelmente o diretor utiliza para enfeixar o fôlego dos primeiros depoimentos: “Judeus, ciganos, comunistas, filósofos...” – a voz diminui enquanto continua a enumerar as categorias

perseguidas pelo nazismo e a narradora entra com o comentário: “Há quem negue a existência dos campos de concentração; há quem justifique as bombas atômicas; há quem não reconheça a realidade de 60 milhões de mortos na maior tragédia da humanidade”. A voz masculina corta a fala que não é interrompida, continua por trás do seguinte trecho: “Os revisionistas da história, os que querem negá-la sonham com utopias futuras enquanto assistem passivamente na televisão os massacres que se repetem todos os dias mundo afora. Auschwitz é aqui, hoje. Hiroshima é agora.” A voz feminina, que repetia ao fundo os nomes de episódios e personagens das tragédias, retorna em tom mais alto para repetir as duas últimas frases. A intenção provavelmente é aplicar a operação mental da qual falava Chesneaux.

O primeiro intertítulo anuncia o material que deve embasar a sequência: “O século da imagem” – e são memórias pessoais que ajudam a compor as cenas, como a foto de família do diretor e a propaganda do eletrodoméstico que entrou em muitas casas durante os anos de 1950, a televisão, símbolo da cultura de massa (americana) e fonte dos primeiros heróis e desejos de uma geração, da qual o ponto de vista do filme não se aparta. O cinema, já instrumento de propaganda, contudo, trazia imagens de uma revolução, “mãe de todas as outras” – imagens de *A mãe* (Vsevolod Pudovkin, 1926) e *A greve* (Sergei Eisenstein, 1925) ilustram o texto.

Novo intertítulo (“Utopia sionista”) e as explicações sobre os fundamentos de um Kibutz, uma organização socialista e igualitária, para introduzir mais uma nota pessoal do filho de imigrantes judeus da Ucrânia que dirige o documentário – novas fotos de família e o relato, através da voz feminina, do sonho de viver num Kibutz, da torcida por Israel na guerra dos seis dias (“com medo de que fosse varrida do mapa pelos árabes”). A utopia do socialismo em Israel, para os Palestinos, significa “vergonha” – a frase introduz a cena de *Kedma* (Amos Gitai, 2002) e a manifestação da resistência (“Permaneceremos aqui como uma muralha, apesar de vocês!” “Escreveremos poemas, nossas passeatas encherão as ruas! Lotaremos as prisões com o nosso orgulho! Seremos os pais de gerações de crianças rebeldes!”). Amos Gitai relata, em pessoa, sua participação na guerra de Yom Kipur, numa unidade de feridos de guerra, e a decisão de falar o que pensa após a experiência terrível, ainda que pagando o preço pela liberdade de falar. Na contrapartida, segue-se o depoimento de Amira Haas, que entende que Israel está materializando uma utopia

para muitos judeus sionistas, em detrimento dos palestinos. Aqui não se perde a oportunidade de apresentar elemento para uma discussão relativizante.

O novo intertítulo abre o fragmento que mais nos interessa: “A resistência da arte”. Fernando Solanas sintetiza:

As canções, as pinturas, os romances, os poemas... é o espelho mais profundo dos fantasmas, das alegrias, das memórias, dos sonhos e dos personagens que têm algo em comum. E isso tem um valor, porque quanto são obras de valor perduram muito no tempo e são o espelho de uma nação.

Outro cineasta, Francesco Rosi, dará a definição do que foi o cinema italiano do pós-guerra:

Mostrar a realidade, mostrar a relação entre o homem e a sociedade, mostrar a relação dos homens entre si e os problemas com as instituições, as leis, e a esperança de tornar um país melhor do que ele é. Esta é a história do cinema italiano surgido logo após a guerra.

Surgem as imagens de *Roma, città aperta*, precisamente de um trecho que reproduz a ocupação pelas tropas alemãs e a sequência da revista do prédio, o disfarce de Don Pietro para esconder as armas dos *partigiani*, a corrida desesperada de Pina quando se dá conta de que seu homem é prisioneiro dos alemães, e a morte da heroína... A voz em *off* explica:

O filme *Roma, cidade aberta*, de Roberto Rossellini, inaugura o ciclo do cinema neorrealista. Ajuda a construir o mito do guerrilheiro heroico e a legitimar guerrilhas como forma de resistência às ditaduras. Comunistas e cristãos, aliados na luta contra a tirania, vão se tornar modelos revolucionários da segunda metade do século XX: a mulher, companheira de todas as lutas e de todas as horas [neste momento, a morte de Pina] serve de exemplo de valentia e coragem; o torturador nazista servirá de modelo para alguns dos mais brilhantes militares de nossa América [nesse momento, a cena da tortura de Giorgio Manfredi]. O resistente comunista luta na clandestinidade para libertar o país. Os meninos, coadjuvantes nos anos 40, serão os protagonistas das lutas libertárias dos anos 50, 60 e 70 [nesta altura, o fuzilamento do padre e a imagem dos meninos que assistem a tudo, abaixando as cabeças no momento em que Don Pietro roga a Deus que perdoe seus carrascos].

O novo intertítulo, “A arte da resistência” introduz a fala de Augusto Boal que tenta explicar os paradigmas da resistência no Brasil. Porém deste ponto em diante ficamos apenas com comentários gerais, porque nos interessa analisar as cenas imediatamente anteriores, e algumas afinidades de procedimentos.

Entre as imagens que se destacam na composição de *Utopia e barbárie*, estão alguns filmes consagrados e, portanto, reconhecidos por muitos espectadores. Há trechos de *Le fond de l'air est rouge* (Chris Marker, 1977), um grande filme de arquivo, passagens maiores de *Les invasions barbares* (Denys Arcand, 2002) e *Setembro chileno* (Bruno Muel, Théo Robichet, 1973), além de fragmentos de muitos outros: *La battaglia di Algeri* (Gillo Pontecorvo, 1966), *Chircales* (Marta Rodriguez e Jorge Silva, 1972), *Campesinos* (Marta Rodriguez e Jorge Silva, 1975), *LBJ* (Santiago Alvarez, 1968), *Camilo Torres* (Bruno Muel e J. P. Sargent), *The Black Panter* (Newsreel, 1967-1969), *A mãe* (Vsevolod Pudovkin, 1926), *A greve* (Sergei Eisenstein, 1925), *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972). Provavelmente, faltam aqui alguns títulos, mas esses filmes dão uma amostra da diversidade de imagens, nacionalidades e autorias convocadas para embasar tanto os conteúdos quanto os procedimentos do filme de Tandler.

As imagens de *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) aparecem nas cenas descritas acima e no contexto de exposição dos fatos de 1968 no Brasil, durante o depoimento do jornalista Ottoni Fernandes Jr., que destaca a presença dos filmes na sua formação, enquanto assistimos precisamente o fragmento da fuga do comunista pelos telhados enquanto uma tropa alemã revista o labiríntico prédio romano. Vale acrescentar que no filme de Rossellini a cena é precedida por uma amostra marcante da solidariedade oposta à colaboração com o nazifascismo. Os moradores acobertam as fugas, escondem armas, as crianças armam pequenos atentados – mais que coadjuvantes, alguns meninos protagonizaram a Resistência em certos episódios da Segunda Guerra na Itália, como aconteceu em Nápoles.

Roma, città aperta tem um grande significado, para além da memória cinematográfica italiana e do papel definido por Francesco Rosi em seu depoimento para *Utopia e barbárie*. O filme de Rossellini contribui para as reflexões da memória histórica, pois retrata de modo original o período de ocupação alemã em Roma e a Resistência à situação, elegendo personagens de origens muito diversas: a mulher (Pina, interpretada por Ana Magnani), o padre (Don Pietro, interpretado por Aldo Fabrizi), e outras figuras típicas daquele período, como os fascistas e os militares alemães, representantes das forças ocupantes, as pessoas que tentavam melhorar de vida, estabelecendo relações com os invasores, as crianças, símbolos de futuro e detentores da esperança (futuros protagonistas de lutas libertárias, na concepção

de Sílvio Tendler), envolvidas diretamente nas ações de Resistência, porém privadas de um esteio ao final do filme, quando assistem ao fuzilamento do padre.

Pier Paolo Pasolini (1961) descreveu no poema “Lacrime” a experiência de rever a imagem dos meninos que se afastam após o fuzilamento de Don Pietro. Reconhecidamente portadores da esperança, no entanto figuras da imagem incômoda ao poeta, que chora “porque não havia luz” no futuro daqueles jovens, adultos no presente, viventes da desilusão da “corrupção absorvida pela luz”, do martírio vivido em vão, do “sonho injustificado” que envergonha o poeta. Uma das ocorrências mais decepcionantes do pós-guerra foi o resultado das eleições de 1948, que traíram os ideais e esperanças, além de afastarem as esquerdas do poder. A utilização do filme de Rossellini em *Utopia e barbárie* também deve passar por essa leitura, e ignorar o efeito exposto por Pasolini é se abster da interpretação.

Rossellini havia começado a preparar *Roma, città aperta* em fins de 1944, e rodava as primeiras sequências em janeiro de 1945. Após os fatídicos acontecimentos de 1943, a Itália estava dividida, e Roma era “cidade aberta” para evitar os bombardeios. A cidade só é libertada em 4 de junho de 1944, com o avanço dos Aliados, movimento que decresceu no centro da península durante o inverno de 1944-1945, enquanto a Resistência, por sua vez, não recuou até abril de 1945, quando a “linha gótica” ao norte foi vencida. Os dois anos finais do conflito fermentaram posições artísticas e intelectuais cujos efeitos aparecem nos anos seguintes. Foi uma atitude de “tomar as rédeas” de um conhecimento histórico e de uma memória que, após o final da guerra, poderiam ser manipulados por uma visão oficializada, em nome de uma identidade nacional capaz de falsificar o passado. O papel dos artistas e intelectuais era, essencialmente, o de fornecer narrativas e perspectivas sobre a história imediata, ainda que tratassem de assuntos indigestos e tocassem em problemas ainda presentes.

Essa é a conjuntura do início cinema neorrealista italiano, e *Roma città aperta* operava um ligeiro procedimento de memória, ao retroceder aos tempos de pré-libertação, ao período de setembro de 1943 a junho de 1944, quando uma população romana antialemã e antifascista aguentou nove meses de espera. A atividade de Resistência fazia surgir focos de luta armada, especialmente na periferia. Há, de fato, sacerdotes, profissionais liberais, magistrados, professores e mulheres no movimento. Roma é uma *città in attesa*. Rossellini retorna aos

momentos mais difíceis do passado em tempos de certa abertura, após a libertação da cidade, como se desejasse fazer ressoar a verdade – não exatamente tudo o que se viveu, mas o que todos precisavam saber que foi vivido.

A despeito de o neorealismo cinematográfico italiano ter sido apontado por cineastas e críticos na sua recepção no Brasil como modelo ideal para uma nação periférica (como afirmou Paulo Emilio Sales Gomes), e do caráter humanista e modelo de produção manterem relações com os antecessores do Cinema Novo, ou seja, com as primeiras configurações do cinema brasileiro moderno, Joaquim Pedro de Andrade vai destacar, em depoimento inserido em *Utopia e barbárie*, a sua necessidade de filmar o Brasil e os problemas sem retoques durante os anos de 1970, desprezando a estética que não apostasse na eficácia política. Silvio Tendler define seus métodos: “Diante da guerrilha, entre viver e narrar, assumi como cineasta meu lado contador de histórias. Pensei: não existe revolução sem cronista, assim como não existe cronista sem história. Faço história pelo viés da memória e do afeto.” A utopia, definitivamente, prevalece, ainda que divida espaço com a sensação ruim da nostalgia das utopias do passado, que não se encaixam no presente.

Entre tensão racional e distensão emotiva

Na ocasião de seu lançamento, *Utopia e barbárie* (Silvio Tendler, 2010) provocou comentários em diversos veículos, seja devido à grandiosidade da empreitada, seja por causa de algumas questões polêmicas. A começar pelas expressões a definir o documentário produzido ao longo de 19 anos, o resultado do levantamento é no mínimo instigante. Dos elogiosos “aula de história” e “*opera aperta*” aos bem humorados “*road movie* histórico” e “*minestrone*”, até os depreciativos “belo doc sem roteiro”, “colcha de retalhos” e “grande equívoco”, sentimos contraditórias opiniões sobre o filme ou acerca do método empregado pelo diretor. Alguns críticos e resenhistas preocuparam-se com o caráter ambicioso e heterogêneo do documentário que alinhava mais de 60 depoimentos (de intelectuais, cineastas, políticos, jornalistas, escritores, cientistas, historiadores, pensadores e cidadãos), imagens de arquivo, fragmentos de outros documentários

ou filmes de ficção sob títulos e subtítulos que oferecem sínteses curtas das estações de um percurso.

Embora consideremos as dificuldades e os problemas enfrentados na execução e na repercussão de *Utopia e barbárie*, e possamos digerir, nesta altura, críticas notoriamente ressentidas pela presença ou ausência de algum entrevistado, assim como é possível assimilar comentários bem produtivos acerca da identificação entre experiências históricas diversas e da pouca reflexão sobre as implicações das utopias, sobretudo as construções míticas e as ilusões, preferimos não tratar o filme aqui como um painel e, conseqüentemente, não examinamos o conjunto para um balanço de erros e acertos. Tentamos pensar nos pressupostos, na utilização da memória sob a forma das imagens de arquivo, dos filmes e dos depoimentos – a matéria do passado sob custódia do cronista – reorganizados para provocar uma reflexão sobre o presente. Nosso objetivo, portanto, não é a crítica historiográfica, que foge aos domínios, e sim a exposição de um fragmento do documentário, na ótica do aproveitamento de imagens do filme *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), atento para a narrativa empregada por Tendler. A meta foi investigar o caráter de resistência impresso em certas imagens, caráter do qual o diretor se apropria.

É bastante conhecida a ideia de Walter Benjamin (1994) sobre a relevância do passado e o papel do cronista para a história e, conseqüentemente, para o reconhecimento da humanidade em si mesma, ou para sua redenção. Quando o cronista narra os grandes e pequenos acontecimentos, segundo Benjamin, sabe que nada pode ser considerado perdido para a história, e assim torna o passado citável em cada um de seus momentos que, por sua vez, tornam-se preciosas referências em tempos de necessidade, como numa época de incertezas. Além de constituir uma espécie de dossiê e uma possível rearticulação crítica de imagens e relatos, a concepção de *Utopia e barbárie* parece estar vinculada à tarefa de cronista da história, tanto quanto está de acordo com a imagem do anjo de costas para o futuro, também formulada por Benjamin e citada no filme. Silvio Tendler assume a posição de cronista, intercalando discursos e inserindo suas memórias na narrativa final. Em dado momento do início do filme, em meio a imagens e depoimentos que reconstituem as atrocidades das guerras e recolhem a memória dos sobreviventes, ressaltando seu dever de preservar o passado, a juventude do

diretor já irrompia o percurso, para a sua experiência judaica aflorar no relato. Não se trata de uma reminiscência deslocada, mas de um acontecimento aparentemente menor, o passado do diretor que, “graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Assim, a memória pessoal figura em determinados segmentos, para ilustrar a experiência de utopia/barbárie vivida de perto.

Quando reúne fragmentos do passado através da união de vários discursos, *Utopia e barbárie* tenta rearticular os acontecimentos do passado. Não se trata de proceder como quem monta um quebra-cabeça com os encaixes certos e pré-determinados, dispostos a reconstituir a imagem conhecida, mas de compor um mosaico juntando cada peça ocasionalmente escolhida a outra e a outra, sem propriamente uma fusão entre as partes, pensando no efeito que o conjunto pode provocar. O mosaico como metáfora do procedimento parece ainda mais válido quando percebemos que o diretor definiu sua especialidade como “filmes de colagem”, definindo seu método com as palavras do cineasta americano Emile de Antonio: “Certos pedaços de filme formam um novo tipo de coisa quando são confrontados com outros pedaços, algo como (quando funciona) o todo, ser melhor que a soma de suas partes” (*apud* BRAGA, 2012, p. 281).

No entanto, cada momento do passado do qual o documentário se apropria surge num suposto “juízo final” dos depoentes – ou na situação que eles imaginam se aproximar disso. No resultado, após a montagem, o passado, articulado historicamente neste presente da edição, aparece também no que poderia ser o “juízo final” do discurso como todo, e pode deixar de ser o que de fato foi, assumindo as necessidades do presente, nas quais se incluem, evidentemente, as motivações do ponto de vista organizador, que resultam na parcialidade empenhada em reiterar valores (éticos, políticos) e, por outro lado, alvo da crítica histórica.

Reviver as utopias e lembrar que sua construção implicou em doses por vezes assustadoras de forças violentas e repressoras causa certo horror, cuja chave em *Utopia e barbárie* compartilha algo com o melodrama, com a epopeia e com a tragédia. No cotejo emocional do filme (que não compensa as lacunas e os excessos, no âmbito político e ideológico) o processo revive também a barbárie que integra a manifestação das utopias e passa a constituir o discurso da memória e o sentido narrativo das imagens. A visão que resulta busca restaurar verdades ocultas

ou distorcidas, porém sua estratégia inclui a ênfase na similitude entre as experiências utópicas e as consequências da barbárie, historicamente questionável. Por outro lado, mesmo que assinalemos as opções e as escolhas do filme, há uma tentativa de superar a falta de apresentação de temas e situações pouco exploradas, como as novas forças políticas surgidas durante a ditadura militar no Brasil. Se isso não se coloca como discussão no filme, há espaço para posições diferentes sobre a luta armada, pelo menos, através de depoimentos com conteúdo oposto como o de Takao Amano e o de Ferreira Gullar. A própria ideia de utopia, elevada a sinônimo de esperança por depoentes (Leandro Konder, Leonardo Boff) e citações, também é comparada a fonte de desastre, por Jacob Gorender.

A partir da segunda metade do século XX, quando os conflitos bélicos ganham em aparato tecnológico, a importância dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural cresce significativamente, através da produção de imagens de todo tipo por meio de fotografias e filmes, para os mais variados veículos: jornais, revistas, cinema, televisão e, mais recentemente, para a internet. O esforço é acompanhado pela desmesurada capacidade de armazenar conteúdo audiovisual, sob a tutela da preocupação com a memória e com a história. O armazenamento nem sempre produz conhecimento sobre o passado, por isso é necessário perguntar aos arquivos o que as imagens podem nos dizer sobre o passado, para que o presente também seja repensado. Nesse sentido, conforme assinalamos, a rearticulação crítica do material audiovisual selecionado para mapear os efeitos das utopias e as consequências da barbárie durante a segunda metade do século XX, por exemplo, pode abordar a história de modo original, propondo uma reflexão crítica a partir da experiência estética, tanto quanto a partir dos fatos elencados e da experiência da memória pessoal e coletiva.

Uma das definições mais singelas e certas de *Utopia e barbárie* é feita por Miguel Pereira (2005), que analisa a primeira versão do documentário, antes de se transformar no longa finalizado em 2009. Segundo Pereira, Silvio Tendler realiza uma espécie de autobiografia espiritual. Explorando sua vocação política, aproveita sua trajetória para repassar as ilusões e decepções com as quais conviveu. Contudo, o ponto de vista também é assumido pelos fatos, ou seja, o foco narrativo transita da primeira para a terceira pessoa e esta, por sua vez, se democratiza o suficiente para a perspectiva do filme contaminar o modo de olhar o mundo do

espectador – tal perspectiva acolhe os fatos para se perguntar o que foi feito das motivações e dos efeitos do passado, como assimilar tudo isso para melhorar o mundo, enfim, a pergunta pode ser o que fazer com a herança da memória e da história para solucionar problemas. O filme de Sílvio Tendler nos incita a aprender com o passado, para que o presente e o futuro possam superar a barbárie.

Uma questão possível de ser levantada diz respeito às relações entre utopia e barbárie mapeadas pelo documentário que estariam válidas no presente de sua exibição, hoje em dia, inclusive. Tais relações não são as mesmas durante todo o período, evidentemente, e é justamente pelo fato de situar gestos utópicos e atitudes de barbárie em seus contextos específicos, que o filme de Sílvio Tendler pode servir, no mínimo, como ponto de relativização para gestos e atitudes de hoje.

É preciso dizer que, durante o levantamento das críticas e resenhas publicadas sobre o documentário de Sílvio Tendler, a qualificação “cinema de resistência” transcendeu a conotação de obra com propósitos de exploração do passado como motivo de reflexão sobre o presente. *Utopia e barbárie* também resiste às imposições políticas, inclusive acadêmicas, e tenta discutir o valor da memória individual e do método do cronista, apostando na intuição e no direito de recolher referências de uma formação. Tais referências podem motivar, através dos depoimentos e fragmentos inseridos no documentário, o interesse das novas gerações nos fatos, nas interpretações e nos diferentes pontos de vista, inclusive os que estão ausentes no filme.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-34.
- BRAGA, Adriana. Sílvio Tendler e o cinema de colagem. *Doc On-line* 13, p. 280-292, dez 2012.
- FABRIS, Mariarosaria. A batalha das ideias: a Segunda Guerra no cinema. *Revista USP* 26, p. 138-147, jun ago 1995.
- FONSECA, Rodrigo. Jogos de armar. In: _____. (org.) *Utopia e barbárie: histórias de nossas vidas ou ter 18 anos em 68*. Rio de Janeiro: Caliban, 2010.
- PEREIRA, Miguel. A política no documentário brasileiro contemporâneo. *Alceu*, v.6, n.11, p. 185 a 194, jul. dez. 2005.



VALENTINETTI, Claudio M. Cronista dos homens e da história. In: FONSECA, Rodrigo (org.). *Utopia e barbárie*: histórias de nossas vidas ou ter 18 anos em 68. Rio de Janeiro: Caliban, 2010.