

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS – UEG

UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CIÊNCIAS SOCIOECONÔMICAS E HUMANAS

MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM EDUCAÇÃO, LINGUAGEM E TECNOLOGIAS

**O DOCUMENTÁRIO COMO CRÍTICA SOCIAL: A
REPRESENTAÇÃO DA CRISE NEOLIBERAL DA ARGENTINA
NA CÂMERA DE PINO SOLANAS.**

ANÁPOLIS - GO

2014

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS – UEG

UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CIÊNCIAS SOCIOECONÔMICAS E HUMANAS

MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM EDUCAÇÃO, LINGUAGEM E TECNOLOGIAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:

PROCESSOS EDUCATIVOS, LINGUAGEM E TECNOLOGIAS

**O DOCUMENTÁRIO COMO CRÍTICA SOCIAL: A
REPRESENTAÇÃO DA CRISE NEOLIBERAL DA ARGENTINA
NA CÂMERA DE PINO SOLANAS.**

ANÁPOLIS - GO

2014

JEAN ISIDIO DOS SANTOS

**O DOCUMENTÁRIO COMO CRÍTICA SOCIAL: A
REPRESENTAÇÃO DA CRISE NEOLIBERAL DA ARGENTINA
NA CÂMERA DE PINO SOLANAS.**

Dissertação apresentada ao Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás (UEG), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias.

Área de concentração: Processos Educativos, Linguagem e Tecnologia

Linha de Pesquisa: Educação, Escola e Tecnologias.

ORIENTADORA: Prof.^a Dr.^a Veralúcia Pinheiro.

ANÁPOLIS - GO

2014

FICHA CATALOGRÁFICA

S237d	<p>Santos, Jean Isidio. O documentário como crítica social [manuscrito] a representação da crise neoliberal da Argentina na câmara de Pino Solanas. / Jean Isidio Santos. - 2014. 173f.: il. ; 30cm.</p> <p>Orientadora: Prof^a. Dr^a. Veralúcia Pinheiro. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias), Universidade Estadual de Goiás, Unidade Universitária de Ciências Sócio-Econômicas e Humanas. Anápolis, 2014.</p> <p>Bibliografia.</p>
-------	---

Elaborada por Aparecida Marta de J.Fernandes
Bibliotecária da UnUCSEH
CRB1/2385

**O DOCUMENTÁRIO COMO CRÍTICA SOCIAL: A
REPRESENTAÇÃO DA CRISE NEOLIBERAL DA ARGENTINA
NA CÂMERA DE PINO SOLANAS.**

Esta dissertação foi considerada aprovada para a obtenção do título de Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias pelo Programa de Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás – UEG, em de.....de.....

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Veralúcia Pinheiro – Universidade Estadual de Goiás (UEG).

Orientadora/ Presidente

Prof. Dra. Maria Eugênia Curado – Universidade Estadual de Goiás (UEG).

Membro interno

Prof. Dr. Nildo Silva Viana – Universidade Federal de Goiás (UFG).

Membro externo

Anápolis – GO,de.....de.....

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos aqueles que não se curvam perante a repressão existente na sociedade e lutam contra o capitalismo. Dedico também à Rosângela e à minha filha Isabela, que chegou ao mundo no momento em que os escritos e a pesquisa se aprofundavam, fato que me deu mais inspiração e ânimo para finalizá-lo.

AGRADECIMENTOS

Durante os dois anos que estive no Mestrado Interdisciplinar – MIELT fiz várias leituras, conheci diversos professores do departamento, além dos colegas de turma que de maneira mútua contribuíram significativamente para o meu aprendizado. Agradeço a todos que me incentivaram nos momentos mais tensos e mais difíceis, de forma direta e indireta. Sou profundamente agradecido à minha cara orientadora, Veralúcia Pinheiro, que é uma mulher que eu admiro pela sua personalidade, pelas suas aulas provocativas, pelas orientações precisas, pela compreensão, por me defender nos momentos em que precisei e por sempre me apoiar e me inspirar. Agradeço também à professora Maria Eugênia pelas correções precisas e relevantes no momento da qualificação e que foram fundamentais para o crescimento do trabalho.

Ao professor Nildo Viana, pelas observações teóricas, pelas palavras de incentivo, pelas indicações de leitura que me deu quando este trabalho ainda era só uma ideia vaga, mas que aos poucos foi crescendo com suas dicas valiosas.

À Fundação de Amparo à Pesquisa em Goiás- FAPEG, pela bolsa de pesquisa. Aos colegas que sempre me motivaram, especialmente à Návia Costa, Kelly, Iremar, Murilo, Melissa, Paulo e Clodoaldo. Aos amigos de luta do Movaut que também me apoiaram de forma imprescindível em vários momentos de debates e conversas de bar. Por fim, agradeço à minha família, especialmente à Rosângela pelas correções, pela compreensão nos momentos de aflição e por sempre me apoiar quando eu mais precisei.

Literalmente, os documentários dão-nos a capacidade de ver questões oportunas que necessitam de atenção. Vemos visões (fílmicas) do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social.

Bill Nichols

RESUMO

Santos, Jean Isidio. **O Documentário como crítica social: A representação da crise neoliberal da Argentina na câmera de Pino Solanas**. 2014. 173.

Dissertação de Mestrado em Educação, Linguagem e Tecnologias, Universidade Estadual de Goiás – UEG, Anápolis-GO, 2014.

Orientador(a): Veralúcia Pinheiro

Defesa: 25 de março de 2014

Esta pesquisa tem por finalidade analisar a representação da crise neoliberal nos documentários de Pino Solanas em 2001 na Argentina. O objetivo é o de refletir sobre a capacidade crítica do documentário no processo de representação do mundo histórico, dos fatos, dos atores sociais que estiveram envolvidos no contexto dos conflitos de 2001. Para isso foi realizada uma pesquisa bibliográfica referente ao neoliberalismo e ao documentário. Autores como Perry Anderson, David Harvey, Viana, Bill Nichols, Fernão Ramos, foram fundamentais para a compreensão tanto do neoliberalismo quanto do documentário enquanto objeto de estudo. Também realizamos uma análise pormenorizada de três documentários de Pino Solanas, dentre eles: *Memória del Saqueo* (2004), *La dignidad de los Nadies* (2005) e *Argentina Latente* (2007) e, com isso, buscamos compreender as consequências sociais da implementação do neoliberalismo na trilogia do cineasta. As mensagens expressas em tais documentários foram analisadas no intuito de compreender este momento histórico, por meio da lente de Pino Solanas e com isso, procurar descobrir quais são as contribuições sociais e os limites de suas críticas.

Palavras-chave: Documentário, Capital Comunicacional, Capital Cinematográfico, Neoliberalismo, Crítica Social.

ABSTRACT

Santos, Jean Isidio. **The Documentary as social criticism: The representation of the neoliberal crisis in Argentina in camera Pino Solanas.** 2014. 173.

Dissertation in Education, Language and Technology, State University of Goiás - UEG, Anápolis-GO, 2014.

Adviser (a): Veralúcia Pinheiro

Defense: March 25, 2014

This research aims to analyze the representation of neo-liberal crisis in documentaries of Pino Solanas in 2001 in Argentina. The objective is to reflect on the critical capacity of the documentary in the process of representation in the historical world, the facts, the social actors involved in the context of conflict of 2001. For it was held a bibliographical research pertaining to neoliberalism and the documentary. Authors such as Perry Anderson, David Harvey, Viana, Bill Nichols, Fernão Ramos, were fundamental to the understanding of neoliberalism as much documentary as an object of study. We also conducted a detailed analysis of three documentaries Pino Solanas, including: *Memoria del Saqueo* (2004), *La Dignidad de los nadies* (2005) *Argentina Latente* (2007) and, thus, seek to understand the social consequences of the implementation of neoliberalism the filmmaker's trilogy. The messages expressed in these documentaries were analyzed in order to understand this historical moment through the lens of Pino Solanas and with it, try to find out what are the social contributions and limits of their criticism.

Keywords: Documentary, Communicational Capital, Capital Film, Neoliberalism, Social Critic

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I: CAPITALISMO, ARTE E SOCIEDADE	17
1.1 - A produção social da arte no capitalismo	17
1.2 - A Escola de Frankfurt e a Indústria Cultural	25
1.3 - O capital comunicacional e o capital cinematográfico	47
CAPÍTULO II: DOCUMENTÁRIO, CRÍTICA E REALIDADE SOCIAL	58
2.1 - O documentário como objeto de estudo	58
2.2 - Os modos de representação do documentário	77
2.3 – Documentário, realidade e crítica social	92
CAPÍTULO III: A REPRESENTAÇÃO DA CRISE NEOLIBERAL DA ARGENTINA NA CÂMERA DE PINO SOLANAS	99
3.1 - O processo histórico da crise neoliberal na Argentina	99
3.2 A produção documental, o trabalho político e intelectual de Pino Solanas	114
3.3 <i>Que se vayan todos! El pueblo no se vá!</i> Memória del Saqueo e a representação da crise de 2001	123
3.4 A coragem, as lutas e as resistências sociais em <i>La dignidad de los Nadies</i>	143
3.5 <i>La Argentina Latente</i> , contradições econômicas e consequências neoliberais.	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS	167
REFERÊNCIAS	170

INTRODUÇÃO

Os documentários não têm como objetivo o entretenimento. Eles são feitos para “construir asserções ou proposições sobre o mundo histórico”, tal como define Ramos (2008). Mesmo não entretendo, eles são capazes de ativar os sentidos, de provocar o inconsciente, de estimular a imaginação criativa e de despertar a consciência crítica do espectador. Analisar os meios de comunicação de forma neutra não é nem de longe a pretensão da pesquisa em questão. Pretende-se partir de teorias da sociologia da comunicação, teorias da comunicação crítica, além dos estudos que relacionam o documentário e a sociedade, o documentário e os valores axiológicos, o documentário e o poder político, e, para isso, recorreremos às obras teóricas e analíticas sobre o documentário. A análise dos produtos culturais não pode ser dissociada do conjunto das relações sociais, pois a produção dos documentários é criada em contextos históricos específicos. Desta forma os documentários são produtos sociais e históricos que manifestam as relações existentes na sociedade.

Busca-se, nesta pesquisa, analisar o documentário como crítica social e refletir sobre a câmera intervencionista de Pino Solanas na Argentina, no contexto da crise de 1999-2002. O intuito é o de ressaltar a capacidade crítica do documentário no processo da representação do mundo histórico, dos fatos e acontecimentos reais registrados pela câmera de Pino Solanas. A presença da câmera na cena é uma questão fundamental que caracteriza e legitima a tomada, transmitindo uma “sensação de comprometimento ou engajamento com o imediato”, tal como defende Nichols (2012, p.150). Essa presença no mundo histórico ou no momento em que os fatos se desenrolam pode ser denotado nos documentários de Solanas, que participa de várias manifestações durante a crise de 2001 na Argentina. Nossa pesquisa tem um caráter crítico, partindo de um viés sociológico, histórico e analítico dos meios de comunicação para entender as múltiplas determinações de um fenômeno tal como é evocado no materialismo histórico dialético de Marx. Destaca-se no primeiro momento a perspectiva frankfurtiana para entender os meios de comunicação a partir do conceito de indústria cultural de Adorno & Horkheimer (1985), Adorno (1977, 1980, 2012), os estudos de Benjamin sobre a obra de arte na sua reprodutibilidade técnica (1980), os estudos de Prokop (1986) sobre a fascinação e o tédio nos meios de comunicação, posteriormente o conceito de Viana (2007) de capital comunicacional para superar o conceito de indústria cultural e ir além das teorias frankfurtianas.

O problema de pesquisa que levantamos é o de buscar entender de que forma o documentário de Pino Solanas representou as lutas sociais e os enfrentamentos contra as políticas neoliberais impostas na Argentina. Os problemas sociais, políticos e econômicos da Argentina e da América Latina marcaram a narrativa documental de Pino Solanas desde o documentário *La hora de los hornos* (1968). Derivados deste problema geral surgem outros específicos, tais como: De que forma as lutas sociais são representadas nestes filmes? Quais são as múltiplas determinações que contribuíram para a elaboração destes documentários? Quais são as contribuições históricas e sociais destas produções documentais? De que maneira as películas de Pino Solanas contribuem para um melhor entendimento destes problemas sociais na Argentina? Quais são os limites das críticas estabelecidas por Solanas nos documentários?

Este trabalho procura entender os meios de comunicação como veículos persuasivos, que procuram interferir na vida social. Nossa hipótese é de que os documentários de Solanas buscaram representar, de forma crítica, a crise neoliberal da Argentina, partindo de um discurso diferenciado, que predominava no país no contexto histórico de 2001 e disseminado pelos grupos oligopolistas de comunicação.

O documentário é constituído como um veículo de transmissão cultural importante, além de ser um dos segmentos industriais artísticos de relevância social, capaz de provocar impactos e pressões no âmbito social. Buscaremos analisar de que forma o documentário, enquanto veículo de comunicação pode, por meio de seus discursos, imagens e sons, denunciar ou abordar um fato histórico, partindo de uma perspectiva crítica totalizante ou fragmentada da realidade. O documentário é constituído por vários modos: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo, performático, segundo a definição de Nichols (2012). Entendemos que nosso objeto de estudo pode ser classificado dentro do conceito observativo, participativo e reflexivo. Isso porque os modos do documentário não são classificações rígidas. Ao contrário, os modos podem se misturar e se complementarem. Nos documentários de Solanas o modo participativo predomina, pois o cineasta busca representar seu encontro com o mundo vivido e vivenciado, além dos problemas sociais que são observados de perto.

No primeiro capítulo, o enfoque está diretamente relacionado à questão da análise da mercantilização da produção cultural, além de salientar as consequências sociais do capital comunicacional e do capital cinematográfico na esfera das produções cinematográficas. Para isso, os estudos e as teorias críticas se fizeram necessárias para dar um suporte teórico e analítico das produções culturais que são sufocadas pelo

capitalismo e pelo Estado, mas que não conseguem abarcar de fato tudo que é produzido. Procurou-se destacar as teorias críticas da comunicação e, para isso, recorreremos aos estudos da Escola de Frankfurt e ao conceito de indústria cultural para realizar uma reflexão sobre a produção artística e cultural.

O conceito de capital comunicacional e capital cinematográfico foram ressaltados com o intuito de compreender o controle oligopolístico e as interferências sobre a produção cultural. Por outro lado, procuramos ressaltar as produções críticas que realizam uma luta cultural constante contra as imposições do capital comunicacional na medida em que elas buscam produzir obras diferenciadas de contestação e relevância social.

No segundo capítulo, procuramos definir o que é documentário, além de buscar explorar as suas possibilidades enquanto objeto de estudo. Buscamos construir historicamente o desenvolvimento do documentário que vai da origem das primeiras correntes teóricas que se habilitaram a escrever e a produzir estudos sobre a produção documental, como é o caso, por exemplo, da escola inglesa documental criada por Grierson nos anos de 1930, até as análises do documentário contemporâneo. As produções de Vertov com o cine-olho, ou cinema direto, nos anos de 1920, estão entre as produções primárias desta vertente ou da narrativa documental que gradativamente foi alcançando seu campo de produção próprio e diferenciado do filme.

O que é o documentário? Qual é a sua origem? Quais são as suas possibilidades como objeto de estudo? Tais indagações iniciais são cruciais para se pensar na formação histórica e na constituição social do documentário. Isto porque ele é concebido no conjunto das relações sociais, daí a impossibilidade de analisá-lo de forma neutra, da mesma forma que os demais veículos de comunicação. No conjunto das ciências sociais, a fotografia, o cinema e as redes sociais, dentre outras formas de comunicabilidade têm ganhado cada vez mais notoriedade e aceitabilidade, tornando-se, nas duas últimas décadas, objetos de estudos com relevância nas universidades e centros de pesquisas brasileiros. Os estudos sobre documentário ainda carecem de ser melhor explorados visto que, ele se configura com um objeto amplo que possui uma gama variada de possibilidades de interpretação e análise, seja tanto em relação ao aspecto técnico, tais como o som, a montagem, a pós-produção, quanto da análise sobre os valores sociais do documentário.

As pesquisas sobre os documentários são restritas, principalmente no que dizem respeito às análises teóricas que adotam perspectivas que partem do viés histórico,

crítico e social. Além disso, existem poucas bibliografias que se dedicam exclusivamente ao tema do documentário como objeto de estudo, enquanto que por outro lado, os estudos sobre cinema possuem uma gama variada de teses, livros e pesquisas variadas. Tal fato evidencia a importância desta pesquisa no que diz respeito à contribuição dos estudos sobre o documentário, sobre a sua relevância social e sobre as suas possibilidades de contribuir para as lutas sociais e culturais, num momento específico da qual o capital comunicacional sufoca e amplia o seu poder de influência sobre todos os aspectos, exercendo o seu domínio em grande parte da esfera da comunicação social.

Por fim, privilegiou-se o enfoque entre o documentário e a realidade, no intuito de refletir sobre o que é realidade e de que forma o documentário procura representá-la. Esta questão perpassa pela intencionalidade do documentarista, ou da equipe de produção no processo de representação do mundo histórico e somente buscando explicar tal intencionalidade é possível obter uma melhor compreensão ou realizar um estudo mais abrangente e aprofundado. Além da questão da realidade, fizemos uma breve reflexão sobre a crítica social, que pode ser totalizante ou fragmentária, segundo a definição de Viana (2013). Tal conceituação foi relevante na medida em que ela nos dá um amparo para compreender a contribuição e os limites da perspectiva de Solanas no processo da representação da crise neoliberal nos seus documentários.

No terceiro capítulo realizamos uma análise pormenorizada dos documentários de Pino Solanas, buscando compreendê-los como veículos de comunicação crítica e, para isso, fizemos uma contextualização histórica do período em que estes documentários foram realizados. Procuramos fazer um levantamento se houve interferência do capital comunicacional ou não na realização das suas produções documentais e se houve financiamento do capital cinematográfico nestes documentários.

Buscamos analisar as mensagens e os discursos de Pino Solanas no processo de representação fílmica da crise da Argentina em 2001. A representação crítica dos problemas sociais, da fome, da pobreza, da crise política, da corrupção, dos problemas do transporte etc., vivenciados pela Argentina, foram destacados no processo da análise dos documentários *Memória del Saqueo* (2004), *La Dignidad de los Nadies* (2005), *La Argentina Latente* (2008).

O documentário *Memória del Saqueo* (2004) é o primeiro da trilogia do cineasta. Sua estrutura está formada por um conjunto de imagens, de entrevistas de depoimentos,

de arquivos relacionados ao momento de um dos períodos mais catastróficos já enfrentados pela Argentina. Em nome do livre comércio e do regime de acumulação integral impostos pelas receitas econômicas do BIRD e do FMI, o país foi conduzido de forma irresponsável a um período que suscitou uma série de consequências sociais drásticas. Dentre as inúmeras consequências estão a perda gradativa dos direitos trabalhistas, o aumento do desemprego, a fome, a miséria, o crescimento da lupemproletarização, da violência e do narcotráfico marcaram o contexto de 2001.

La Dignidad de los Nadies (2005) foi concebido no contexto posterior a crise, com o intuito de fazer um documentário contra a memória do esquecimento. O documentário foi construído com relatos, entrevista e histórias de personagens que participaram ativamente e resistiram às pressões no contexto da crise. Solanas parte com sua câmera para dar voz aos esquecidos e aos que sofreram as gravidades da imposição e da adoção do neoliberalismo. Ao recorrer pelo país o cineasta depara-se com histórias de vida interessantes, com pessoas anônimas que buscaram construir formas de sobreviver aquele momento crítico. *Argentina Latente* (2008) foi estruturado no sentido de exaltar a capacidade que o país ainda possui para enfrentar a sua reconstrução, para isso, o cineasta realiza diversas entrevistas com trabalhadores, professores, técnicos e cientistas, que com seus depoimentos exaltam as potencialidades, as riquezas e as contradições sociais existentes. Com isso, realizamos essa pesquisa no sentido de entender a crise de 2001 a partir da lente de Pino Solanas, e buscamos mostrar sua concepção crítica neste contexto específico.

CAPÍTULO I: CAPITALISMO, ARTE E SOCIEDADE.

Quando o mundo real se transforma em simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. (Debord, 1997)

1.1 - A produção social da arte no capitalismo.

O capitalismo, desde o seu surgimento, procurou subjugar e dominar todas as esferas da vida social, inclusive as produções culturais tais como a música, o cinema, a pintura, a literatura, dentre outras. As transformações econômicas foram acompanhadas de transformações políticas e sociais e a burguesia foi revolucionando o modo de produção e dominando as relações sociais. Uma vez que os aparatos de continuidade e manutenção do capitalismo estavam em suas mãos, ou seja, a monopolização da economia e o domínio do poder político, o poder religioso, além da esfera cultural, a burguesia criou um mundo moderno dominado pela tecnologia, pela crença na ciência, no progresso e ao mesmo tempo transformou tudo em mercadoria. Dessa forma a burguesia mercantilizou as relações sociais e criou um mundo a sua imagem e semelhança. Para Marx a burguesia,

desapiedadamente rompeu os laços feudais heterogêneos que ligavam o homem aos seus “superiores naturais” e não deixou restar vínculo algum entre um homem e outro além do interesse pessoal estéril, além do “pagamento em dinheiro” desprovido de qualquer sentimento. Converteu mérito pessoal em valor de troca. Converteu o médico, o advogado, o padre, o poeta, e o cientista em seus operários assalariados. Ela arrancou da família o seu véu sentimental e reduziu a relação familiar a uma mera relação de dinheiro. Foi a primeira a dar provas de que a atividade humana pode empreender. A burguesia não pode existir sem revolucionar, constantemente, os instrumentos de produção e, com elas, todas as relações da sociedade. (MARX, 2005, p.13 e 14)

Com as relações sociais que foram alteradas pela burguesia, a arte foi padronizada e estandardizada no limiar do século XX. Os produtos culturais foram transformados em objetos ou mercadorias voltadas para o consumo. As produções cinematográficas estão inseridas no conjunto de produções culturais e com isso o capital comunicacional procura transformar o cinema em mercadoria desde o momento em que ele é produzido e obter rapidamente o lucro ou mais valor pelas empresas que controlam o capital cinematográfico. A produção das películas fílmicas é uma das mais

dispendiosas no universo da produção cultural, pois a confecção do filme é constantemente dependente do capital oligopolista de comunicação, que procura submeter toda a lógica da sétima arte ao domínio sufocante do capital e conseqüentemente a reprodução do capitalismo. Quando se comparam os gastos que são necessários para a produção de um filme com outras produções culturais como a música, o teatro, a pintura e a literatura, tem-se a nitidez que o filme necessita de uma grande soma de capital para ser produzido, não só pelo fato dele ser uma produção coletiva, mas pela demanda com equipamentos tecnológicos de custos elevados, com equipe técnica, com recursos de última geração, dentre outros.

Torna-se necessário elencarmos algumas reflexões sobre o objeto de pesquisa, dentre elas: quais são as conseqüências sociais que a produção cinematográfica sofre com a interferência constante do capital comunicacional? Quais são as possibilidades críticas do documentário em relação ao grande domínio dos meios oligopolistas do capital comunicacional? É possível a produção de objetos culturais engajados mediante ao grande controle do capital comunicacional sobre os meios de comunicação?

Tais reflexões iniciais são importantes para se pensar como as lutas culturais são travadas no interior da sociedade, além de denotar a importância e o papel social, cultural e político do cinema documentário. É fato que as indagações não são respondidas de forma superficial, pois somente uma análise mais profunda e amparada com um referencial teórico é capaz de trazer luz a estas indagações. Trata-se de partir de uma análise crítica da mercantilização dos produtos culturais inseridos dentro de uma lógica de produção capitalista, que procura padronizar e industrializar os bens culturais e conseqüentemente enlatar e vender tais produtos como uma mercadoria qualquer exposta no supermercado.

Para uma melhor análise desta mercantilização da arte é vital a compreensão do modo de produção capitalista para posteriormente se fazer uma reflexão sobre a função social da mercadoria no modo de produção capitalista e sobre o processo de transformação da arte em meros produtos culturais de valor de troca. Karl Marx contemplou e vivenciou as transformações que ocorreram com a Revolução Industrial na Europa, mais particularmente na Inglaterra, que foi o berço dessa Revolução. Ao tomar para si o poder político, a burguesia construiu doutrinas econômicas elaboradas pelos seus pensadores, tais como: David Ricardo, Adam Smith, Stuart Mill, dentre outros economistas que defendiam, a partir de suas teorias econômicas, a propriedade privada, o estado e o modo de produção capitalista.

Ao escrever *O Capital*, Marx procurou desvendar o segredo do capitalismo e da mercadoria, ao criar uma teoria do capitalismo. A teoria do capitalismo visa compreender o modo de produção e as suas dimensões, e de compreender o processo de produção da mercadoria, do mais valor, das relações de exploração no mundo do trabalho e do complexo funcionamento do capitalismo como um todo. Outro ponto a ser destacado nesta obra é a afirmação de Marx (1982, p.31) que enfatiza que “o objetivo do modo de produção capitalista é a produção de mercadorias” e, portanto, a maximização do mais valor. A produção capitalista é uma produção de mercadorias, ou seja, uma produção dual, de duplo caráter, pois a mercadoria possui um valor de uso e um valor de troca.

À primeira vista, a riqueza burguesa aparece como uma enorme acumulação de mercadorias, e a mercadoria isolada como seu modo de ser elementar. Mas toda mercadoria se apresenta sob o duplo ponto de vista de *valor de uso* e *valor de troca*. Em primeiro lugar, a mercadoria é, na expressão dos economistas ingleses, “uma coisa qualquer, necessária, útil ou agradável para a vida”, objeto de necessidades humanas, meio de vida no sentido mais amplo da palavra. Esse modo de ser da mercadoria como valor de uso coincide com sua existência natural palpável. Trigo, por exemplo, é um valor de uso particular que se diferencia dos valores de uso, algodão, vidro, papel, etc. O valor de uso só tem valor para o uso, e se efetiva apenas no processo de consumo. O mesmo valor de uso pode ser utilizado de modos diversos. Contudo, a soma de suas possíveis utilidades está resumida em seu modo de existência como coisa com propriedades determinadas. Além disso, o valor de uso é determinado não só qualitativa como quantitativamente. (MARX, 1982, p.31)

O capitalismo é um modo de produção voltado para a produção mercadorias. As mercadorias são objetos, produtos que são fabricados, não por serem apenas produtos que possuem utilidade, mas porque podem ser comercializadas e transformadas em valor de troca.

Uma mercadoria tem um valor de uso porque tem um valor ao ser usada - uma utilidade, ela “satisfaz alguma forma de necessidade humana”. Tem também um valor de troca, porque tem um valor pelo qual é trocada, isto é, pode ser trocada por alguma outra coisa. (CLEAVER, 1981, p.108).

A produção da mercadoria é feita pelos trabalhadores, ou seja, ela é fruto do trabalho humano que a processou nas relações de produção que predominam nas relações trabalhistas, tais relações reproduzem o modo de produção capitalista, que é caracterizado pelas contradições e lutas entre aqueles que detêm os meios de produção

(burguesia) e por aqueles que nada possuem (proletários). A essência do capitalismo é o da produção das mercadorias,

a produção capitalista é a produção de mercadorias, mas não é aí que reside sua especificidade. A produção capitalista é uma forma específica de produção de mercadorias, fundada na extração de mais-valor. Logo, a produção capitalista é, na verdade produção de mais-valor, processo de exploração. (VIANA, 2009, p.52).

A produção de mais-valor e a exploração no mundo do trabalho consistem nas pedras angulares de sustentação que alicerçam o modo de produção capitalista. O que define a essência do capitalismo é, sobretudo, a produção de mercadorias geradas na extração do mais valor e, portanto, na exploração de quem a produz, ou seja, o trabalhador, que na verdade nada possui a não ser a sua força de trabalho que é vendida por um salário. Para a produção de mercadorias é necessário, logicamente, a realização do trabalho humano, e para executá-lo é necessário a mão-de-obra que advém da classe trabalhadora. Ao realizar as suas atividades laborais dentro das fábricas, o operário participa do processo de produção de determinadas mercadorias e quanto mais riquezas ele produz, mais ele reafirma a sua própria miséria.

Nas relações de produção capitalistas, o trabalhador torna-se ele mesmo uma mercadoria ao vender a sua força de trabalho para o dono da fábrica. No capitalismo, o trabalhador não é dono de nada, pois a única coisa que ele possui é a sua força de trabalho, que é comprada pelo capitalista. Ao vender a sua força de produção, o trabalhador é submetido muitas vezes às condições sub-humanas e, conseqüentemente, à exploração, a repressão no mundo fabril, ao controle do seu tempo de trabalho, ou seja, ele está sujeito a uma lógica racional capitalista, derivada da divisão social do trabalho que impera no mundo das fábricas.

Mergulhar profundamente na essência do capitalismo para ter uma melhor compreensão do seu funcionamento e da sua complexidade é vital para compreendermos a sociedade em que vivemos. A sociedade capitalista apresenta-se como um “arsenal de mercadorias” tal como afirmava Marx no *Capital* e os objetos da criação humana se apresentam como se fossem algo estranho, dotados de uma vida própria (fetiche da mercadoria). Ao criar todo o seu aparato hegemônico, a burguesia cria também as ideologias que invertem a realidade, obscurecem os antagonismos de classe e a exploração no mundo do trabalho, além de naturalizar todas as relações sociais na sociedade capitalista. Numa sociedade em que o dinheiro predomina de forma

absoluta e universal, que a mercadoria circula de forma dinâmica e internacional, as produções artísticas obviamente não escapam dos tentáculos perniciosos e totalitários do capital como o de enlatar e mercantilizar tais produções.

A pretensão do capitalismo é a de subjugar todas as expressões ou produções artísticas a sua órbita de poder, isto porque o capital tem como objetivo a expansão do mais-valor e conseqüentemente a produção constante de novas mercadorias.

O capitalismo tende a integrar a produção artística no âmbito da produção material, sujeitando-a, às suas leis, mas isto não significa que esta tendência se imponha plenamente ou numa escala considerável. Se fosse assim, a hostilidade à arte se transformaria numa ameaça mortal à sua existência, como se evidencia nos casos em que a criação artística se acha submetida à lei da produtividade capitalista. (VÁSQUEZ, 1978, p.244).

Mesmo que a pretensão do capitalismo seja a de subjugar e dominar todas as produções culturais, tal pretensão de totalidade nem sempre é possível, pois no capitalismo existem fissuras, lacunas nas quais as produções que buscam uma liberdade criativa e crítica de contestação ao próprio sistema são produzidas. Ocorre que a pretensão totalizante do capitalismo de padronizar a cultura e as produções culturais é subvertida na medida em que no interior deste sistema várias produções buscam romper a lógica mercantil. As produções artísticas são monitoradas, controladas e censuradas pelo capital comunicacional, sendo assim, tais interferências incidem diretamente provocando uma série de alterações na produção artística sob a lógica do capitalismo.

Na análise crítica da produção artística, com base na concepção marxista de arte, só é possível entender a arte em sua relação social. A cultura e as produções culturais fazem parte da sociedade e tais elaborações são frutos do tempo histórico e das relações sociais em que eles foram concebidos, por isto, a importância da não fragmentação da análise ou separação da arte do conjunto de relações sociais, ou seja, da sociedade. A arte não pode ser analisada separadamente como se fosse uma produção mística e desprovida de qualquer contato social. Por outro lado, não se pode analisar a arte de forma neutra e imparcial, pois tal pretensão não é possível, visto que ao elaborar a obra de arte, o artista, o pintor, o músico ou o produtor cultural ou o crítico de arte, dentre outros, já carregam consigo um conjunto de valores, ideologias e crenças advindas da sua experiência estética e temporal ou do seu capital cultural acumulado, tal como defende Bourdieu (1998). O modo de produção capitalista determina as forças

produtivas materiais e tal modo de produção interfere e influencia diretamente as relações sociais, as relações políticas e as produções intelectuais de uma sociedade.

Na produção social da sua existência, os homens estabeleceram relações determinadas, necessárias e independentes da sua vontade, relações de produção que correspondem a um grau de desenvolvimento determinado das suas forças produtivas materiais. O conjunto dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base concreta sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas de consciência social determinadas. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, político e intelectual em geral. Não é a consciência dos homens que determina o ser; é inversamente, o ser social que lhes determina a consciência. (MARX & ENGELS, 1979, p. 13).

O modo de produção e reprodução das forças produtivas materiais constitui o alicerce concreto da qual se eleva a superestrutura ou formas de regularização,

Em Marx, sem dúvida, há o primado do modo de produção sobre as formas de regularização. É no modo de produção e reprodução da vida material que se encontra a fonte de ideologias, das instituições, do Estado, do direito, etc. Nas sociedades divididas em classes sociais, o modo de produção é marcado pela contradição de classes. É no mundo da ideologia, da política, etc, que os seres humanos desenvolvem a consciência desta contradição e buscam resolvê-la. (VIANA, 1999, p.82).

É na superestrutura ou formas de regularização que são concebidas e elaboradas as ideologias burguesas, que têm como função naturalizar as práticas burguesas e consequentemente suas instituições burocráticas como o estado, as relações políticas e o capitalismo. Os valores axiológicos produzidos pela burguesia buscam universalizar o modo de produção capitalista e difundir os valores burgueses e consolidar o mundo concebido por ela. As ideias dominantes são expressões ideais das relações materiais dominantes.

As ideias da classe dominante são também as ideias dominantes de cada época, ou, em outras palavras, a classe que é a potência *material* dominante da sociedade é também a potência *espiritual* dominante. A classe que dispõe dos meios de produção material dispõe, ao mesmo tempo, dos meios de produção intelectual, de maneira que, em média, as ideias daqueles a quem são recusados os meios de produção intelectual estão desde logo submetidas a essa classe dominante. As ideias dominantes não são mais do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, são relações materiais dominantes, colhidas em forma de ideia e, por conseguinte, são a expressão das relações que

fazem de uma classe, a classe dominante, o que equivale dizer que são as ideias da sua dominação. (MARX, 1979, p. 1970).

A produção intelectual de cada época é determinada pelas relações materiais de produção. Neste sentido, as ideias dominantes de uma sociedade não são nada mais, nada menos, do que a expressão ideológica da classe que é a potência material dominante de cada época. As ideias da dominação burguesa tendem a naturalizar e a harmonizar as relações sociais, ofuscando a realidade social marcada pelos conflitos de classe, e pelos antagonismos que predominam nas relações de produção capitalista. A produção da arte sob as condições hostis do capitalismo enfrenta uma série de interferências políticas, ideológicas e econômicas, isto porque a arte seria um dos elementos constituintes das formas de regularização (Viana, 1999), ou seja, são produzidas na esfera da superestrutura.

A hostilidade do capitalismo em relação à arte se dá em razão de alguns fatores que são de extrema importância para a reprodução do capitalismo em todas as suas dimensões sociais e, por conseguinte, pela mercantilização da arte que é o objetivo final do capitalismo. Tal pretensão mercantilista não se dá de forma espontânea, é preciso ir além para entender o real interesse desta mercantilização. A arte produzida nas condições hostis do capitalismo só é reconhecida pela burguesia e pelo capitalista na medida em que estes visualizem os lucros que os mesmos poderão obter com estas produções, ou seja, para a arte ser aceita ela precisa ser carimbada com o selo do capital. Sobre tal aspecto podemos perceber que, a arte só é reconhecida e aceita pela burguesia quando se transforma em mercadoria, ou seja, quando pode proporcionar lucro. A produção capitalista é hostil à arte porque produz uma mercantilização da própria obra de arte. A mercantilização da arte a transforma, enquanto atividade livre, e sobrepõe à sua “lógica de produção”, a lógica própria da produção capitalista. (VIANA, 2007).

O reconhecimento e a aceitação da burguesia só ocorrem na medida em que estas obras artísticas ou grandes obras de arte de produção intelectual refinada forem transformadas em bens materiais, portanto, mercadorias que lhes trarão a riqueza material advinda da venda destas obras. Mas não é só o caráter econômico ou mercadológico da arte que está em jogo, ocorre que uma vez submetida aos ditames do capitalismo e da burguesia, as manifestações ou produções artísticas criadas no modo de produção capitalista são transformadas em valores axiológicos.

As contradições da produção material (que são contradições de classes) transformam a arte em ideologia (ela é um dos estratos

ideológicos que existem) e sua eficiência não se encontra apenas no lucro que ela pode fornecer, mas também no seu caráter ideológico (sendo que, para Marx, ideologia é uma inversão da realidade, o que significa que contribui com a formação de uma visão de mundo invertida que é de interesse da classe dominante). (VIANA, 1999, p. 87-88).

Aqui, entendemos a arte como um estrato ideológico, como uma produção social que carrega consigo determinadas crenças, valores que são sobrepostos no conteúdo artístico e, portanto, produções carregadas de ideologias. A consequência desastrosa do capitalismo sobre a arte é o de selar o seu destino lamentável de produzir arte simplificada para ser enlatada, padronizada e consumida como qualquer produto, além de difundir a ideologia burguesa que inverte e mascara constantemente a realidade social. A arte produzida nas condições hostis do capital foge da função primordial da arte que é a de propiciar uma emancipação via humanização, via reflexão, via conscientização e quando ela está submetida ao modo de produção capitalista, ocorre uma reprodução dos valores da classe dominante, assumindo assim um caráter ideológico falsificador.

A atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural de hoje não tem necessidade de ser explicada em termos psicológicos. Os próprios produtos, desde o mais típico, o filme sonoro, paralisam aquelas capacidades pela sua própria constituição objetiva. Eles são feitos de modo que a sua apreensão adequada exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, e por outro é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que rapidamente se desenrolam à sua frente. (ADORNO, 2002, p. 16).

O capitalismo atrofia, empobrece, simplifica e reduz as possibilidades de criação artística, visto que o seu objetivo é de estandardizar e padronizar a arte e impossibilitar o acesso, a difusão de produções culturais críticas e questionadoras deste sistema. Os produtos culturais não são produzidos para instigar a capacidade racional e crítica do homem, mas ao contrário, eles são elaborados para paralisar e anestesiar a “atividade mental do espectador” ADORNO (2002, p.16). Desta forma torna-se uma preocupação fundamental e uma determinação dos meios de comunicação e dos meios de produção cultural, manter o baixo nível cultural e reproduzir o círculo de manipulação da sociedade, garantindo assim a manutenção das relações de poder dominante e o modo de produção capitalista. O crescimento da reprodução mecânica da arte, tal como pode ser constatada na indústria cultural tem como consequência a alteração no olhar, na percepção e na reflexão do indivíduo moderno, cada vez mais bombardeado com uma

quantidade significativa de imagens, programas, propagandas que são impostas, instigando os sentidos do indivíduo a sempre consumir e acumular mais mercadorias supérfluas.

A indústria cultural procura selar e condicionar o destino do homem moderno. Cada vez mais ele é incapaz de ver, de olhar, de sentir e acima de tudo, refletir sobre o mundo em que ele vive e sobre o seu papel social e político. A questão da racionalização, mistificação e movimentação permanente no mundo moderno foi analisada por HAROCHE (2008, p.144) que destaca que esse processo produz uma movimentação permanente que incide sobre as maneiras de ser e de viver, e também sobre as maneiras de olhar e de sentir: uma agitação constante que, por sua vez, leva a uma ausência de reflexão imposta pela rapidez, pela instantaneidade e pelo imediatismo, avessos à alternância entre paralisação e movimento requerida tanto pela percepção quanto pela reflexão; avessos, portanto, à própria possibilidade de olhar.

Imerso num mundo cada vez mais veloz em que a reprodução mecânica dos bens culturais dita o ritmo do consumo, em que o impulso e a propagação do acúmulo são incitados pela propaganda, a consequência é a perda da capacidade imaginativa perante a arte. Eis o homem moderno atrofiado, incapaz de refletir sobre o seu próprio mundo, sobre a sua vida e por que não sobre a arte.

Seu olhar é marcado pela superficialidade, pois o objetivo da indústria cultural é transformá-lo em um indivíduo, conformado, resignado e incapaz de exercer qualquer possibilidade crítica. Por mais que a produção do capital seja a de produzir novos produtos, expandir o mais valor e os seus domínios a todas as produções e subjugar as produções artísticas, tal pretensão não se efetiva, visto que o capitalismo não é um todo homogêneo, pois existem formas de arte que são subversivas e questionadoras deste sistema, tais como as literaturas críticas. A reflexão sobre a indústria cultural, sobre o capital comunicacional, sobre os efeitos sociais e a mercantilização da arte além dos efeitos sociais desta pretensa padronização da cultura é de fundamental importância para uma melhor compreensão do objeto em questão.

1.2- A escola de Frankfurt e a Indústria cultural.

As imagens adquiriram um poder fulcral na sociedade, pois elas são perpassadas pelas ideologias, pelos símbolos, pelas representações que dão sentido e mais do que isso, possibilitam a formação da consciência coletiva da sociedade do novo milênio. As

imagens visuais se multiplicam e se encontram por todos os lados, no computador, nos *outdoors*, nas vitrines, na televisão, nas propagandas, nos muros da cidade, nos painéis virtuais, dentre outras formas de comunicabilidade.

Uma importante contribuição sobre a espetacularização das imagens no mundo moderno é a do pensador francês Guy Debord que afirma que, “quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico” (Debord, 1997, p.18). A cultura do “ter” para “ser” impera de forma dominante na sociedade que valoriza e fetichiza a acumulação de bens materiais, fato que altera as relações sociais, nas quais o indivíduo para “ser” aceito socialmente, precisa “ter” para ser reconhecido e valorizado na sociedade capitalista.

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda a realização humana, uma evidente degradação do *ser* para o *ter*. A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a um deslizamento generalizado do *ter* para o *parecer*, do qual todo “ter” efetivo deve extrair seu prestígio imediato e sua função última. Ao mesmo tempo, toda a realidade individual tornou-se social, diretamente dependente da força social, moldada por ela. Só lhe é permitido aparecer naquilo que ela não é. (DEBORD, 1997, p.18).

Sendo assim, a dominação do capital sobre as relações sociais inverteu os valores humanos e submeteu os interesses dos indivíduos à busca incessante de mercadorias e ao mesmo tempo ao sentimento de vazio existencial. A consequente degradação mental e física dos seres humanos é de fato elemento que norteia a vida na sociedade moderna. O capitalismo cria cada vez mais indivíduos doentes, em virtude das pressões em todas as instâncias da vida social. A cultura da ostentação e do acúmulo de bens materiais procura preencher o niilismo e garantir a falsa aparência de felicidade, dando ao indivíduo uma sensação de pertencimento social ilusória. Para garantir a aceitação social, o indivíduo precisa consumir marcas e produtos da moda e acompanhar a velocidade alucinante das novas mercadorias que são “ofertadas” pelo ‘capitalismo. Os valores sociais impostos criam seres humanos egoístas, cegos, domesticados, doentes, individualistas e ambiciosos por cifras, por montante de dinheiro, por sucesso profissional, por ascensão social e conseqüentemente por uma vida que se resume apenas em trabalho e acúmulo de bens.

Em todas as esferas sociais os indivíduos são bombardeados pelos meios oligopolistas de comunicação, com uma série de propagandas de perfumes, de filmes,

de alimentos, roupas e bens supérfluos que procuram ditar, impor e criar necessidades de consumir mercadorias e marcas das grandes multinacionais, produzidas em países periféricos com uma mão-de-obra barata. O hipnotismo provocado pelas imagens cumpre com os objetivos do capital que é causar a sensação de pertencimento social porque quanto mais o indivíduo deseja determinadas mercadorias, mais procura consumi-las. Quanto mais incorpora a cultura materialista e consumista, mais é aceito socialmente e em consequência disso toda a possibilidade de autenticidade e crítica perde-se num indivíduo vazio, conformado, domesticado e alienado socialmente.

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas dum outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte. (DEBORD, 1997, p. 24).

As imagens estão em todos os lugares e elas procuram exercer o seu poder de dominação sobre o indivíduo, ditando as novas tendências da moda, a nova filosofia da vez e o novo filme a ser consumido. Consequentemente as pessoas procuram se reconhecer nestas imagens e quanto mais suas vidas se tornam mercantilizadas, mais elas são separadas da própria vida e perdem a capacidade de reflexão sobre ela, tal como defende Debord (1997). A leitura da imagem é algo fundamental, pois ela é carregada de valores axiológicos que expressam os interesses da classe dominante. A leitura atenta e crítica das imagens e dos seus símbolos são de fundamental importância para compreender o sentido lógico e existencial do homem moderno e das suas elaborações culturais e da produção cinematográfica. Sabendo que assim como o cinema, o documentário também compõe o conjunto da indústria cultural, torna-se fundamental levarem-se em conta que ele é constituído por um conjunto de imagens, sons e mensagens.

Torna-se necessário uma reflexão sobre o seu desenvolvimento histórico e sobre as teorias cinematográficas para a compreensão do seu significado, da sua função social e dos seus mecanismos de dominação que auxiliaram, por exemplo, determinados regimes ou sistemas políticos como no nazismo ou stalinismo, as ditaduras na América Latina, a Guerra Fria. O avanço desenfreado das imagens sobre a sociedade é fruto do

desenvolvimento da fotografia e do cinema no século XX. Trata-se de duas criações artísticas que alteraram a percepção imagética humana e trouxe novas formas de representar e de pensar o real e o imaginário por meio da fotografia, das imagens em movimento e da produção cinematográfica. O cinema sempre foi o alvo privilegiado das classes dominantes que visam vigiar, censurar e controlar as mensagens que são vinculadas ao filme. Isto ocorre porque o cinema é um meio de comunicação bastante persuasivo, suas mensagens procuram influenciar e seduzir o público e consequentemente reproduzir os valores axiológicos.

A sociedade moderna se edificou com o desenvolvimento cada vez mais complexo do capitalismo, que ampliou seus tentáculos em todas as esferas sociais. O capitalismo foi transformando tudo em mercadoria. A mercantilização das relações sociais, da produção cultural, dentre outras, foram transformados em valor de troca para tal sistema, que não poupou o lazer, a música, a literatura e as produções artísticas como um todo.

Quando se faz uma análise mais atenta das produções artísticas é preciso levar em conta que a arte é uma produção social, ou seja, ela é produzida na complexa teia de relações sociais. Uma análise coerente e crítica deve partir do princípio de que a arte é perpassada por valores, por visões de mundo que procuram impor os valores axiológicos. Pretende-se partir de teorias críticas que procuraram explicar a arte, mais precisamente o cinema documentário na sociedade capitalista. Torna-se fundamental entender a sociedade para explicar as produções artísticas concebidas sob as condições hostis do capitalismo.

A invenção do cinema está ligada às transformações que ocorreram na Revolução Industrial e com o advento da sociedade moderna. O racionalismo iluminista, a crença no progresso científico, as abruptas transformações urbanas nas principais cidades europeias, o surgimento do telégrafo, a energia elétrica, dentre outras criações derivadas neste contexto, mudaram a percepção sensitiva do homem moderno, que, imerso nesta transformação tecnológica foi envolvido de todas as formas pelas ideias produzidas pela burguesia.

A passagem do homem do campo para a cidade provocou aglomerações de trabalhadores nas grandes cidades, aumentando ainda mais o exército de reserva nas grandes cidades como Roma, Paris, Londres, entre outras e que no limiar do século XIX eram as cidades mais populosas do mundo. As grandes transformações nas paisagens urbanas provocadas pelos deslocamentos de locomotivas, da expansão avançada de

trilhos de ferro que ligavam as estações nas grandes cidades, substituíram as antigas formas de locomoção que antes eram restritas às carruagens e a cavalos. Na medida em que o capitalismo se desenvolvia, ocorria concomitantemente uma intensificação das formas de controle, dominação e exploração sobre o trabalhador.

A racionalização, a especialização e a divisão do trabalho dentro das indústrias submeteram o trabalhador a rígidos horários nas fábricas. A ganância pelo lucro ou pela extração do mais-valor possibilitou o surgimento de formas de organizações racionais no processo de produção, classificadas, como taylorismo e o fordismo e mais recentemente o toyotismo. A produção em série e a racionalização do mundo do trabalho trouxeram consequências sociais sobre a vida dos trabalhadores, que no contexto do capitalismo industrial sobreviviam e habitavam próximo às fábricas, levando uma vida miserável. Foi neste contexto histórico que foram se desenvolvendo toda uma lógica de comunicação cada vez mais veloz, racionalizada, marcada pela rapidez na transmissão da informação.

Dentre as inúmeras formas de comunicação podemos citar o telégrafo, o telefone, os jornais impressos e as revistas que trouxeram uma aceleração nas formas de comunicação humana. Por outro lado, ocorreu uma quantidade excessiva de informações que eram descartadas e não assimiladas ou refletidas por parte do público. A roupa, o livro, o médico, o advogado e o poeta, tudo foi transformado em mercadoria e com ela nascia um novo tipo de percepção do mundo, cada vez mais voltada para a proximidade, para o imediato, para a segurança contra os riscos da cidade grande. (SANTAELA, 2004, p.27).

A publicidade surgiu e se estruturou como um marco fundamental que propiciou o impulso do consumo. Tal fato se explica porque ela foi capaz de alimentar a ilusão de que o trabalhador poderia consumir os novos produtos lançados nas lojas, supermercados, galerias, etc. O desenvolvimento das formas de comunicação e da publicidade provocaram alterações sensitivas, choques visuais em razão da superabundância visual do século XX. O homem moderno, mergulhado nas imagens em movimento, ficou fascinado pelos impactos causados pelo cinema nas primeiras exposições das películas nos teatros alugados de Paris, Londres e Nova York. O cinema corresponde a mudanças profundas no aparelho perceptivo, mudanças que são experimentadas em uma escala individual, pelo homem na rua, no tráfego da cidade grande e em uma escala histórica, por qualquer cidadão dos dias de hoje. A rapidez do

ritmo cinematográfico e sua fragmentação audiovisual de alto impacto constituíram um paralelo aos choques e intensidades da vida moderna. (SANTAELA, 2004, p. 30).

O decorrer do século XX foi marcado por transformações e inovações tecnológicas, além de ser projetado para ser o século da consolidação das ciências. Acreditava-se que a ciência deveria reinar de forma absoluta e contribuir para o desenvolvimento racional, para o progresso científico e para a libertação do homem, tal como previram os iluministas. Mas, ao contrário do que pensavam os defensores da razão, o século XX foi marcado por conflitos sociais, como a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, a ascensão de governos totalitários, do fascismo, do nazismo e do bolchevismo.

O desenvolvimento científico possibilitou o surgimento de diversos meios tecnológicos que o homem do século XIX desconhecia e uma vez que estes produtos se desenvolveram e se “democratizaram”, ele passou a ter “acesso” por meio do consumo de determinados produtos e inovações tecnológicas. A burguesia financiou este desenvolvimento científico e com ele difundiu a ideologia do progresso, da ordem, e da naturalização das instituições burocráticas, como o Estado, os partidos políticos e do capitalismo. Uma das consequências foi a grande quantidade de mudanças sociais e tecnológicas que culminaram na industrialização, na rápida urbanização, no surgimento de diversos meios de transporte, dentre outros elementos característicos que compõem o quadro social da modernidade.



Figura 1: Foto da Piccadilly Street, Londres, 1900. Fonte: <http://spitalfieldslife.com/2012/11/23/the-streets-of-old-london/>. Acesso em 24/07/2013.

A intensificação extrema e estimulação nervosa e radical da modernidade teve como consequência a experiência sinestésica na qual a sociedade moderna experienciou. A grande quantidade de produtos, a intensificação da propaganda, o acúmulo de pessoas nas metrópoles, o ritmo intenso dos carros e da cidade, marcaram de forma fundamental a modernidade.

A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio a turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. (CHARNEY & SCHWARTZ, 2004, p. 96).

O choque de estímulos sensoriais, a fumaça e o ar sufocante da metrópole sobrepunham-se ao indivíduo que se depara com um ritmo cada vez mais frenético, alavancado pela intensificação do modo de produção capitalista, que passou a ditar o ritmo da produção pelo relógio que marcava o tempo e impunha horários rígidos para a classe trabalhadora. Da saída do trabalho até a chegada em sua casa, o trabalhador era controlado pelos horários que ele tinha que cumprir, caso contrário ele era punido pelos capitalistas que gerenciavam as fábricas.

O cinema é fruto deste desenvolvimento tecnológico aprimorado no século XX. Os meios de comunicação em meados do século passado passaram a adquirir uma rápida notoriedade nos meios sociais. Podemos citar, por exemplo, o rádio como veículo de comunicação de rápida aceitabilidade e credibilidade perante a população. Com o cinema não foi diferente. Nas primeiras projeções realizadas nos teatros alugados de Paris, pelos irmãos Lumière, o sucesso alcançado foi imediato. O cinema passa a ser então considerado um fenômeno de massas, pois a sua repercussão e o seu alcance propiciaram um rápido prestígio e aceitabilidade por parte do público. O cinema passa por inúmeras transformações técnicas desde a sua origem, além de transformações na sua linguagem e no seu processo de montagem.



Figura 2: Foto de Charles Chaplin na função de diretor.

Fonte: <http://soulart.org/cinema/virada-cinematografica/>. Acesso em 29/07/2013.

O marco fundamental destes progressos técnicos no mundo da cinematografia foi a passagem do cinema mudo para o cinema falado que causou uma repercussão negativa para diversos atores da época, que foram totalmente contra o cinema sonoro. Dentre os atores de destaque podemos mencionar o nome de Charles Chaplin que, além de ser diretor dos próprios filmes, também era ator. Chaplin resistiu contra o cinema falado e só posteriormente aderiu progressivamente à incorporação do som nas películas. Um filme produzido neste contexto de transição do cinema mudo para o falado foi o filme *Tempos Modernos* (1936). A contextualização histórica do desenvolvimento do cinema é de fundamental importância para compreensão de alguns estudos teórico-sociológicos desenvolvidos no decorrer do século XX por parte de alguns institutos de pesquisa social que se debruçaram a estudar os meios de comunicação de massas. Em meados do século anterior, os meios de comunicação passaram a fazer parte do cotidiano das pessoas de forma rápida e efetiva. Estes veículos sociais transformaram a visão de mundo, o comportamento e os valores tradicionais que moldavam a sociedade naquele contexto específico.

Foi neste período, marcado pelo desenvolvimento acelerado dos meios de comunicação, que surgiram as primeiras teses que se propuseram a estudar a *mass media* e a suas funções sociais. A Escola de Frankfurt surge como *Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt* iniciando suas atividades em 1923. Uma vez que o Instituto adquire uma sede própria onde se estrutura, os pesquisadores criaram a *Revista para a Pesquisa Social*, que manteve as suas publicações de 1932 a 1941, tratando de diversos temas

relacionados à sociedade alemã e partindo de uma perspectiva da teoria crítica. NOBRE (2004) defende que “o objetivo principal do Instituto era o de promover, em âmbito universitário, investigações científicas a partir da obra de Karl Marx”. Diversos pensadores de referência estiveram ligados ao Instituto de Pesquisa Social, contribuindo com análises sociais não homogêneas, pois em muitos aspectos e, sobretudo na concepção política, havia muita divergência. Cabe destacarmos Max Horkheimer, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Eric Fromm, Kracauer, Habermans e outros, que posteriormente se filiaram ao Instituto.

As décadas de 30 e 40 do século passado deixaram marcas profundas no Instituto de Pesquisa Social, pois o mundo passava por diversas mudanças no cenário político marcado pela ascensão de regimes autoritários na Europa. Estes episódios forçam o Instituto a mudar de localização, a primeira transferência foi para continuar exercendo suas atividades. Apesar de não estarem vinculados a nenhuma instituição política, os membros do instituto foram perseguidos pelo regime nazista, pois possuíam posições intelectuais críticas e muitos dos seus membros eram judeus, como Walter Benjamin. No contexto da perseguição aos membros do instituto, a polícia nazista queimou diversos documentos e arquivos produzidos pelos pesquisadores na Alemanha, prejudicando grande parte das pesquisas.

Diante deste contexto político crítico, o Instituto transferiu-se para a Suíça, posteriormente para a França e em seguida para os EUA, permanecendo até 1950 neste último país. Adorno e Horkheimer passaram a morar nos EUA, país que em meados da década de 1940 já possuía uma estrutura bastante desenvolvida dos meios de comunicação, pois havia uma estrutura racional, mercantilizada e burocrática que produzia inúmeras películas. Os estúdios de Hollywood exportavam filmes para grande parte da Europa, América Latina, África, Ásia. O mercado cinematográfico dos EUA, durante décadas foi o quarto mercado mais importante na economia norte-americana, soma-se a isso a explosão e o consumo massivo dos aparelhos de televisão e de rádio nas décadas de 1940 e 1950. Todos estes fatores deixaram Adorno e Horkheimer fascinados e perplexos com a influência destes meios de comunicação na vida social norte-americana, já que os meios de comunicação na Alemanha nazista não estavam tão desenvolvidos como nos EUA.

A Escola de Frankfurt tornou-se a primeira a pesquisar os efeitos sociais dos meios de comunicação, a partir de uma perspectiva crítica marxista não ortodoxa, pelo menos esta era a base teórica do seu início. Além disso, os estudos eram direcionados

para a crítica da razão instrumental, para o desenvolvimento técnico dos meios de comunicação, para a questão da arte, do cinema, da música, do antissemitismo, que de fato eram assuntos vitais para aquele contexto histórico específico. Em 1947 Adorno e Horkheimer tornaram-se os primeiros pensadores a analisar os efeitos da padronização e mercantilização dos produtos culturais.

Adorno e Horkheimer inovaram ao criar o conceito de *Indústria Cultural* na obra *Dialética do Esclarecimento* (1947) a qual tem o objetivo de substituir outro termo bastante difundido neste contexto que é o de *Cultura de Massa*. Tratava-se de fazer uma separação clara para evitar a constante confusão entre os termos *cultura popular* e *cultura de massa*. Para Adorno, o termo cultura popular estava relacionado à produção artística espontânea que tinha origem nas próprias massas, já o termo cultura de massa estava dissociado das massas.

Tudo indica que o termo indústria cultural foi empregado pela primeira vez no livro *Dialektik der Aufklärung*, que Horkheimer e eu publicamos em 1947, em Amsterdã. Em nossos esboços tratava-se do problema da cultura de massa. Abandonamos essa última expressão para substituí-la por indústria cultural, a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa, estes pretendem, com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular. (ADORNO & HORKHEIMER, 1977, p.287).

O termo cultura de massa foi muito criticado pelos pesquisadores que procuram superá-lo e assim, formularam o termo indústria cultural. Tratava-se de fazer uma distinção do que era difundido usualmente entre os meios acadêmicos, que afirmava que a cultura advinda das massas era uma cultura genuína.

Não se trata de cultura feita pela massa para seu próprio consumo, mas de um ramo de atividade econômica, industrialmente organizado nos padrões dos grandes conglomerados típicos da fase monopolista do capitalismo, embora como se verá adiante, ele “flerte” com procedimentos ainda característicos do capitalismo liberal. (DUARTE, 2003, p.50).

Com a invenção do conceito de indústria cultural, Adorno e Horkheimer procuravam distinguir e denunciar que tal cultura produzida e difundida não advinha autenticamente das massas, mas, ao contrário, tratava-se de todo um mercado estruturado racionalmente nos padrões de qualquer empresa capitalista para produzir produtos em série, que em sua grande maioria era controlado pelos oligopólios da

comunicação de massa. Ao mencionar a cultura popular, Adorno e Horkheimer (1977) afirmam que dessa arte a indústria cultural se distingue radicalmente,

em todos os seus ramos fazem-se, mais ou menos, segundo um plano, produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo. Os diversos ramos assemelham-se por sua estrutura, ou pelo menos ajustam-se uns aos outros. Eles somam-se para constituir um sistema. A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. (ADORNO & HORKHEIMER, 1977, p.287).

A indústria cultural elabora alguns produtos culturais que são adaptados ao consumo do público, com o objetivo de subjugar e eliminar a possibilidade de criação artística autônoma. Trata-se de subjugar e mercantilizar a arte e integrá-la ao sistema industrial. A indústria cultural engana seus consumidores, porque vende produtos adaptados ao mercado.

A indústria cultural inegavelmente especula sobre o estado de consciência e inconsciência de milhões de pessoas às quais ela se dirige, as massas não são então, o fator primeiro, mas um elemento secundário, um elemento de cálculo, acessório da maquinaria. O consumidor não é rei, como a indústria cultural, gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto. (ADORNO & HORKHEIMER, 1977, 288).

O consumidor para a indústria cultural é como um elemento de cálculo e não um rei, pois a indústria cultural elabora os seus produtos com interesses mercantis, ou seja, com o objetivo de transformar a arte em lucro. O que ocorre é uma pretensa especulação da consciência de milhões de pessoas que a indústria procura transformar em instrumentos secundários de consumo. As promessas de felicidade ou *promesse du bonheur*, a realização do desejo, oferecidos e não cumpridos pela arte ligeira, não passam de aparência ilusória, pois o espectador não pode ir a lugar algum a não ser do quarto para a sala ou do serviço para casa.

A arte ligeira tem sido a sombra de arte autônoma. É a má consciência social da arte séria... A própria divisão é a verdade: pelo menos ela expressa a negatividade da cultura que as diferentes esferas constituem. E menos ainda pode a antítese ser reconciliada absorvendo a arte ligeira na arte séria ou vice-versa. Mas, é isso que a indústria cultural tenta. A abolição do privilégio educacional através do mecanismo de vendas de produtos culturais não abre para as massas as esferas das quais foram anteriormente excluídas, mas, dadas as condições sociais existentes, contribui diretamente para a

decadência da educação e o progresso da inexpressividade bárbara. (ADORNO, *apud*, SLATER, 1978, p. 177).

O alvo do ataque da escola de Frankfurt é com relação à imposição e ao caráter repressivo da indústria cultural ou dos seus produtos simplificados ou a “arte ligeira”, para usar aqui o termo de Adorno. O capital monopolista dos bens culturais procura determinar que produtos serão fabricados, que ideologias serão vinculadas nesta arte industrializada, que são feitas para cumprir com os objetivos manipuladores específicos da classe dominante. O prazer proporcionado pela indústria cultural é fictício, criando uma falsa sensação de bem-estar. Na medida em que o prazer não é sublimado e a tela é desligada, o consumidor dos produtos culturais depara-se com um mundo de mercadorias que lhes são ofertadas tão logo ele saia das salas de cinema.

A indústria cultural continuamente priva seus consumidores do que continuamente lhes promete. O assalto ao prazer que ação e apresentação emitem é indefinidamente prorrogado: a promessa a que na realidade o espetáculo se reduz, malignamente significa que não se chega ao *quid*, que o horóscopo há de se contentar com a leitura do *menu*. Ao desejo suscitado por todos os nomes e imagens esplêndidos serve-se, em suma, apenas o elogio da opaca rotina da qual se queria escapar. Mesmo as obras de arte não consistiam em exibições sexuais. Mas representando a privação como algo negativo, evocavam, por assim dizer, a humilhação do instinto e salvam, como algo mediatizado, aquilo que havia sido negado. Este é o segredo da sublimação estética: representar a satisfação da própria negação. A indústria cultural não sublima, mas reprime e sufoca. Expondo continuamente o objeto do desejo, o seio no suéter e o peito nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado, que pelo hábito da privação, há muito tempo se tornou puramente masoquista. (ADORNO, 2006, p.34-35).

A sublimação estética não se efetiva de fato, pois a indústria cultural não possibilita a sublimação, o efeito é totalmente contrário, visto que o prazer é reprimido, sufocado, pois a vida da tela não é uma continuidade da vida real tal como instiga a indústria cultural e o espectador, ao contemplar e desejar imagens sensuais, não tem acesso de fato a estes ícones, ao contrário, ele foi iludido pelos símbolos imagéticos. Ao imergir-se na fantasia e despertar sua imaginação nas telas pelas sensações sinestésicas, pela contemplação dos meios de comunicação, o espectador desliga-se momentaneamente do dia sofrido de trabalho e recarrega suas energias físicas para continuar sendo explorado no dia seguinte.

A indústria cultural elabora produtos que, em sua grande maioria, falsificam a realidade social. O espectador depara-se com programas televisivos de entretenimento

banais que procuram reproduzir valores axiológicos, cujo objetivo é tornar os indivíduos dóceis, conformados com a sua situação social. Em sua *práxis* da indústria cultural, transfere, sem mais, a motivação do lucro às criações espirituais. A partir do momento em que essas mercadorias asseguram a vida de seus produtores no mercado, eles já estão contaminados por esta motivação. Mas eles não almejam o lucro senão de forma imediata, por meio do seu caráter autônomo. O que é novo na indústria cultural é o primado imediato e confesso do efeito, que por sua vez é calculado em seus produtos mais típicos. A autonomia da obra de arte, que é verdade, quase nunca existiu de forma pura e sempre foi marcada por conexões de efeito, vê-se no limite abolida pela indústria cultural. Com ou sem a vontade consciente de seus promotores. Estes são tanto órgãos de execução como também os detentores do poder. (ADORNO & HORKHEIMER, 1977, p.289).

As mercadorias culturais são produzidas sem o intuito de valorizar a qualidade do conteúdo que é oferecida ao consumidor. A indústria cultural transforma as produções culturais em produtos comercializáveis, ou seja, os produtos artísticos do trabalho humano são mercantilizados, transformados em mercadoria, fetichizados, passando desta forma a serem vendidos por qualquer preço pelos produtores culturais que se apropriam das criações artísticas com o intuito de obterem o máximo de lucro.

Os produtos da indústria cultural como o cinema, o rádio, a televisão, as artes gráficas, a mídia impressa e mais recentemente a *internet*, são produzidos dentro do mundo industrial moderno e as mercadorias são produzidas para atender à lógica mercantil do capitalismo oligopolista. Nesse sentido, tais veículos de comunicação possuem uma função social no cotidiano, influenciando o comportamento humano e sendo, muitas vezes um agente mediador e formador de opiniões. No que se refere à análise das produções cinematográficas, as contribuições de Adorno e Horkheimer são relevantes para analisar este elemento constituidor da indústria cultural.

Toda cultura de massas em sistema de economia concentrada é idêntica, e o seu esqueleto, a armadura conceptual daquela, começa a delinear-se. Os dirigentes não estão mais tão interessados em escondê-la; a sua autoridade se reforça quanto mais brutalmente é reconhecida. O cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se auto definem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer

dúvida sobre a necessidade social de seus produtos. (ADORNO, 2006, p.8).

Nota-se nesta análise crítica de Adorno que o cinema passava por um processo de estruturação com dimensões internacionais tal como pode ser constatado com consolidação do capital cinematográfico e dos estúdios de Hollywood. Para os autores Adorno e Horkheimer, o filme não se apresentava como arte, mas, antes de tudo, como entretenimento de baixo nível. Aqueles que comandam o capital comunicacional, a burguesia, não estão mais interessados em esconder o seus reais interesses de industrializar e padronizar a arte e subordiná-la a lógica da troca mercantil. A racionalidade técnica desenvolvida nos países industrializados tinha como consequência exercer um poder de dominação racional daqueles que eram economicamente mais fortes sobre a sociedade. A cultura seria pensada na esfera da administração para depois ser industrializada.

Só a subsunção industrializada e conseqüente é inteiramente adequada a esse conceito de cultura. Ao subordinar da mesma maneira todos os setores da produção espiritual a este fim único: ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noitinha, até a chegada ao relógio do ponto, na manhã seguinte, com o selo de tarefa de que devem se ocupar durante o dia. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.123).

A indústria cultural exerce o seu controle mediante o entretenimento,

ao processo de trabalho na fábrica ou no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. Eis a doença incurável de toda diversão. O prazer acaba por se congelar no aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir esforço e, por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais. O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio. Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.128).

A diversão para a indústria cultural tem como função estender o controle social sobre a vida do trabalhador, uma vez que ele está fora das fábricas de trabalho, ele se depara com uma quantidade de produtos culturais voltados para o entretenimento que “alivia” o cansaço de um dia desgastante, e por outro lado estimula-o a consumir cada vez mais mercadorias. A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada pelos que querem se subtrair aos processos de trabalho

mecanizado, para que estejam de novo em condições de enfrentá-lo. (Adorno, 2002, 31).

Divertir-se significa estar de acordo. A diversão é possível apenas enquanto se renuncia absurdamente desde o início à pretensão inelutável de toda obra, mesmo da mais insignificante: a de, em sua limitação, refletir o todo. Divertir-se significa que não devemos pensar que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. Na base do divertimento planta-se a impotência. É de fato, fuga, mas não, como pretende fuga da realidade perversa, mas sim do último grão de resistência que a realidade ainda pode haver deixado. A libertação prometida pelo entretenimento é a do pensamento como negação. (ADORNO, 2002, p.31).

Na perspectiva adorniana, a diversão anestesia o sofrimento diário do trabalhador e impede que ele venha a refletir sobre a sua vida, esquecendo os problemas e o dia-a-dia sofrido da fábrica. Tal análise parte do pressuposto de que a diversão impede o espectador de ver o todo, de perceber a realidade tal como ela é e de refletir sobre a sua condição humana, pois na diversão não há espaço para tais questões existenciais, pois a diversão não potencializa a emancipação humana. Para Adorno (2002) a indústria cultural cumpre o papel de impedir que os seus consumidores enfrentem e pensem a realidade de uma forma diferenciada e crítica. Uma vez que o cinema está inserido no sistema da indústria cultural, ele também tem esta função narcotizante e ludibriadora,

O elemento de cegueira que envolve as decisões ordinárias acerca da canção que se tornará célebre, ou acerca da atriz adequada para o papel da heroína, é exaltado pela ideologia. Os filmes sublinham o caso. O cinema por meio deste procedimento parece tornar a vida mais fácil aos espectadores. (ADORNO, 2002, p.43).

A função social do cinema na perspectiva adorniana ficou relegada pelos produtores interessados necessariamente no lucro. Adorno (1985) também enfatiza a atuação do cinema como uma instituição de aperfeiçoamento moral. As massas desmoralizadas por uma vida submetida à coerção e cujo único sinal de civilização são comportamentos inculcados à força e deixando transparecer sempre sua fúria e rebeldia latentes, devem ser compelidas à ordem pelo espetáculo de uma vida inexorável. Com isso, o telespectador se apega aos heróis dos filmes e se projetam neles e, muitas vezes, inculca valores, comportamentos e atitudes disseminadas pelas mensagens fílmicas. Para Adorno (2006, p.54) a vida no capitalismo tardio é um rito permanente de iniciação. Todos devem mostrar que se identificam sem a mínima resistência com os

poderes aos quais são submetidos. Todos podem ser como a sociedade todo-poderosa, todos podem se tornar felizes, desde que se entreguem de corpo e alma, desde que renunciem à pretensão de felicidade. Na fraqueza deles, a sociedade reconhece sua própria força e lhes confere uma parte dela. A passividade do indivíduo o qualifica como elemento seguro.

Uma questão crucial é a possibilidade mercadológica da arte em geral, que é combatida pelos frankfurtianos, mas além desta questão, torna-se vital enfatizar o processo da manipulação ideológica das mercadorias culturais aliadas à política.

O aspecto significativo é que as manipulações presentes na produção de “mercadorias culturais”, embora visando primariamente a um consumismo rentável, mais que a um efeito ideológico, podem, em situações específicas, ser prontamente combinadas com uma manipulação política deliberada. Daí o papel do rádio na transição para o fascismo ter sido tão enfatizado por Horkheimer e Adorno em termos de indústria cultural, desenvolvendo uma autoridade aparentemente desinteressada que “serve perfeitamente ao fascismo”. O rádio, afinal de contas, torna-se “o porta-voz universal do Führer”. (SLATER, 1978, p.180).

Se o rádio era a voz do Führer, o cinema era a voz e a imagem de Hitler, que procurou utilizá-lo como um meio extremamente eficiente de comunicação. Goebels que era o ministro da propaganda nazista soube utilizar muito bem a capacidade e a força ideológica que as imagens podiam exercer na construção simbólica estética e na representação do nazismo. Havia um interesse de que estas criações estéticas dos símbolos utilizados no fascismo, incluindo o documentário, fossem feitas por artistas alemães para atender ao desejo pessoal do Führer. Leni Riefenstahl foi convocada pelo partido para produzir o filme que se tornou um marco da propaganda nazista, tal como podemos notar no filme *O Triunfo da Vontade* (1934). Trata-se de um registro documental que exalta os feitos de Hitler que é o protagonista da película. Sua caricatura é tratada como um messias que desce do céu para salvar o povo alemão da crise e que por meio dos seus discursos retóricos convincentes e a habilidade nas palavras era capaz de convencer a Alemanha de que ele tinha a receita perfeita para o ressurgimento do país e a consolidação do III Reich.

A perspectiva frankfurtiana da indústria cultural da primeira geração é de fundamental importância para o estudo dos meios de comunicação como um todo, tal visão possibilita a compreensão aprofundada da indústria cultural, do processo de manipulação via dominação ideológica dos bens culturais. Os estudos de Adorno e

Horkheimer revelam que a cultura passa a ser mercantilizada como qualquer outro produto. A esfera cultural torna-se mais uma esfera mercantilizada servindo ao mesmo tempo como um meio eficiente de manipulação ideológica. O predomínio da técnica sobre o homem não o libertou, ao contrário do que pensavam muitos da técnica e da razão instrumental.

O que ocorreu foi uma subjugação da cultura ao sistema capitalista e uma padronização dos gostos e dos costumes. O indivíduo que consome os bens culturais não possui liberdade de escolha, pois ao adquirir tais bens, como a música e o cinema, ele adquire elementos que propiciarão a sua diversão e divertir-se, para os autores, significa “estar de acordo” com o sistema político e econômico. Divertir-se significa que não devemos pensar que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. (Adorno, 2006.p.41)

Dentre os objetivos da indústria cultural destacam-se o cerceamento e a privação das liberdades, a busca pela transformação do indivíduo cada vez mais em um ser passivo, conformado com o mundo, com o sistema político, com o estado e com o capitalismo. A indústria cultural engana os seus consumidores com as falsas promessas de felicidade cujas consequências imediatas são o recalque, a não sublimação dos desejos, a passividade e a alienação que levam o indivíduo a uma frustração e no mundo moderno.

O filósofo Walter Benjamin, também refletiu sobre o cinema, todavia, suas análises divergiam daquelas feitas por Adorno. As posições de Benjamin e Adorno sobre a indústria cultural e principalmente sobre o cinema são diferenciadas apesar de serem teóricos contemporâneos. A concepção de Benjamin sobre o cinema se diferenciara das posições teóricas dos frankfurtianos, pois Benjamin apresenta uma visão apologética em favor dos meios de comunicação, tal como afirmam STAM (2006), VIANA (2006) e CARVALHO (2001). Benjamin acreditava no potencial revolucionário da sétima arte, pois, para ele, o cinema seria capaz de ampliar a percepção das pessoas e despertar a consciência, revolucionando, dessa forma, a sociedade. Para Benjamin, o cinema propiciou um aprofundamento da percepção bem maior que o teatro e a pintura, pois o cinema permitia ao espectador analisar de maneira crítica o conteúdo dos filmes. Sobre esta questão Stam (2006, p.22) informa que para Benjamin “O cinema enriquecia o campo da percepção humana e ampliava a consciência crítica da realidade”. Por outro lado, Benjamin possuía uma visão

progressista e otimista dos meios de comunicação. Para ele, o cinema possuía uma função social revolucionária,

graças ao cinema e aí está uma de suas funções revolucionárias – pode-se reconhecer, doravante, a identidade entre o aspecto artístico da fotografia e o seu uso científico. O cinema, de um lado, nos faz enxergar melhor as necessidades dominantes sobre nossa vida, consegue, de outro, abrir imenso campo de ação do qual não suspeitávamos. (BENJAMIN, 1983, p.22).

A visão crítica e social de Benjamin com relação à sétima arte é atribuída à influência do pensamento de Marx sobre a sua obra, tal como podemos observar no seu texto sobre *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, de 1935. O texto de Benjamin se propõe a analisar a obra de arte na era das massas, da indústria e do grande aparato tecnológico do início do século XX. Tal análise tem como foco principal a reflexão sobre o cinema, que passava por inúmeras transformações técnicas e inovadoras para a época, e, para desenvolver os conceitos de função social da arte ele travou alguns diálogos com um dos principais críticos de teatro da época, Bertold Brecht, que influenciou de maneira marcante as ideias de Benjamin.

A perspectiva adorniana é pessimista, já para Benjamin a arte industrializada possibilitava uma emancipação do indivíduo moderno, visto que este receptor poderia utilizar desta arte para alcançar a sua emancipação plena. Benjamin tem a firme convicção de que a revolução ainda seria possível, caso as novas formas de arte (capazes de atingir a sensibilidade do homem moderno), fossem utilizadas com vistas a esta finalidade de emancipação, crítica e revolucionária.

Em contraste com a absorção solitária provocada pela leitura de um romance, a espetatorialidade cinematográfica era necessariamente gregária, além de potencialmente crítica e interativa. Em razão disso, o cinema poderia modificar e energizar as massas para fins de transformação revolucionária. A estética politizada dos filmes socialmente conscientes e formalmente experimentais constituía uma resposta possível ao fascismo como estetização da política. (STAM, 2006, p.85).

Um dos pontos questionáveis na perspectiva benjaminiana pode ser atribuída a sua visão ingênua e excessivamente confiante nas possibilidades revolucionárias e estéticas dos meios de comunicação. STAM (2006) afirma que Adorno acusou Benjamin de um utopismo tecnológico que a um só tempo fetichizava a técnica e ignorava o seu alienante funcionamento social da realidade. Adorno não partilhava da

ideia de Benjamin sobre a função emancipatória dos novos meios de comunicação. Ele tinha uma posição de ceticismo e de pessimismo com relação aos meios de comunicação e mais particularmente ao cinema. Para o autor, ao monopolizar os meios de comunicação, a indústria cultural manipulava, alienava e propiciava o conformismo social e a acomodação do indivíduo.

Nota-se que as posições teóricas destes dois autores (Benjamin e Adorno) são antagônicas mesmo tendo sido produzidas no mesmo instituto social. Outro teórico da segunda geração da Escola de Frankfurt, pouco conhecido no Brasil e que desenvolveu seus estudos voltados para a questão da produção, da recepção e da distribuição cinematográfica é o pesquisador alemão Dieter Prokop. Dentre os pensadores de maior prestígio acadêmico da chamada segunda geração da Escola de Frankfurt figuram os nomes de Habermas e de Prokop.

Habermas e Prokop assumem posições diferenciadas e contrárias no que diz respeito à continuidade da teoria crítica. Em 1970 Prokop doutorou-se na Faculdade de Filosofia de Frankfurt com a tese *Sociologia do Filme*. Além deste trabalho, ele desenvolveu uma série de estudos relacionados ao cinema, a socialização, a teoria crítica, a análise fílmica numa perspectiva psicossociológica. Para construir suas teorias, o autor criticará a concepção determinista dos teóricos da primeira geração da Escola de Frankfurt, que tiveram suas vidas marcadas pela perseguição totalitária, fato que terá como consequência a análise social pessimista destes estudiosos com relação aos meios de comunicação.

Prokop apropria-se da perspectiva crítica dos teóricos da primeira geração e procura dar um tratamento teórico diferenciado na análise dos meios de comunicação, além de procurar superar os limites destas. As análises derivadas da primeira geração voltaram as suas atenções para relacionar as imbricações entre as bases econômicas em que eram produzidos os novos meios de comunicação e os conteúdos das mensagens vinculadas nestes meios. Tais análises eram desenvolvidas, no que tange às pesquisas sobre os efeitos da recepção, as relações entre o comportamento do receptor e as características constitutivas sócio estruturais e econômicas da sociedade de massa.

O tratamento dado por Prokop aos meios de comunicação inova no seu modelo explicativo, pois o seu método de análise engloba a questão semiológica da comunicação, o aspecto psicanalítico, além da estética fílmica e tudo isso sem ignorar o elemento econômico-estrutural no processo da produção ideológica das mensagens. Outra questão fundamental na perspectiva prokopiana é o fato de que o autor avança

com relação aos estudos dos seus predecessores Adorno & Horkheimer, sobretudo no que diz respeito à questão das formas de recepção por parte do público dos meios de comunicação. Os pensadores da primeira geração concebiam as massas como elementos passivos e não reflexivos,

diante da trégua ideológica, o conformismo dos consumidores, assim como a imprudência da produção que estes mantêm em vida, adquire uma boa consciência. Ele se satisfaz com a reprodução do sempre igual... O espectador não deve trabalhar com a própria cabeça, o produto prescreve toda e qualquer reação: não pelo seu contexto objetivo que desaparece tão logo se dirige a faculdade pensante - mas por meio de sinais. Toda conexão lógica que exija alento intelectual é escrupulosamente evitada. (ADORNO, 2006, p.27-31).

Os consumidores dos produtos culturais são meros objetos para a indústria cultural de acordo com a perspectiva adorniana, pois, uma vez que eles se apropriam destes produtos, seu consumo é transformado em lucro para o sistema capitalista. A perspectiva prokopiana se diferenciara das análises de Adorno com relação à recepção dos produtos culturais. Para Prokop, o caráter da mercadoria não atua de forma unilateral sobre os seus consumidores, ou seja, existem formas diferenciadas no que diz respeito à recepção das mensagens destes meios. O público não é um todo homogêneo, pois, nos grupos sociais e nas relações sociais travadas entre as pessoas existem formas diferenciadas de percepção e de visão de mundo. A relação da indústria cultural com o público não determina de forma unilateral o gosto dos consumidores, tal como defende a perspectiva adorniana. Para Prokop (1986), a produção cultural deve levar em conta as necessidades, os interesses e conhecimentos das massas. A função dos meios de comunicação é,

articular as experiências das massas e transmiti-las desde os detalhes à teoria por meio do fantástico, do melodrama e do teatral, por meio da provocação do conhecimento: por meio de imagens, que nos indivíduos, seja nos sonhos, seja no inconsciente – não apropriadas pelas instituições – guardam a lembrança de felicidade e de vida livre. (PROKOP, *Apud* FILHO, 1986, p.11).

Os meios de comunicação têm um papel crucial que é o de provocar o conhecimento através das mensagens que são transmitidas, propiciando uma mobilização e uma instigação real do receptor que não é mero objeto, mas ao contrário, este receptor muitas vezes é um sujeito ativo e crítico. Para Prokop, a sociologia da comunicação deveria investigar as forças que criam obstáculos para a emancipação e para a crítica do receptor.

A análise de Prokop sobre os meios de comunicação enfatiza duas questões fundamentais, a fascinação e o tédio, conceitos que estão presentes no texto *Fascinação e tédio na comunicação: Produtos de monopólio e consciência* (1986). A questão das formas diferenciadas da recepção por parte dos consumidores dos produtos culturais tem uma importância central neste texto, pois, para o autor, o consumidor dos bens culturais não é um receptáculo vazio, conformado ou apenas um objeto como quer a indústria cultural ou como defendiam os pensadores da primeira geração. A perspectiva prokopiana investiga os elementos que fascinam o público e posteriormente a origem do tédio por parte dos receptores com relação aos produtos transmitidos. Segundo Prokop (1986),

a fantasia vagueia alegre, mas de forma alguma inocentemente. O sentir-se bem na simbologia de *status* tem nos gestos, na postura da cabeça, nas palavras e nos olhares sempre algo da submissão sexual, do fascínio pela irresponsabilidade feliz, da leve destrutividade diante do próprio prazer. Muito desta função é apreendido pelos meios de comunicação: o diálogo, com os poderosos, a submissão aos sinais do mais novo, do mais universal etc. Fascina a possibilidade estar na imaginação, como *partner*, como companheiro dos poderosos, nos seus golpes: ter curiosidade, ver a luta dos gladiadores da perspectiva da dominação. (PROKOP, 1986, p.150).

Prokop afirma que os modernos veículos de comunicação são capazes de fascinar o público porque eles despertam interesse e veneração com relação às inovações técnicas ou até mesmo aos novos produtos culturais. Este fato pode ser exemplificado quando constantemente a indústria cultural lança novos produtos ou mercadorias culturais que posteriormente serão comercializados como lançamentos de filmes, livros ou até mesmo novos programas televisivos que despertarão interesse imediato para o público que o consome, mas que posteriormente, serão repetitivos e causarão tédio devido à falta de criatividade da indústria que repete as mesmas fórmulas com o intuito de produzir lucro.

O aspecto central do conceito da fascinação desenvolvido pelo autor é que os receptores, apesar de consumirem estes produtos que são fascinantes, não são meramente subordinados e conformados como quer a indústria cultural, pois apesar de serem fascinantes, tais produtos não manipulam por completo os gostos e a mente dos consumidores. Quando se é fascinado por alguma coisa, não se é inteiramente manipulado pelo respectivo objeto. A atenção está fixada, mas com o ego desperto. (PROKOP, 1986, p.149)

A fascinação possibilita uma ruptura com o mundo rotineiro, com o trabalho árduo do dia-a-dia e por outro lado ela desperta a curiosidade, a obsessão voyeurística aos gestos dos cantores de sucesso, a teatralidade superficial do mundo luxuoso frequentado pelos artistas e divulgado em diversas revistas especializadas. A fascinação tem ainda outro aspecto: o prazer voyeurístico de jogar com a fronteira entre a “realidade de superfície” e a “realidade secreta, sutil”, sem ultrapassá-la. (PROKOP, 1986, p.151)

O prazer voyeurístico está relacionado às sensações que são suscitadas nos receptores que ora ficam atemorizados, ora ficam emocionados, ora ficam felizes e, portanto, sentem-se melhores e mais confortadas diante de determinados programas televisivos, por exemplo, quando ouvem uma música ou quando assistem a determinados filmes. A fascinação ativa os sentimentos mais diversos e logo a pessoa identifica-se com o objeto fascinante, com o ator protagonista de uma série televisiva ou com um personagem de um filme. Mas é preciso enfatizar que esta fascinação ou empatia se dá por um tempo curto.

Por outro lado, a indústria da ilusão também possui o tédio ou a rejeição dos produtos culturais repetitivos. O tédio corresponde à insatisfação do público com relação à falta de criatividade da indústria cultural, que insiste em fórmulas de sucesso ultrapassadas ou programações cansativas. Os receptores passam a hostilizar determinados programas que se reduzem a velhos clichês repetitivos ou às músicas repetitivas que são, na realidade, ‘lengalenga sem fim’ ou sem sentido, e, por isso, não fascinam. Tal situação cria um clima de mal-estar, fazendo o espectador repugnar determinados produtos que lhes são ilusoriamente oferecidos.

Muitos produtos não se aprofundam em seu objeto. Eles formalizam as coisas mais belas e estimulantes. Músicas de sucesso e canções viram um lengalenga sem sentido. Os esquemas permanecem sempre iguais; até o gentil inspetor Columbo mantém após o sétimo capítulo, algo de teimoso, de obrigatório. O problema da cultura de massa é que ela não é curiosa. Existe um sentimento de não conseguir se livrar da coisa e de mesmo assim, entediá-la. O tédio que surge aqui não é somente o “estar entediado”, como ocorre quando se é obrigado a participar de algo que não se deseja. É um tédio na fascinação e na moderação (PROKOP, 1986, p.152-53).

Os esquematismos repetitivos, as fórmulas de sucessos banais, a falta de criatividade das produções culturais, os maniqueísmos manipuladores, os programas estúpidos e alienantes causam uma repulsa no espectador, que indignado com tanta

superficialidade, passa a negar os produtos subservientes ao monopólio dos meios oligopolistas de comunicação. As concepções dos autores da Escola de Frankfurt, tanto da primeira como da segunda geração, possibilitam a compreensão dos mecanismos de atuação específica dos meios de comunicação como um todo e, mais precisamente, do cinema e do documentário. Entender as questões estruturais e teóricas da produção cultural e, sobretudo, dos meios de comunicação exige também uma conceituação destas produções que estão em sua grande maioria subservientes ao capital comunicacional.

1.3- O capital comunicacional e o capital cinematográfico.

A sociedade capitalista tem um processo evolutivo dinâmico marcado pela centralização e concentração do capital, tal como enfatiza Viana (2009). O capitalismo é um modo de produção complexo e sua dimensão é marcada pelos constantes ciclos que se estendem desde a sua origem. Contudo, cada transformação é acompanhada por novas manifestações culturais, que carregam um conjunto de valores axiológicos que expressam a visão de mundo da classe dominante. A cada novo regime de acumulação, o capitalismo procura ampliar a mercantilização, mercantilizando tudo que está em sua órbita de poder, coisificando as pessoas e fetichizando as mercadorias e uma vez que elas são fetichizadas, passam a ter uma vida própria.

À medida que tudo é mercantilizado, o capitalismo cria novas necessidades e, portanto, novas mercadorias serão lançadas no mercado com o objetivo da obtenção de lucro. Os produtos culturais são transformados em valor de troca pelos capitalistas, que carimbam e selam tais produtos, padronizando-os e vendendo-os em série como qualquer produto que atenda aos interesses lucrativos do capital.

O capitalismo procura controlar de forma arbitrária e asfixiante todos os âmbitos sociais, desde as relações de trabalho nas fábricas, o tempo livre do trabalhador e, mormente, as produções culturais e artísticas. Com isso, o próprio lazer é controlado, estudado, vigiado e sobremaneira mercantilizado pela classe dominante. É no seu momento de relaxamento ou nas suas horas livres que o trabalhador é bombardeado com uma série de produtos supérfluos, que lhes são ofertados com o intuito de incentivar um consumismo sem limites e, desse modo, ficar cada vez mais subserviente à lógica de exploração no mundo do trabalho. Isto porque quanto mais o trabalhador

consome, mais ele tem que trabalhar e, mais ele se torna dependente das relações de consumo.

O capital comunicacional desenvolve-se na mesma medida em que ocorre o processo de expansão, racionalização e burocratização dos meios de comunicação no século XX. A reconfiguração política do mundo no período posterior a Segunda Guerra Mundial criou elementos estruturais que possibilitam a instauração de um novo regime de acumulação, o intensivo-extensivo, que caracteriza o capitalismo oligopolista transnacional. O novo regime de acumulação procurou ampliar de forma extensiva a sua dominação, passando a gerar e integrar determinados nichos de mercado que até então não eram prioridades para o capitalismo.

O novo regime de acumulação, no entanto, encontrou uma fonte bastante promissora de ampliação do mercado consumidor: a cultura. A mercantilização da cultura é algo antigo, mas sua intensificação e intervenção se tornam cada vez mais intensiva e extensiva. As universidades-mercadorias, as publicações-mercadorias, as ideias-mercadorias etc., são expressões do novo regime de acumulação. Se a cultura mercantil podia renovar-se com as mudanças existentes, tal como os movimentos artísticos no plano da arte e as escolas acadêmicas, no plano da ciência, agora sua renovação deve ser mais rápida e ampla, além de criar nichos de mercado específicos. (VIANA, 2009, p.166).

A cultura passou a ter um foco privilegiado passando a ser um canal inesgotável de produção de novas mercadorias culturais e da busca do lucro. Daí se explica o fato de neste período surgirem teorias para analisar mais de perto este processo de mercantilização cultural. O termo indústria cultural surge neste contexto específico da reconfiguração do capital ou do processo de acumulação intensivo-extensivo. Os pensadores frankfurtianos, Adorno e Horkheimer (1985), e, posteriormente, Prokop (1986), refletiram de forma crítica o processo de produção técnico ou do uso da tecnologia para a transformação da cultura em produção material, além de analisarem as consequências sociais e o papel desta indústria na manipulação e distribuição destes produtos.

À medida que o capitalismo se desenvolve neste contexto marcado pelo regime de acumulação intensivo-extensivo, ocorre um processo de produção de novas mercadorias. Acompanhado destes produtos, novas necessidades materiais são criadas para impulsionar ainda mais o consumo e submeter o trabalhador à lógica mercantil. É neste contexto que surgem os produtos de comunicação que serão objetos de desejo e de consumo da classe trabalhadora.

Todas estas invenções são criações do sistema capitalista para “combater a tendência declinante de lucro”. Segundo Viana (2007), à medida que ocorre uma retração dos investimentos e do lucro, os capitalistas passam a investir em outros setores comerciais no sentido de compensar suas perdas, seus investimentos e recuperar ou superar o capital investido.

O capital comunicacional faz parte desta lógica capitalista. Na realidade ele é o cerne da produção de informações, da manipulação de imagens, do controle intensificado dos conteúdos, passando a ser chamado por alguns autores de o quarto poder. Sua capacidade de intervenção social, de controle, de manipulação, de alienação são ferramentas extremamente importantes para a classe dominante, que é a classe que centraliza, sobretudo, os oligopólios de tais meios.

Não é de hoje que a burguesia busca intervir, filtrar, censurar e observar de perto, de forma asfixiante, tudo que é produzido nos grandes veículos de comunicação público e privado, pois quem domina estes meios pode de fato contribuir para a queda ou ascensão de determinados poderes políticos, exatamente pelo fato de dominarem as produções midiáticas e o conteúdo vinculado nestas programações.

Tomamos aqui o conceito de capital comunicacional (Viana, 2007) para utilizá-lo no sentido de sobrepor e superar o conceito de indústria cultural defendido por Adorno e Horkheimer, conceito que possui algumas incoerências no que diz respeito à falta de uma análise dos meios de comunicação a partir de uma perspectiva do proletariado. Se por um lado a Escola de Frankfurt teve êxito em denunciar a transformação da arte em mercadoria, o monopólio e a padronização da indústria cultural, por outro, existem críticas (Slater 1978, Viana, 2007) que são estabelecidas à falta de uma análise dos produtos culturais, partindo da perspectiva do proletariado e vinculando à indústria cultural, às relações capitalistas, ou seja, uma análise que não priorize apenas as questões da técnica ou da indústria. Sua teoria não se desenvolveu a partir do conceito de confrontação contínua entre trabalho assalariado e capital. (Slater, 1978, p.194).

As críticas feitas pela Escola de Frankfurt limitam-se às análises da manipulação, da padronização, mas não procuram apontar caminhos ou formas dialéticas de se negar esta produção cultural mercantilizada e superá-la. Outra questão incoerente nas análises de Adorno diz respeito à questão da padronização e recepção destes produtos culturais. O autor tende a homogeneizar os gostos e a recepção destes meios de comunicação por parte das massas. Slater (1974, p.193) critica os

frankfurtianos que homogenizam os receptores dos meios de comunicação, pois, para o autor, “as massas são vistas como totalmente manipuladas e integradas no mundo alienado que a arte nega”. Além da questão da homogeneização, as “massas,” para Adorno, são objetos passivos, resignadas e impotentes frente à indústria cultural. Falta, nestas análises frankfurtianas, salientar o caráter crítico e emancipador e as possibilidades de produção artística crítica da arte. Tal fator abre pressupostos relevantes para as críticas à Escola de Frankfurt. Tais questões são elencadas previamente antes de se definir o conceito de capital comunicacional para atestar a necessidade da superação do termo indústria cultural. O termo capital comunicacional, segundo Viana (2013, p.3-4),

É uma proposta teórica de abordagem marxista sobre uma discussão relativamente antiga a respeito da “cultura de massas” ou da indústria cultural [...] A ideia de capital comunicacional rompe com a terminologia (“massas”, “cultura de massas”, “indústria cultural”, “meios de comunicação de massa”, “mídia”, “midiático”) por apresentar uma teoria que se inspira nesta discussão e utiliza aspectos dela, mas que vai além, no sentido de fundamentá-la numa teoria do capitalismo e das lutas de classes, além de romper com o determinismo e com o elitismo presente na obra de Adorno. O capital comunicacional é constituído por um conjunto de empresas capitalistas que produzem comunicação e cultura como mercadoria ou forma mercadoria. Ele é composto por empresas que possuem os meios tecnológicos de comunicação ou que possuem meios de produção necessários para a produção destes.

O capital comunicacional segue a mesma lógica das empresas capitalistas ao racionalizar o seu processo de produção, ele reproduz os mesmos aspectos de funcionamento de uma empresa capitalista qualquer, pois os seus trabalhadores recebem baixos salários para produzirem determinados bens culturais que logo serão enlatados e distribuídos. A categorização do termo capital comunicacional não se perde à luz da análise da cultura, partindo da ótica do proletariado, isto porque já se evidenciou que a abordagem tem uma fundamentação teórica no marxismo. Com isso, tal termo deixa claro que o capital comunicacional é formado por um conjunto de empresas que são detentoras absolutas dos meios tecnológicos de comunicação. Sendo assim, tais empresas oligopolistas tendem a buscar um absoluto controle sobre as mensagens e sobre as representações que fazem parte de suas produções, além de submeter e transformar a cultura em produtos padronizados e enlatados para serem comercializados. A produção da comunicação é um campo de conflitos intensos e de lutas por parte daqueles que buscam centralizar as informações. Tal fato se explica pela

capacidade eficiente que tais meios de comunicação exercem sobre os receptores. A construção de discursos e a vinculação dos mesmos nos meios de comunicação, tais como a televisão, o rádio e mais recentemente a internet servem, na realidade, como elementos estruturadores dos poderes políticos e da classe dominante, daí se explica o porquê da oligopolização dos meios de comunicação.

O capital comunicacional é aquele voltado para o investimento capitalista nas empresas de comunicação, cada vez mais oligopolistas. É um novo setor do capital, que já existia de forma embrionária no regime de acumulação anterior, mas que se torna mais forte e vai produzindo um processo de concentração e centralização crescente. É o domínio do capital nas empresas de comunicação, formando empresas capitalistas de comunicação, com o passar do tempo, oligopolistas. O capital comunicacional não produz cultura, arte. Ele produz mensagens, divulgação, comunicação das obras artísticas, culturais ou de informação (VIANA, 2007, p. 20-21).

As empresas capitalistas que investem seu capital nas empresas de comunicação desejam tão somente obter lucro e, além disso, obter prestígio entre aqueles que dominam a regulação legal ou jurídica de tais meios de comunicação, que são, neste caso, os burocratas do estado que regulamentam as leis que concedem a licença para o funcionamento de tais meios. O domínio do capital sobre estas empresas tem como consequência transformar a informação e a comunicação em mercadorias que são vendidas por preços altos e por outro lado, tais informações transformam-se em armas privilegiadas de quem centraliza tais veículos. Quem detém o monopólio das imagens e da comunicação obtém também cifras milionárias de capital, além de exercer uma grande influência na opinião pública. Segundo o site *donosdamidia.com.br*, no Brasil apenas 10 grupos nacionais de mídia controlam 551 veículos de comunicação do país, fato que comprova a existência de conglomerados que centralizam os diversos meios de comunicação. Tal fato é grave e atinge vários países da América Latina, Europa, África, dentre outros, cujo monopólio também é concentrado nas mãos de poucas famílias, tal prática é recorrente nos setores de comunicação.

O processo de concentração e centralização dos meios tecnológicos de comunicação implica numa série de consequências sociais, que vão desde a precarização da produção, à manipulação da informação e à notória influência política em tais meios. Quando se tem os meios oligopolistas de comunicação corporativista, autoritário, burocrático e conservador, como é o caso das emissoras de televisão no Brasil, fica evidente que a preocupação de tais oligopólios, é tão somente com o lucro

que tais programas podem lhes proporcionar e a constatação disso é a péssima programação, os inúmeros produtos culturais banais e a tentativa constante da manipulação da opinião pública.

A falta de inovação televisiva, a permanência de programas banais por décadas, a infantilização do conteúdo dos mesmos, a exibição de futilidades, a informação superficial, a repetição, o tradicionalismo e o conservadorismo são marcas registradas do capital oligopolista comunicacional no Brasil e que se perpetua há anos. A característica autoritária e ditatorial destas empresas de comunicação são fatores que reproduzem a lógica da banalização do conhecimento na sociedade capitalista. Sendo assim, tais programas cumprem com determinados interesses específicos da manutenção do sistema político que são os de procurar manter o receptor na condição de ser passivo, evasivo, impotente e acrítico. Uma vez que o capital comunicacional centraliza a comunicação tecnológica, todos os outros setores que compõem a sua órbita de poder são afetados diretamente pela sua capacidade autoritária e mercantil. O capital cinematográfico compõe o capital comunicacional, ele faz parte do conjunto de comunicação controlado pelo capitalismo, tais como o rádio, as revistas, os jornais, a *internet*, dentre outros. O capital cinematográfico expandiu-se à medida que o próprio capital comunicacional se estruturou e se consolidou em meados do século passado. O grande capital cinematográfico norte-americano alargou seus domínios extensivos e suas produções passando a ser um dos mercados mais lucrativos e rentáveis na economia dos Estados Unidos em meados do século XX.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o mercado cinematográfico europeu entra em crise e declínio devido à recessão econômica e a recuperação traumática do pós-guerra, fato que agravou ainda mais a economia daquele continente e, tal crise teve reflexos diretos na produção. Aproveitando-se dessa crise, o capital cinematográfico norte-americano procurou alargar seus horizontes no mercado europeu, e de outros mercados, como a América Latina, Ásia e África. Tal questão é atestada por COSTA (2003, p. 91), ao afirmar que,

Um dos pontos fortes do sistema de estúdios era constituído pela rede de distribuição no exterior. Por volta do final dos anos 40, os mercados estrangeiros representavam para a indústria dos Estados Unidos uma cota de mercados mais importante que para qualquer outro setor de produtos industriais acabados. Se o mercado interno assegurava a cobertura dos custos de produção, as entradas dos mercados externos podiam ser consideradas quase totalmente lucros. As tipologias dos gêneros, dos atores, dos aspectos cenográficos e

figurativos foram sendo definidas no cruzamento entre as exigências de um sistema baseado na maximização dos lucros e na necessidade de criar modelos de comunicação capazes de atingir um público mais vasto e indiferenciado. Avalistas do pleno respeito pelas regras do jogo eram os responsáveis pela produção, nos diferentes graus e níveis: a eles competia a escolha dos temas a tratar, dos atores, o orçamento, ou seja, a quantidade de dinheiro à disposição, o que, por si só, qualificava a colocação do filme (produção de série A ou B) e, principalmente, a edição do filme, ou seja, a montagem definitiva da película.

Com o mercado interno fortalecido, os objetivos do capital cinematográfico foram o de expandir o seus lucros ao redor do globo. O capital cinematográfico procurou exportar o máximo de filmes possíveis, no intuito de consolidar um mercado global, pois é dessa forma que ampliam o seu capital ao fazer investimentos ousados em propagandas para o público que consome cinema. Para Prokop (1986, p. 35), a primeira meta da política externa da indústria cinematográfica foi assegurar “a ilimitada liberdade de movimento do cinema norte-americano em todo o mundo.” O mercado cinematográfico torna-se com um tempo um novo mercado de investimento dos capitalistas que até a década de 1950 ainda duvidava da capacidade lucrativa da sétima arte. Com a estruturação do capital cinematográfico ocorre também um processo de especialização e burocratização das suas atividades e do seu processo de produção, fato que vai possibilitar o surgimento de setores específicos dentro desta indústria que funciona seguindo os mesmos moldes fordistas de qualquer indústria capitalista.

Uma vez que este mercado torna-se alvo privilegiado do capital, são ampliadas e desenvolvidas as funções específicas e burocráticas no interior do capital cinematográfico, como as de roteiristas, diretor de arte, diretor de fotografia, fotógrafo de cena, diretor de produção, assistente de câmera, figurinista, técnico de som, cenógrafo, dentre outros. Tal configuração evidencia o caráter mercantil da sétima arte, que funciona a partir dos esquematismos de uma empresa capitalista, cujo objetivo maior é a maximização dos lucros e a produção de produtos culturais rentáveis.

Quando o capital cinematográfico se expande, ele tem como preocupação fundamental filtrar o lucro que será obtido com as vendas do filme. Cabe aqui utilizar o termo de Prokop (1986) “filmes de prestígio”, que são aqueles mais priorizados pela indústria que dispense uma grande soma de capital para a produção destes filmes esteticamente agradáveis com conteúdos leves, superficiais e acríticos, mas que cumpre com os objetivos específicos do capital cinematográfico, qual seja o de garantir a rentabilidade do capital investido pelas grandes companhias e bancos em tais produções.

Com todas as mercadorias, a arte-mercadoria depende, para sua promoção e distribuição, dos detentores do capital. Esse mesmo condicionamento econômico, que tanto afeta a literatura, opera ainda com mais vigor em relação ao cinema, pois, dada a sua natureza, o cinema envolve a própria produção industrial. Nem todos os ramos da arte estão sujeitos às leis da produção capitalista na mesma proporção. Podemos, na prisão, nos valer de um guardanapo para escrevermos um romance: o aspecto comercial torna-se importante apenas no estágio da publicação e distribuição. No cinema, contudo, desde o início da produção as considerações econômicas ditam as prioridades e eliminam alternativas. A realização de um filme aciona um mecanismo econômico bastante complexo. Afinal, além de depender de um aparato mecânico – câmeras, laboratórios, projetores e equipamentos de montagem – o realizador depende também de um aparato comercial da publicidade e da distribuição. Em primeiro lugar, fazer um filme requer dinheiro. Se o filme vai ser feito com muito ou pouco dinheiro, com filme colorido ou preto e branco, com grandes estrelas ou desconhecidos, e se a distribuição será ampla ou limitada - todas essas opções dependem de dinheiro. E assim o cinema se prostitui, inevitavelmente, em favor dos que têm dinheiro suficiente para comprar talentos e para cobrir os custos de produção (STAM, 1981, p.126).

A realização de um filme demanda uma quantidade dispendiosa de capital, tal fato denota que o cinema é uma produção social que mais depende de capital para ser produzido, distribuído e comercializado. Por estas e por outras questões a produção cinematográfica é subserviente e dependente das grandes empresas que dominam e oligopolizam o capital comunicacional. Neste sentido, os filmes que procuram romper com esta lógica mercantil encontram barreiras de distribuição e produção. Os filmes de sucesso ou de prestígio têm uma atenção redobrada e por estas e outras questões são os mais caros para serem produzidos. Além disso, o capital cinematográfico procura fazer uma ampla propaganda destas películas, como pode ser evidenciado nos lançamentos mundiais de filmes comerciais.

A capacidade de representação dos conglomerados é demonstrada no monopólio internacional por meio da apresentação, eventualmente, de muitos artistas renomados, de exércitos completos de figurantes, de instalações técnicas refinadas, de caros costumes, de locais de filmagem do mundo todo, se possível de muitas receitas bem adaptadas ao mercado, de projetos conhecidos e caros, baseados em livros etc., em um único filme de prestígio. (PROKOP, 1986, p. 40).

Um caso típico desta representação dos filmes de prestígio é o caso do filme 007 que teve sua primeira edição em 1962 e, recentemente, a última versão em 2012. Quanto mais as grandes empresas oligopolistas do capital cinematográfico extraem seus lucros dos poucos filmes de prestígio como no filme supracitado, menos ela investe em

inovação e criatividade. Nota-se que as fórmulas de sucesso são as mesmas para os filmes comerciais, não há espaço para a criatividade, não há espaço para inovação, o que ocorre são as repetições de fórmulas comerciais, com atores renomados, gastos milionários nas produções, locais de filmagens luxuosos, conteúdos leves e superficiais, ou seja, esquematismos comerciais banais que são extremamente rentáveis para o capital cinematográfico.

O que pode ser denotado é uma produção cultural mercantil vazia de conteúdo e contaminada pelo objetivo do lucro. O monopólio do capital cinematográfico tende a ditar os gostos musicais, a produção cultural e a circulação dos filmes comerciais. Por outro lado, a produção que é realizada fora dos padrões comerciais é marginalizada e considerada por muitos críticos como subcultura, no caso das fílmicas com pouca circulação são considerados filmes B ou alternativos. Trata-se de fato de produções que estão na contracorrente do monopólio cultural, mas que em contrapartida enfrentam uma série de dificuldades para fazer circular tais produtos que muitas vezes questionam esta lógica mercantil das grandes produtoras culturais. A *internet* possibilitou, de certa forma, uma descentralização no que diz respeito à circulação e a dependência dos artistas com relação às grandes gravadoras ou detentoras do oligopólio cultural, mas, mesmo assim, os artistas que produzem cultura de forma autônoma encontram dificuldade para fazer circular seus produtos.

A produção cultural fora do circuito do capital comunicacional é marginalizada e influenciada por ele. Neste sentido, uma ampla produção cultural é realizada, mas não é divulgada, já que não conta com tais empresas e seus meios de divulgação. A produção cultural que chega à maioria da população é a divulgada por tais empresas oligopolistas de comunicação (VIANA, 2007, p. 29).

A marginalização da produção cultural, que é realizada fora do controle das empresas oligopolistas, é um fator proposital já que grande parte destas obras possuem conteúdos críticos contestadores do capitalismo. Sendo assim, quanto menos estas produções circularem, mais controle a indústria da ilusão obterá sobre os seus espectadores. Isto porque o capital comunicacional exerce o seu controle arbitrário e impositivo, procurando determinar de forma autoritária os seus produtos como sendo aqueles ideais para o consumo e, por outro lado, sufocar as produções críticas e contestadoras. É fato que tais produções culturais que fogem da lógica mercantil são muitas vezes questionadoras dos regimes políticos, do sistema religioso, do capitalismo e da produção cultural e tais questões incomodam a classe dominante.

As grandes empresas, contudo, não se orientam – embora isso fosse imaginável - segundo a preferência daqueles que optam por filmes críticos-sociais, documentários ou artisticamente experimentais, pois tais filmes iriam romper os limites da instituição do filme de entretenimento, tanto no seu aspecto cultural quanto no seu aspecto de ação: eles trabalham as preferências não consideradas pelo filme de prestígio, universalmente consumível, e tendem a outras formas de apresentação (discussão, exibição permanente, cinemateca etc.) Colocar de lado filmes esteticamente experimentais ou pelo menos tendencialmente crítico sociais é significativo, não somente porque o grande público não pode vê-los, mas também porque esse isolamento dos filmes experimentais em subculturas fechadas impede que estas controlem seus filmes, segundo sua relevância social e política junto ao público. Em vez disso, esta produção cinematográfica é forçada a limitar-se a soluções próprias de subculturas, por exemplo, a filmes consumidos de forma “puramente” estético-experimental em ambientes de grupos homogêneos (PROKOP, 1986, p.40-41).

O capital cinematográfico prioriza os filmes de entretenimento justamente por se tratar de obras de fácil circulação e aceitação e, portanto, terem uma rápida comercialização e lucro para as grandes distribuidoras. As empresas oligopolistas que dominam o capital cinematográfico não focam nos filmes sociocríticos, pelo fato de que eles, muitas vezes, rompem com a lógica superficial dos filmes de entretenimento, pois muitos filmes críticos subvertem a lógica da produção mercantil e questionam os valores, a exploração nas relações de trabalho, dentre outras temáticas que incomodam os grandes produtores.

Grande parte das produções críticas é isolada, inacessível e restrita a pequenos cines-clubes ou a grupos de “intelectuais” que têm contato com filmes dessa natureza. Este isolamento das produções culturais críticas e subversivas que vão da música, da literatura, dos quadrinhos, da poesia marginal ao cinema, etc., impede que a população tenha experiências culturais diversificadas e críticas, fato que mantém a grande maioria a consumir somente os produtos com maior circulação e que são encontrados facilmente em qualquer banca de revista ou supermercado.

Tal fato ocorre de forma proposital, porque quanto menos esclarecimento para o povo, mais eficiente são as formas de dominação da burguesia. Um ponto fundamental que sobrepõe a visão negativista da Escola de Frankfurt é o de perceber que no capital comunicacional existem brechas, fissuras e contradições na constante luta de classe que ocorre no processo da elaboração das informações ou comunicações (Viana, 2007). Diante disso, é preciso salientar que mesmo diante da vigilância do capital comunicacional sobre a produção da comunicação, existem produções críticas que são difundidas no intuito de romper com a hegemonia do capital comunicacional. Quando

as produções críticas são disseminadas, leva-se em conta que o capital comunicacional reproduz as contradições e lutas que são travadas na sociedade, afinal os veículos de comunicação não são meios neutros, ao contrário, são meios oligopolistas que estão a serviço da classe dominante e, portanto, do capital comunicacional. Vale dizer que o capital comunicacional também produz obras de maior qualidade e de caráter crítico, visando atender a públicos específicos que consomem tais produtos, é o caso de filmes como *V de Vingança* (2006), de James Mc Teigue, *Crepúsculo dos Deuses* (1950), de Billy Wilder, etc.

Ressalta-se o fato de que por mais que a força do capital cinematográfico e respectivamente do capital comunicacional sejam asfixiantes, abarcando diversas produções culturais, ele não consegue controlar e manter o domínio em todas as esferas da cultura. Isto porque existem produções que contestam, criticam e negam o oligopólio destas grandes corporações. Existem produções que mesmo com baixa circulação rompem com a lógica mercantilista imposta pelo capital comunicacional e realizam uma luta cultural no sentido de disseminar para um número cada vez mais expressivo de pessoas determinadas mensagens críticas. É o que ocorre, por exemplo, com o cinema crítico, com os documentários críticos, com a literatura marginalizada, com as músicas alternativas críticas, com os jornais, com as rádios piratas, com os *blogs* e *sites* que procuram produzir conteúdos elaborados e que questionam a ordem estabelecida do capital sobre a cultura.

Refletir sobre a mercantilização da cultura, sobre o oligopólio do capital comunicacional e do capital cinematográfico são elementos para se pensar o processo da produção dos produtos culturais e sobre as consequências sociais do controle destes veículos de comunicação na sociedade. A luta contra o capital pressupõe a produção de produtos culturais, de veículos de comunicação, bem como outras formas de comunicação, que rompem com a produção meramente mercantil que é o objetivo final do capital comunicacional. A partir destas questões teóricas deste capítulo, parte-se para o segundo momento que é o de definir o conceito de documentário para, desse modo, analisar seus limites e possibilidades de produção e de contestação da realidade social.

Cap. 2- DOCUMENTÁRIO, CRÍTICA E REALIDADE SOCIAL.

O documentário reivindica uma abordagem do mundo histórico e a capacidade de intervenção nele, moldando a maneira pela qual o vemos. (Nichols, 2012)

2.1- O documentário como objeto de estudo.

A narrativa presente em boa parte dos documentários políticos é direta, intensa e muitas vezes investigativa e, nessa perspectiva, difere do filme de ficção que cria determinadas histórias sem preocupação com a mimesis do fato histórico ou de algum evento específico. Grande parte das produções de documentários tem uma preocupação crítica na construção de determinados conteúdos sociais que abordam questões diversas, tais como a fome, a pobreza, a violência, a desigualdade social, a corrupção política, etc. Mas é preciso salientar que existem muitas produções de documentários que não têm preocupação com a crítica social. Muitos deles são voltados apenas para o entretenimento e são produzidos sem uma preocupação política. O documentário não surge porque pessoas quiseram inventar ou criar uma nova tradição, um novo segmento dentro do campo cinematográfico que se diferenciasse do filme tradicional, ao contrário, o documentário surge a partir dos interesses de alguns cineastas e escritores que queriam explorar os limites do cinema e descobrir novas possibilidades e formas até então não experimentadas. A questão da experimentação da forma fílmica, a junção da exibição e do relato, a narrativa e a retórica possibilitaram que o documentário permanecesse como um gênero ativo que continuou se expandindo com o desenrolar do século XX.

Em tal ponto, frisa-se que a produção do documentário é diferente do cinema de ficção. Isto porque determinados documentários têm uma preocupação em retratar a realidade social. Sua linguagem é direta e realística. Por ora, a tarefa é a de definir o conceito do documentário e, posteriormente, abordar aspectos do seu nascimento e das suas matrizes históricas. A definição de documentário não é tão fácil quanto se parece, tal termo é tão complexo como a definição de cultura, de liberdade, de realidade, de felicidade. Além disso, o campo de produção de documentários é heterogêneo e as produções variam indo do vídeo analógico (modalidade pouco utilizada atualmente) ao vídeo digital, às produções feitas em celulares, etc. Outra questão que dificulta a

definição de documentário é a sua constante mutabilidade, suas transformações, sua proximidade e semelhança com o filme de ficção, além de outros fatores técnicos.

Temos as simplificações quando se define o documentário de forma equivocada e superficial. É o caso do jornalista Walter Sampaio (1971) que defende que o documentário “é o estágio evolutivo do telejornalismo”. Tal afirmativa não consegue de fato abarcar toda a teia de significações para tal conceito, pois, além de ser imprecisa, é superficial ao analisar o documentário apenas pela ótica comparativa do telejornalismo. O intuito não é estabelecer limites rígidos, fechados sobre o conceito de documentário, visto que a ciência não é estática, ao contrário, ela é dinâmica e está sempre se renovando e ampliando os seus objetos de estudo e tal perspectiva não é diferente com relação ao documentário.

É preciso chegar a um conceito de documentário que contemple as necessidades deste objeto de estudo. Atribui-se à tradição da escola documental inglesa o uso da palavra “documentário”, utilizada por John Grierson em 1926, quando ele redigiu um texto para o jornal *The New York Sun* sobre o documentário *Moana* (1926), de Robert Flaherty. Foi neste texto que Grierson utilizou a palavra *documentário* pela primeira vez. Além disso, ele foi o responsável por criar e fundar o movimento documentarista britânico na década de 1930. A palavra documentário foi utilizada para nominar um domínio específico dentro do cinema e começou a se estabelecer no final dos anos 1920 e início dos anos de 1930. Ela carrega consigo as marcas da significação e a herança do conceito desenvolvido na segunda metade do século XIX no campo das ciências humanas, que é o de um conjunto de “documentos com consistência de prova” a respeito de uma época ou de um fato histórico, tal como defende Teixeira (2006, p.253).

Possui, desse modo, uma forte conotação representacional, ou seja, “o sentido de um documento histórico que se quer veraz, comprobatório daquilo que “de fato” ocorreu num tempo e espaço dados” tal como atesta Teixeira (2006, p.253). O documentário reivindica a representação da realidade e conseqüentemente da revelação da verdade, na medida em que ele se propõe a investigar determinado fato histórico.

O movimento documentarista britânico dos anos 30 foi um momento importante para a demarcação, para um estatuto autônomo de gênero, a partir da especificidade das suas temáticas e da sua forma cinematográfica. Enquanto alternativa do filme de ficção e aos filmes da atualidade, o filme documentário facilitava uma tomada de consciência social para os problemas que a todos diziam respeito. Os

filmes deste movimento eram concebidos tendo como suporte uma ideia de utilidade pública. (PENAFRIA, 2006, p.2).

Não se pode negar a importância histórica de Grierson e do movimento documentarista britânico, pois o movimento foi pioneiro nos estudos sobre documentário, e com a preocupação destes filmes tanto na abrangência social quanto na perspectiva didática dos mesmos. É com Grierson que o documentário começa a ganhar autenticidade, autonomia e características próprias como a *voz over*, que é a voz do narrador onisciente ou onipresente que acompanha toda a narrativa documental, servindo muitas vezes para ampliar a dimensão da imagem e o entendimento da história contada. Por outro lado, não se pode negar o fato de que muitos filmes do movimento documentarista britânico criado por Grierson foram utilizados com finalidades pedagógicas e institucionais da Grã-Bretanha. Tal fato evidencia, a visão de Grierson sobre o documentário que, segundo ele, deveria ter uma função social.

Em suma, Grierson enfatiza a capacidade do documentário em captar a vida, mas o que mais ressalta desses seus princípios é a tônica colocada na capacidade do documentário agir sobre a sociedade, de ser um instrumento ao serviço de ideais, no caso da educação nacional numa Grã-Bretanha em recuperação e transformação. (PENAFRIA, 2005, p.3).

Grierson definiu o documentário como aquele que realiza “um tratamento criativo da realidade”. Lawson (1967, p.321) afirma que “esta definição aumenta a dificuldade, pois é suficientemente ampla para abranger não apenas o campo do documentário, mas também o do filme de argumento.” Tal análise é de fato superficial para se definir o documentário, pois é relevante levar em consideração uma série de fatores histórico e sociais em que a produção documental foi concebida e caracterizá-lo apenas como um veículo que realiza um tratamento criativo da realidade e simplificar as potencialidades do documentário.

Não se pode negar o contexto histórico em que Grierson faz tal afirmativa, fato que evidencia suas limitações. Ao situá-lo no contexto histórico específico da Inglaterra no pós-guerra, no processo da transição do cinema mudo para o cinema falado, nas produções realizadas dentro dos estúdios, releva-se a afirmativa de Grierson, que além de defender o caráter social dos documentários, pregava que os filmes deveriam sair dos estúdios e ir para fora, para buscar apreender aspectos do mundo real e, neste sentido, seu legado permanece até hoje em grande parte das produções documentais.

Constituem, na realidade, como uma característica marcante do documentário, as tomadas externas. Gauthier (2011, p.71) defende que Grierson,

pretendia refletir as preocupações contemporâneas e fazer do documentário uma arma a serviço do povo sem cair no filme de propaganda. “O movimento documentário” escrevia ele, em 1939, “foi, desde o início, uma aventura que consistia na observação da vida cotidiana. Ele poderia ter sido, em princípio, um movimento de jornalismo, de rádio ou de pintura. Sua força fundamental era social e não estética.”

Grierson inaugurou o chamado documentário clássico, que possui algumas características que são peculiares, dentre elas a presença da voz *over*, ausência de entrevistas ou depoimentos, a não utilização de atores profissionais, além da captação da imagem fora dos estúdios, fato que poderia, segundo ele, significar “o real de forma mais profunda”.

Grierson argumentou que a imagem documentária seria capaz de significar o real mais profundamente do que a imagem captada artificialmente em estúdio, pois esta poderia registrar a superfície fenomenológica da realidade e porque para Grierson há um relacionamento entre o fenômeno (o atual) e o real. (DANTAS, 2011, p.5).

A contribuição de Grierson foi fundamental para a construção de aspectos característicos do documentário que permanecem, até hoje, como a voz-*over*¹, ou “voz de Deus”. A captação de imagens fora dos estúdios permaneceu como marcas registradas e diferenciadoras do filme documentário. É com Grierson que o documentário dá os seus primeiros passos em busca de um estilo próprio que o diferencia do filme, mesmo utilizando muitos elementos da produção cinematográfica.

O estilo de discurso direto da tradição griersoniana (ou, em sua forma mais exagerada, o estilo “voz-de-deus” de *The March of Time*) foi a primeira forma acabada de documentário. Como advém de uma escola de propósitos didáticos, utilizava uma narração fora-de-campo, supostamente autorizada, mas quase sempre arrogante. Em muitos casos, essa narração chegava a dominar os elementos visuais, embora pudesse ser poética e evocativa. (NICHOLS, 2005, p.48).

¹ A voz *over* pode ser caracterizada como a voz sem corpo, sem identidade, sem um rosto definido. A voz *over* é responsável pela locução, pela narrativa que possibilita uma melhor compreensão da história contada ou representada no documentário.

Fernão Ramos (2008) defende que o documentário de Grierson está inserido num sistema de valores baseados na ética educativa. Ou seja, a produção documental que possui traços estilísticos orienta-se pelo propósito didático do documentário, qual seja, o de educar a população no contexto dos anos de 1930. Neste sentido, temos uma forte vinculação da produção documental com as instituições burocráticas que o financiam. Cabia ao documentário cumprir a sua missão educativa norteadas por um conjunto de éticas morais e conservadoras, na preservação da ordem, na inculcação de ideologias como a cidadania, a democracia, dentre outros valores.

A forma da produção do documentário clássico vincula-se predominantemente a financiamentos por organismos estatais que através da ideia de missão educativa, justificam seu investimento no cinema. Para a ética educativa do documentário, a função da narrativa é a de veicular asserções que divulguem aspectos funcionais do Estado, formativos no processo educacional do cidadão. (RAMOS, 2008, p. 35).

Posterior à escola documental inglesa, a produção documental passa a ter um relativo crescimento, mas sempre à margem das grandes produções cinematográficas. Isso ocorreu porque a história do documentário foi marcada pelo descrédito das grandes indústrias cinematográficas, visto que elas não viam possibilidade lucrativa em tais produções. A produção documental nunca foi o foco privilegiado do capital comunicacional, visto que as possibilidades de lucro neste setor são mais restritas do que o cinema convencional ou comercial.

Nesse sentido, o documentário sempre encontrou dificuldades para ser distribuído e reconhecido, ao passo que grande parte das produções documentais ficou relegada à marginalidade, com exceção dos documentários propagandísticos. Por outro lado, é preciso frisar que os documentários serviram como veículos propagadores de regimes totalitários como pode ser constatado na produção de Leni Riefenstahl, *O Triunfo da Vontade* (1935), que fazia exaltação do nazismo, a organização do III Reich e a glorificação do seu líder, Adolf Hitler.



Figura 1: Cartaz do documentário *O Triunfo da Vontade* (1934) de Leni Riefenstahl. Fonte: www.adorocinema.com/filmes, acesso em 29/07/2013.

A questão da marginalidade do documentário é ressaltada por Penafria (2009, p.4),

o documentário é uma das faces menos visíveis do cinema ocupando uma posição tanto ambígua quanto polêmica na história, teoria, estética e crítica do cinema. Ambígua na medida em que se tem destacado em determinados momentos da história mundial ao cumprir essencialmente, a função da “arma propagandística” ou de denúncia social. Nos restantes momentos, é colocado à retaguarda como um gênero menor suplantado pela criatividade (construção de personagens, cenários,...) adstrita ao filme de ficção.

A posição do documentário foi no decorrer do seu desenvolvimento histórico, colocada em segundo plano, seja em relação a sua visibilidade, seja em relação a questões relacionadas aos estudos teóricos, críticos ou estéticos. Porém, este fato começou a mudar nas últimas décadas no Brasil, quando ocorreu uma elevação considerável de produções documentais no chamado “período da retomada” na década de 1990. Tais informações iniciais são vitais para se refletir sobre o conceito de documentário. Mascarelo (2006, p. 253) defende que,

a palavra documentário usada para nomear um domínio específico do cinema, começou a se estabelecer no final dos anos 1920 e início dos anos 1930, sobretudo com a escola documental inglesa, embora já figurasse antes em um ou outro texto. Ela traz marcas da significação, surgida na segunda metade do século XIX no campo das ciências

humanas, para designar um conjunto de documentos com a consistência de “prova” a respeito de uma época. Possui desse modo, uma forte conotação representacional, ou seja, o sentido de um documentário histórico que se quer veraz, comprobatório daquilo que “de fato” ocorreu num tempo e espaço dados. Aplicada ao cinema por razões pragmáticas de mobilização de verbas, ela desde então disputou com a palavra ficção essa prerrogativa de representação da realidade e, conseguinte, de revelação da verdade.

O documentário em seu início, que esteve vinculado à ideia de registro, de documento imagético, de determinados aspectos de um povo, de uma nação, de um momento histórico específico que foram registrados pelas câmeras que o captaram de forma representacional. Ao mesmo tempo em que a palavra é acompanhada desse “caráter documental”, ou seja, de registro representacional de um fato histórico, o documentário também tem como prerrogativa a representação da realidade, da revelação da verdade. É o caso, por exemplo, dos documentários pioneiros de Dziga Vertov, Robert Flaherty e Grierson, os quais são considerados pais do documentário. Em 1923, Vertov redigiu o manifesto dos *kinoks*², deixando claro sua pretensão de captura do real,

eu sou o cinema-olho. Eu sou o olho mecânico, eu sou a máquina que mostra o mundo como só ela pode ver. Doravante serei libertado da imobilidade humana. Eu estou em movimento perpétuo, aproximo-me das coisas, afasto-me, deslizo por sobre elas, nelas penetro. (ROUCH, 1971, p.13).

A preocupação de Vertov era a da captação do real por intermédio da câmera, com ela seria possível registrar aspectos e fatos do mundo vivido. Em seu primeiro documentário *Um homem com a câmera* (1929), Vertov parte do pressuposto de que a câmera deveria coletar “a vida de repente”, mostrar o que “o olho não vê” no cotidiano, ao mesmo tempo revelar aspectos que passam imperceptíveis ao olho nu. Por meio do olho mecânico, “a vida de improviso seria captada”, sem roteiros definidos, sem nenhum tipo de direção documental. Grande parte das imagens realizadas por Vertov estão relacionadas aos textos-manifestos elaborados por ele, que era considerado um cineasta entusiasta e militante do partido bolchevique. Além disso, ele realizou várias produções exaltando a figura política de Lênin, dentre outros aspectos relacionados ao

² O manifesto dos *Kinoks* consiste num documento redigido por Vertov que também é fundador do grupo. O manifesto exalta o progresso tecnológico, faz críticas e contraposições ao cinema americano, e defende um cinema direto, ou o *kino-glaz cine-olho* que é um meio de registrar a vida, o movimento, os sons e organizá-los através da montagem. Para saber mais: <http://www.mnemocine.com.br/>

partido. Vertov inaugura o chamado “cinema direto ou cinema verdade” que tinha a preocupação com a captura imediatista e fiel da realidade.



Figura 2: Cartaz de *Um homem com uma câmera* de Dziga Vertov 1929. Fonte: <http://jornalgggn.com.br/>. Acesso em 29/07/2013.

Dentro do *corpus* do texto dos documentários, existem também os modos de produzir os documentários. Estes modos conferem aos documentários, características peculiares do seu campo de produção e são marcas registradas para o diferenciarem de outros tipos de filmes. Nichols (2012) identificou modos diferentes ao se produzir os documentários como: *o modo poético, o modo expositivo, o modo observatório, o modo participativo, o modo reflexivo, e o modo performático*. Tais modos são concebidos de acordo com as transformações sociais e históricas, fato que possibilita o surgimento de novos modos, os quais surgem de acordo com as necessidades históricas de cada período específico. Neste caso, eles são dinâmicos e perduram mais tempo do que o movimento em que foram criados, por exemplo.

Vertov, Grierson e Flaherty estão entre os três cineastas pioneiros que lançaram a base estrutural do documentário e as suas contribuições, escritos, produções e lutas foram de fato fundamentais para a criação da produção documental ou do documentário. Tal produção passa a adquirir formas características próprias que a distingue do cinema convencional, pois a produção de documentários está relacionada exatamente com a sua capacidade de nos transmitir imagens brutas, rústicas com movimentos autênticos que envolvem os espectadores de forma convincente. Alguns documentários têm a

capacidade de persuasão, de levar a crer em determinados aspectos ou pontos de vista sobre o mundo. É o caso, por exemplo, dos documentários políticos que buscam exercer ou inculcar determinados valores de ordem política em favor de um partido X ou Y ou em favor de algum líder político em específico. Nichols (2012, p. 20) destaca que,

os cineastas são frequentemente atraídos pelos modos de representação do documentário quando querem nos envolver em questões diretamente relacionadas com o mundo histórico que todos compartilhamos. Alguns enfatizam a originalidade ou a característica distintiva de sua própria maneira de ver o mundo: vemos o mundo que compartilhamos como filtrado por uma percepção individual dele. Alguns enfatizam a autenticidade ou a fidelidade de sua representação do mundo: vemos o mundo que compartilhamos com uma clareza e uma transparência que minimizam a importância do estilo ou da percepção do cineasta.

O documentário possui a capacidade de mobilização social, de denúncia, de provocação mediante algum fato histórico específico ou de acordo com o ponto de vista histórico do documentarista que o produziu. É no documentário que a possibilidade de autenticidade e fidelidade da representação de determinado aspecto da vida social ou de um período histórico torna-se possível e compartilhado de forma clara, fato que o diferencia do cinema de ficção.

O primeiro ponto a se ressaltar é que o documentário possui elementos próprios que o caracteriza que o distingue e que lhe garante uma relativa autonomia no seu processo de produção. Tal afirmativa parte do princípio de que o documentário possui elementos característicos que o diferenciam do filme convencional ou de ficção, do drama, da comédia, dos filmes de terror, por exemplo. Sua especificidade está na forma como é produzido, na utilização de atores não profissionais, na utilização de equipamentos muitas vezes rústicos, na linguagem direta, na interação entre o diretor e entrevistado, na voz over, para usar aqui a expressão de Bill Nichols (2012), que é um elemento fundamental da narrativa documental, dentre outras questões que o diferenciam do filme. Para Nichols (2012, p.48),

os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos. Nem todos os documentários exibem um conjunto único de características comuns. A prática do documentário é uma arena onde as coisas mudam. Abordagens alternativas são constantemente tentadas e, em seguida, adotadas por outros cineastas ou abandonadas.

Existe uma série de documentários que são produzidos de diferentes formas, de diferentes estilos, fato que evidencia que não há uma homogeneidade técnica, narrativa, entre as produções documentais. Definir o documentário, portanto, é uma atividade complexa, visto que as formas de produção mudam muito rápido nesta arena marcada pelas lutas e interesses dos produtores e analistas do documentário. Além disso, com o advento de novas tecnologias vão surgindo paralelamente novas formas digitais dos documentários produzidos com aparelhos de celulares ou do webdocumentário³. Por ora, atenta-se para a definição de documentário formulada por Bill Nichols (2012), o qual procura defini-lo a partir de quatro ângulos diferentes: *o das instituições, o dos profissionais, o dos textos e o do público*.

A primeira classificação de Nichols (2012) está relacionada aos documentários produzidos ou financiados pelas instituições privadas ou públicas, sendo assim, “os documentários são aquilo que fazem as instituições”. O elemento fundamental destas produções fílmicas são os rótulos que lhes são conferidos para serem comercializados pelas grandes empresas oligopolistas que dominam o capital comunicacional, neste caso a *BBC*, a *Fox*, a *Discovery Channel*, a *CBS*, o *History Channel*, dentre outras que financiam e lucram com este tipo de atividade.

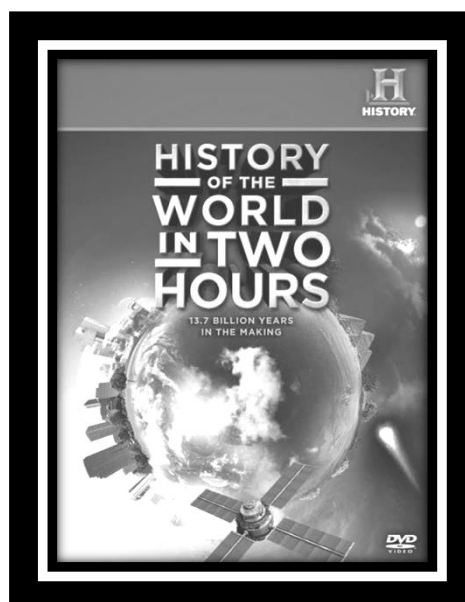


Figura 3: Cartaz de: A História do Mundo da History Channel. Fonte: <http://tentandoacessar.blogspot.com.br/>. Acesso em 29/07/2013.

Para Nichols (2012), estas produções documentais elaboradas pelas empresas oligopolistas assemelham-se mais a relatos ou narrativas jornalísticas do que uma produção de documentário de fato. Muitas dessas produções expõem ou relatam episódios sobre a natureza, sobre a saúde, sobre o clima, sobre fatos curiosos ou religiosos, num tom informativo, sensacionalista e muitas vezes divertido. À medida que estas reportagens documentais classificadas de documentários são vinculadas às programações televisivas, elas cumprem com o objetivo claro da busca pela audiência, pelo Ibope e, portanto, pelo lucro.

Exibidos em outro cenário, esses episódios poderiam se parecer mais com melodramas ou docudramas, dada a intensidade emocional que atingem e o grau elevado de elaboração dos conflitos que se apresentam, mas essas alternativas ficam obscurecidas quando toda estrutura institucional entra em ação para assegurar que elas são, de fato, reportagens documentais. (NICHOLS, 2012, p.50).

Outro fato importante abordado por Nichols (2012, p.51), com relação à produção documental das instituições, é o de que “a estrutura institucional também impõe uma maneira institucional de ver e falar, que funciona como um conjunto de limites, ou convenções, tanto para o cineasta como para o público.” Para tanto, se um documentário institucional abordar temas políticos, religiosos, por exemplo, ele deve se pautar no chamado “equilíbrio jornalístico”, abordando assuntos complexos com uma pretensa “neutralidade”, ou seja, sem tomar partido. Neste sentido, tais produções cumprem com o objetivo de atender aos interesses do capital e dos seus agentes que é o da manutenção da ordem dominante. Existe todo um conjunto de acordos prévios ou censuras não explícitas por parte das instituições, sobre quem produz tais vídeos institucionais e, neste sentido, elas perdem o caráter mobilizador que muitas produções documentais têm para abordar determinados temas ou fatos sociais.

A segunda classificação de Nichols (2012), para definir o documentário, é *o dos profissionais*, ou seja, dos cineastas que fazem documentários, dos especialistas que se dedicam a produção das películas e que dominam as técnicas das produções documentais. Para Nichols (2012, p.53), “os documentaristas compartilham problemas diferentes, mas comuns – desde estabelecer relações eticamente válidas com seus temas até conquistar um público específico.” Neste processo interativo, nos encontros e debates promovidos sobre documentários, estes profissionais compartilham

experiências em comum e com isso vão construindo as ideias sobre os documentários que “mudam conforme muda a ideia dos documentaristas”.

Para o autor, estes debates possibilitam um florescimento de novas ideias, de experiências críticas e conseqüentemente de mudanças dinâmicas na própria forma de conceber o documentário. Para nós, esta classificação de Nichols (2012) soa um tanto quanto problemática, pois ela defende que somente um corpo de especialistas que domina as técnicas de produção, neste caso, “os documentaristas profissionais” é que são capazes de promoverem mudanças na forma de conceber tais filmes. Por outro lado, definir o documentário por esta ótica somente dos documentaristas é no mínimo um posicionamento sectarista, visto que no campo da produção documental existem várias produções marginais, alternativas que possuem qualidade e muitas vezes não são destacadas. Além disso, existem várias produções que não estão inclusas neste rótulo profissional.

Neste sentido, nem sempre é preciso ser um profissional para realizar uma produção documental, já que algumas produções são feitas com baixo orçamento, com técnicas precárias, mas que possuem ideias inovadoras e críticas. A terceira classificação de Nichols (2012) diz respeito ao *corpus de textos* dos vídeos documentários, fato que lhe dá características peculiares que o distinguem de outros tipos de filme como o faroeste, o drama, a comédia, etc. É o que aponta Nichols (2012, p.54):

para começar, podemos considerar o documentário um gênero como faroeste ou a ficção científica. Para pertencer ao gênero, um filme tem de exibir características comuns aos filmes já classificados como documentários ou faroestes, por exemplo. Há normas e convenções que entram em ação, no caso dos documentários, para ajudar a distingui-los: o uso de comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme. Todas estão entre as normas e convenções comuns a muitos documentários.

Além destas normas e convenções salientadas, existe também a questão da argumentação, afirmação ou alegação de determinados aspectos de um fato histórico, que confere ao documentário uma particularidade que lhe é inerente. O documentário possibilita um envolvimento e muitas vezes um engajamento, um posicionamento crítico, ou apenas observativo de quem produz as imagens. Nichols (2012, p. 54) acrescenta que,

outra convenção é a predominância de uma lógica informativa, que organiza o filme no que diz respeito às representações que ele faz do mundo histórico. Uma forma típica de organização é a da solução de problemas. Essa estrutura pode se parecer com uma história, particularmente com uma história de detetive: o filme começa propondo um problema ou tópico e prossegue com um exame da gravidade ou complexidade atual do assunto. Essa apresentação, então, leva a uma recomendação ou solução conclusiva, que o espectador é estimulado a endossar ou adotar como sua.

Um documentário, antes de tudo, possui uma lógica organizacional, uma estrutura técnica própria, que o possibilita fazer asserções históricas sobre o mundo, sobre determinados fatos. O documentário se propõe, por meio de uma narrativa fílmica, apresentar uma história ou procurar captá-la no calor dos acontecimentos, por meio de entrevistas, por exemplo, da qual se destacam os atores sociais, pessoas no seu cotidiano, no seu processo de luta ou em situações sociais limite, convivendo com o medo, com a violência ou no calor de uma manifestação ou protesto. É o caso, por exemplo, do filme *A Batalha do Chile* (1975-79), de Patrick Gusman, que relata as experiências políticas ocorridas no Chile durante a instauração do golpe de Pinochet. Toda essa organização que compõe este *corpus* estrutural do documentário dá a ele características singulares, seguidas de uma retórica convincente ou argumento lógico, que apresenta uma história que é exibida para sensibilizar e envolver o espectador, mas é preciso frisar que nem todo documentário tem essa mesma preocupação.



Figura 4: Cartaz do documentário A Batalha do Chile (1975-79), de Patrick Gusman. Fonte: <http://cinefilosconvergentes.blogspot.com.br/>. Acesso em 30/07/2013.

Uma questão fundamental ressaltada por Nichols (2012) para definir o documentário é o seu conceito de “voz do documentário”, isto é, os documentários possuem uma retórica própria quando se dirigem ou “falam” com os espectadores de diversas formas e estilos. Para Nichols (2012), os documentários representam questões, aspectos, características e problemas encontrados no mundo histórico e a forma como eles representam ou falam destes problemas sociais é por meio dos sons e das imagens, com exceção dos filmes mudos. As imagens possibilitam um melhor entendimento do que é falado, narrado e, dessa forma, contribuem para um melhor entendimento do mundo social representado.

A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. Os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz. A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva. (NICHOLS, 2012, p.73).

O argumento é um recurso discursivo bastante utilizado pelos documentaristas no intuito de convencer, de persuadir, de atrair o espectador de diversas formas ou pontos de vistas que são evidenciados na medida em que a narrativa se apresenta nos documentários. Por “voz”, Nichols (2012) define como “aquilo que nos transmite uma percepção do ponto de vista social de um texto”. A voz não se restringiria a um código ou a uma característica, mas à interação de todos os códigos de um filme. A voz do documentário diz muito sobre o documentarista, ou seja, como ele se engaja no mundo, como percebe e se posiciona em relação aos problemas sociais, políticos, culturais e econômicos, como utiliza sua câmera para representar determinados fenômenos sociais que muitas vezes se apresentam conforme se inserem no campo de produção ou no local de filmagem. É o caso, por exemplo, do documentário *The Take* (2004), cujo subtítulo é ocupar, resistir e produzir. O documentário é sobre a história dos desempregados argentinos na crise de 2001 e também sobre as resistências e lutas enfrentadas pelos grupos de trabalhadores naquele contexto.

Após a imposição da política neoliberal no país, os trabalhadores ocupam e tomam as fábricas e reativam a produção, gerando novos empregos em plena crise.

Conforme a história vai se desenvolvendo, novos fatos vão sendo abordados e representados, como por exemplo, a luta dos trabalhadores para ocupar as fábricas, o enfrentamento com o estado e com os aparatos repressivos (polícia federal da Argentina), que vão surgindo porque a luta vai se organizando e se avolumando. As tomadas feitas, os ângulos e a direção da câmera vão trazendo sentido para a construção do documentário. A representação desse período histórico em um momento de efervescência política exigiu do documentarista um posicionamento frente à situação em pauta, pois o roteiro não estabeleceu *a priori* uma definição, ele se alterou porque os fatos também se alteraram. Para isso, Nichols (2012) afirma que a “voz serve para dar concretude ao engajamento do cineasta no mundo”, ela transmite “qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme”.



Figura 4: Cartaz do documentário The Take (2004), de Avi Lewis, escrito por Naomi Klein. Fonte <http://cientual.blogspot.com.br/>. Acesso em 15/08/2013.

A voz do documentário contribui para representar uma perspectiva sobre um fenômeno social, sobre um argumento retórico e discursivo, sobre uma ótica diferenciada sobre uma temática que se apresenta no tecido social.

A voz do documentário não está restrita ao que é dito verbalmente pelas vozes de “deuses” invisíveis e “autoridades” plenamente visíveis que representam o ponto de vista do cineasta – e que falam pelo filme – nem pelos atores sociais que representam seus próprios pontos de vista – e que falam no filme. A voz do documentário fala por

intermédio de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme. Isso acarreta, no mínimo, estas decisões: 1) quando cortar, ou montar, o que sobrepor, como enquadrar, ou compor um plano (primeiro plano ou plano geral, ângulo baixo ou alto, luz artificial ou natural, colorido ou preto e branco, quando fazem uma panorâmica, aproximar-se ou distanciar-se do elemento filmado, usar *travelling* ou permanecer estacionário, e assim por diante; 2) gravar som direto, no momento da filmagem, ou acrescentar posteriormente som adicional, como traduções em *voz-over*, diálogos dublados, música, efeitos sonoros ou comentários; 3) aderir a uma cronologia rígida ou rearrumar os acontecimentos com o objetivo de sustentar uma opinião; 4) usar fotografias e imagens de arquivo, ou feitas por outra pessoa, ou usar apenas as imagens filmadas pelo cineasta no local; e 5) em que modo de representação se basear para organizar o filme (expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo ou performático). (NICHOLS, 2012, p.76).

A voz fala por intermédio dos recursos fílmicos que estão disponíveis para o documentarista, dentre elas: a construção imagética, o som, a cronologia dos eventos fílmicos e o modo de representação do filme. Tal fato demonstra que estes não são procedimentos aparentemente simples, mas que exigem uma série de recursos e organização complexa estrutural da parte do documentarista. A voz do documentário não se restringe às entrevistas, nem a narrativa em “voz over” ou “voz de Deus” do documentarista, ela é composta pelo conjunto de imagens feitas pelo cineasta de diversos ângulos possíveis, também é formada pelo som que pode ser captado *in loco*, ou seja, no local das entrevistas, ou pode ser integrado depois no processo de pós-produção fílmica. A sequência dos eventos são organizados de forma construtiva e traz sentido à história do documentário e aos modos de representação do filme documentário.

Por fim, a última forma de Nichols (2012) caracterizar o documentário é com *relação ao público* ou ao conjunto dos espectadores que assistem ao documentário. Para o autor, quando o público assiste ao documentário, ele está “atento às formas pelas quais som e imagens testemunham a aparência e o som do mundo que compartilhamos”. O espectador, ao assistir o documentário continua atento à documentação do fato, representado no conjunto de imagens combinadas com a narrativa documental que surge na sua frente ou diante da câmera que registra determinados aspectos do mundo histórico representado na tela. O público recorre ao documentário com o desejo de saber, de conhecer e de expandir seu horizonte de conhecimentos sobre determinado

fato histórico, sobre problemas sociais, sobre questões políticas, religiosas, econômicas, dentre outras que permeiam o universo da produção de documentários no Brasil.

O vídeo e o filme documentário estimulam a epistefilia (o desejo de saber) no público. Transmitem uma lógica informativa, uma retórica persuasiva, uma poética comovente, que prometem informação e conhecimento, descobertas e consciência. O documentário propõe a seu público que a satisfação desse desejo de saber seja uma ocupação comum. (NICHOLS, 2012, p. 70).

Nesse sentido, percebemos a predominância e a permanência do caráter pedagógico e formativo que acompanham o documentário desde o seu processo inicial proposto e defendido por Grierson. Muito mais do que registrar ou representar aspectos de uma realidade histórica, o documentário possibilita ao espectador novas descobertas, novos olhares sobre um fato, e à proporção que ele aprofunda a sua capacidade criativa e crítica, tem a capacidade de possibilitar a formação da consciência política, pois a retórica no documentário é persuasiva e muitas vezes convincente. Permanecendo ainda no horizonte das definições sobre o documentário, é relevante levantar a definição de Fernão Ramos (2008, p.22).

Dentro desse eixo comum, podemos afirmar que o documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas) para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são construídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados.

Dentre os vários modos ou estilos de produção de documentários, formatos (digital, analógico), produções alternativas ou comerciais, Fernão Ramos (2008) procura destacar um elemento em comum presente em todos os documentários que é a narrativa documentária, acompanhada pelas imagens animadas ou não, carregadas de ruídos ou sons (música, narrativas em primeira pessoa, entrevistas), estes elementos estão presentes em grande parte dos documentários produzidos desde sua origem. Existem também alguns procedimentos, que tornam o documentário uma produção singular, que o diferencia do filme de ficção ou de outros tipos de filme.

O documentário, antes de tudo, é definido pela *intenção* de seu autor de fazer um documentário (intenção social, manifesta na *indexação* da obra, conforme percebida pelo espectador). Podemos, igualmente, destacar como próprios à narrativa documentária: presença de locução (*voz over*), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagem de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um *star system* estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do *documentário*, embora não exclusivamente. (RAMOS, 2008, p. 25).

Buscar compreender a intenção do autor é fundamental no exercício da análise do documentário, pois, com isso, leva-se em conta um conjunto de fatores que o possibilitaram construir ou produzir determinadas produções. A indexação ou ação de representar determinados temas específicos no documentário, somada a um conjunto de procedimentos específicos, como a improvisação, a câmera tremida, roteiros abertos, são fatores que determinam e especificam a produção do documentário e são elementos que não estão presentes em outros filmes ficção, fato que dá ao documentário uma singularidade, uma especificidade dentro do universo cinematográfico. O surgimento do documentário nos anos de 1920 e 1930 pode ser caracterizado como o período clássico marcado pela *voz over*, ou seja, uma voz que possui um saber sobre o mundo marcado, sobretudo, pela locução fora-de-campo, tais características foram predominantes neste contexto liderado pela escola documental britânica liderada por Grierson. Nos anos de 1960 ocorreram transformações com o aparecimento da estilística do cinema direto/verdade, com o documentário autoral e, portanto, dialógico.

Assemelha-se, então, ao modo dramático, com argumentos sendo expostos na forma de diálogos. O mundo parece poder falar por si, e a fala do mundo, a fala das pessoas, é predominantemente dialógica. A tendência mais participativa do cinema direto/verdade introduz no documentário uma nova maneira de enunciar: a entrevista ou o depoimento. As asserções continuam dialógicas, mas são provocadas pelo cineasta. (Ramos, 2008, p.23).

A década de 1960 será predominada pelo documentário político, cujo marco serão as entrevistas, o depoimento, o dialogismo provocado pelo cineasta, que procura eliminar a distância da câmera com o entrevistado, possibilitando, assim uma maior interação com as partes envolvidas no processo fílmico. No documentário contemporâneo predomina a enunciação em primeira pessoa, que geralmente é do diretor do documentário que estabelece asserções sobre a vida sobre o mundo ou sobre um fato histórico abordado. Ramos (2008, p.24), define o documentário contemporâneo como *documentário cabo*,

as vozes aparecem misturadas na maneira de postular. A voz do saber, em sua nova forma, perde a exclusividade da modalidade *over*. Ainda temos a voz *over*, mas os enunciados assertivos são assumidos por entrevistas, depoimentos de especialistas, diálogos, filmes de arquivo (flexionados para enunciar as asserções de que a narrativa necessita). O documentário, portanto, se caracteriza como narrativa que possui vozes diversas que falam do mundo, ou de si.

No documentário contemporâneo a voz *over* ainda permanece, mas os enunciados assertivos são validados pelas entrevistas, pelos depoimentos, pelos diálogos, pelas imagens e filmes de arquivo que buscam estruturar a narrativa e sustentar a ideia do filme. As vozes distintas vão se somando à narrativa e covalidam determinados aspectos do mundo e da vida que o documentarista busca construir. Nosso objeto de estudo pode ser caracterizado como documentário contemporâneo, visto que as produções de Solanas estão inseridas no contexto da crise de 2001.

Por documentário entendemos aqui as produções realizadas de forma coletiva com uma intencionalidade, com objetivos específicos que carregam consigo uma série de valores sejam eles axionômicos ou axiológicos. Os documentários são constituídos por um conjunto de imagens que podem possuir som ou não. Além disso, o documentário tem como objetivo construir uma narrativa que conte uma história e que repasse uma mensagem central. No documentário a câmera possui uma capacidade e uma potencialidade de registrar determinados aspectos do mundo, seja no calor dos acontecimentos, seja em momentos circunstanciais em que a improvisação torna-se elemento da tomada e da constituição da cena.

Aqui se evidencia a concepção de Vertov que concebia o documentário como “uma narrativa capaz de captar a vida de improviso”. Isso porque o roteiro do documentário está sujeito a imprevistos que podem alterar partes do roteiro previsto. Outra característica do documentário é a não utilização de atores profissionais, os

personagens que o constituem vão surgindo na medida em que as investigações, as tomadas, as entrevistas vão sendo produzidas. A câmera na mão, as imagens tremidas, o roteiro aberto, a preponderância das tomadas externas, as entrevistas, o contato direto, a intervenção são características fundamentais que constituem o documentário. O documentário aborda diversos temas em perspectivas diferenciadas, pois se leva em conta a intencionalidade de cada filme. No caso dos documentários sociais que partem de uma perspectiva crítica, os documentaristas procuram ir ao fundo dos problemas, recorrendo a testemunhos, a relatos que vão tecendo as narrativas e dando sentido ao mundo histórico representado no filme.

2.2- Os modos de representação do documentário.

O conceito de documentário foi definido no último tópico, trataremos agora de classificá-lo e de abordar suas características específicas no intuito de posteriormente evidenciar que tipo de documentário está mais próximo e relacionado ao objeto de estudo em questão. Um primeiro ponto a se destacar é o de que estas classificações não pretendem impor limites rígidos entre um tipo de documentário e outro, até porque alguns elementos de um estilo ou modo de documentário podem estar presentes num outro modo de documentário, as fronteiras são tênues, os estilos se inter cruzam e se dialogam constantemente sem classificações fechadas. Para Nichols (2012, p. 135),

cada documentário tem sua voz distinta. Como toda voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma “natureza” própria, que funciona como assinatura ou impressão digital. Ela atesta a individualidade do cineasta ou do diretor ou, às vezes, o poder de decisão de um patrocinador ou organização diretora. O noticiário televisivo tem sua voz própria, da mesma forma que Fred Wiseman, Chris Marker, Esther Shub e Marina Goldovskaya.

As condições sociais e econômicas, além do contexto histórico em que estes documentários são produzidos, além do capital comunicacional, influenciam no modo de representação do documentário, já que eles podem ser realizados especificamente para atender os interesses dos grupos oligopolistas de comunicação ou para representar determinadas biografias, para atender determinados interesses estatais, por exemplo, ou para representar de forma crítica determinada realidade social. Para Penafria (2001, p.5),

a relação conteúdo-forma (ou seja, o assunto abordado pelo filme e o modo como é abordado), deve ser um todo coerente. O importante é não separar conteúdo da forma. Neste sentido, os melhores documentários serão aqueles cuja forma se interliga de tal modo ao conteúdo, que é quase impossível pensar um sem o outro. Para cada ponto de vista, existirá, eventualmente, uma forma que deve ser encontrada, a qual o documentarista acede pelo uso criativo da linguagem cinematográfica. Esta sua autonomia não exclui o fato de que a escolha da forma do filme é uma opção que depende de vários condicionalismos: sociais, econômicos, culturais, políticos, técnicos, etc.

Por outro lado, atesta-se o fato do documentarista influenciar e decidir diretamente o seu modo específico de representação do documentário, mesmo com as pressões de quem financia a produção documental. Nichols (2012) identificou seis modos de representação que funcionam como subgêneros do documentário, dentre eles: o *documentário poético*, o *documentário expositivo*, o *documentário participativo*, o *documentário observativo*, *reflexivo e performático*. A classificação se dá porque as características que permanecem dominantes ou de maior relevância no documentário, imperam e sobressaem-se mais do que outras.

Tal fato é primordial para carimbar ou denominar um documentário como observativo, reflexivo ou participativo. Isto significa que as características que se destacam são aquelas que dão estrutura, formam a base da organização de um documentário, mas que não exclui o fato de que estes outros elementos de outros estilos ou modos de representação que permeiam o documentário podem se interagir e os elementos de um podem estar presentes em outros, tal como foi supracitado.

Os modos de documentários não são rígidos, fechados. Eles se misturam, superpõem-se, podem ser combinados com os diversos modos mencionados anteriormente e podem mudar conforme a necessidade, conforme a ocasião ou no momento da captura das imagens.

Para a classificação do documentário parte-se das definições de Nichols (2012), que enumerou em seis os modos de representação, citados acima. Cada um desses modos possuem características próprias, singulares, correspondendo na realidade a protótipos, modelos que definem cada modo. Nichols (2012) procurou organizar cronologicamente cada modo, de acordo com o desenvolvimento histórico do próprio documentário. Outra questão fundamental ressaltada por Nichols (2012) é de que além dos períodos e movimentos que caracterizam os documentários existe uma série de

modos de produção dos documentários e tais modos são os fatores que os diferenciam de outros tipos de filmes.

Na concepção de Nichols (2012), a ordem de apresentação desses modos corresponde à cronologia histórica da produção documental, ou seja, cada modo está ligado ao desenvolvimento tecnológico das produções, pois à proporção em que ele foi se desenvolvendo e foram surgindo as diversas evoluções tecnológicas, novos modos de documentário foram surgindo. O modo expositivo predominava na década de 1920, tal modo predominava nesta fase inicial do documentário, mas nada impede que o documentário atual sofra influência deste modo expositivo, ou seja, nenhum modo é superior a outro modo, pois em certa medida eles se complementam, se inter cruzam, dialogam, por mais antigo ou atual que sejam tais modos de representação. Os surgimentos de novos modos têm a ver com o desejo de representação de determinado fenômeno social a partir de uma ótica diferenciada, lançada sobre a câmera, advinda das escolhas feitas pelo documentarista. Por outro lado, novos modos surgem com o intuito de superar deficiências observadas nos modos que predominaram em décadas anteriores.

Assim como um conjunto mutável de circunstâncias, o desejo de propor maneiras diferentes de representar o mundo também contribui para a formação de cada modo. Modos novos surgem, em parte, como resposta às deficiências percebidas nos anteriores, mas a percepção da deficiência surge, em parte, da ideia do que é necessário para representar o mundo histórico de uma perspectiva singular num determinado momento. (NICHOLS, 2012, p.137).

Mesmo com a mudança de um modo para outro, o que é mais importante é a predominância da qualidade, da capacidade criativa e crítica de cada documentarista ao inter cruzar diferentes modos num mesmo documentário. Isso porque cada modo tem a sua relevância histórica e social e não podem ser descartados no processo de produção. Um modo novo significa uma nova maneira de representar o mundo histórico, uma nova maneira de organizar e produzir o filme significa uma nova forma dominante de estruturação do documentário. Corresponde, portanto a uma nova abordagem para representar determinados aspectos da realidade, com um conjunto de questões e desejos para inquietar o público.

Nichols (2012, p.62) identificou seis modos principais de fazer documentário, dentre eles: *o modo poético*, “que enfatiza as associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal”. Para o autor este modo é o que mais se aproxima do cinema experimental, pessoal ou de vanguarda. Tal modo surge

alinhado com o modernismo, como forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas. Tais características predominaram no documentário no contexto posterior a Primeira Guerra Mundial. O modo poético aglutina fragmentos do mundo, fragmentos da vida de forma poética.

O modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. Os atores sociais raramente assumem a forma vigorosa dos personagens com complexidade psicológica e uma visão definida do mundo. O modo poético é particularmente hábil em possibilitar formas alternativas de conhecimento para transferir informações diretamente, dar prosseguimento a um argumento ou ponto de vista específico ou apresentar proposições sobre problemas que necessitam solução. Esse modo enfatiza mais um estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. (NICHOLS, 2012, p.138).

O modo poético é muito fragmentado, abstrato, falta-lhe especificidade, falta-lhe retórica e habilidade para representar determinados aspectos do mundo histórico. Este modo documental está mais próximo a uma performance artística, ao experimentalismo, à vanguarda modernista despropositiva, pois existe uma ênfase exacerbada na forma, no conteúdo, na cor, na exaltação das figuras animadas, tais estilos artísticos são evidenciados de forma excessiva. Neste sentido, evidencia-se que o modo poético está distante do objetivo que predomina nos outros modos que é o da representação do mundo histórico.

Outro modo é o *modo expositivo* que “ênfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa”. Este modo é o que mais predomina no documentário em geral. Tal modo predominou também na década de 20 do século passado com Grierson, conforme enfatizamos no tópico anterior. Grierson foi um dos criadores deste modo documental. Neste sentido, o modo expositivo é classificado pelos analistas (Penafria 2001, Nichols 2012) como um modelo predominante no chamado documentário clássico, pois prevalece a “voz *over*”, ou “voz de Deus”, na qual o narrador nunca aparece, somente sua voz. O modo expositivo possui uma sequência narrativa informativa com um tom jornalístico muito semelhante ao dos noticiários televisivos. Além disso, ele possui um caráter educativo típico da escola griersoniana, que produzia documentários institucionais.



Figura 5: Cartaz do documentário (expositivo) Jango (1984), de Silvio Tendler. Fonte: <http://www.filmesepicos.com>. Acesso em 15/09/2013.

O documentário Jango (1984), de Silvio Tendler tem como objetivo retratar a biografia do ex-presidente João Goulart, passando pelo seu momento de ascensão política marcada pela posse da presidência do país em 1961, até a sua queda em 1964, quando os militares instauram a ditadura militar. O documentário de Tendler é um exemplo do chamado modo expositivo que “agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética”, tal como defende Nichols (2012).

O documentário Jango expõe argumentos, reconta a história, utiliza-se de entrevistas, de arquivos imagéticos do período para fazer uma reconstituição pretensamente “fidedigna” deste momento histórico. As imagens cuidadosamente selecionadas, acrescidas a “voz over” ou “voz de Deus”, os argumentos fortemente elaborados, são elementos que estruturam a composição do documentário expositivo, além de possibilitar um aumento do nosso conhecimento diante dos fatos que se desenrolam na tela.

O documentário expositivo enfatiza a impressão de objetividade e argumento bem-embasado. O comentário com voz-over parece literalmente “acima” da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas. O tom oficial do narrador profissional, como o estilo peremptório dos âncoras e repórteres de noticiários, empenha-se na construção de uma sensação de

credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência. (NICHOLS, 2012, p.144).

A perspectiva de Nichols (2012) enfatiza a questão da objetividade, da neutralidade, distância, da indiferença, dentre outras, para caracterizar o documentário expositivo. A afirmativa de Nichols sobre a capacidade do documentário expositivo de “julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas” tende à pretensa neutralidade e objetividade que é bem recorrente no jornalismo ou no documentário jornalístico ou nas correntes positivistas. Tal ponto de vista não compactua com a perspectiva desta pesquisa, que procura analisar o documentário de forma crítica, pois se acredita que de acordo com o que o documentarista escolhe abordar ou representar determinado tema, pressupõe-se que ele, a priori, já fez a sua escolha, ou seja, já tomou partido sobre tal fato, tornando a neutralidade algo pretensamente impossível num processo de montagem, edição e elaboração fílmica ou documental.

Existe também o *modo observativo* que “enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta”. Este tipo de documentário surge no contexto posterior à Segunda Guerra Mundial, aproximadamente em 1960, em decorrência dos avanços tecnológicos que ocorrem. Neste contexto pós-guerra destaca-se o fato de surgirem as câmeras portáteis de 16 mm, além dos gravadores de áudio, que poderiam ser carregados por uma só pessoa, tais inovações tecnológicas foram incisivas para a produção documental. Para Nichols (2012, p. 146),

o discurso já podia ser sincronizado com as imagens, sem o uso de equipamento volumoso ou dos cabos que uniam gravadores e câmeras. A câmera e o gravador podiam mover-se livremente na cena e gravar o que acontecia enquanto acontecia.

A possibilidade real de deslocar-se para qualquer lugar para captar questões sociais, para fazer documentários sobre guerras, sobre violência, dentre outros, foi possibilitada pelas câmeras portáteis que facilitaram, de certa forma, a experiência *in loco*, ou seja, as cenas produzidas no local tinham a possibilidade de sincronizar sons e imagens mediante a “observação espontânea da experiência vivida”. O modo observacional tem como característica a câmera-mosca, ou seja, apesar dela estar presente, filmando um determinado acontecimento cria-se a sensação de que ela está ausente. No modo observacional evitam-se as entrevistas, evitam-se os comentários à encenação e a música sonora complementar que geralmente é acrescida no processo de

pós-produção. Busca-se por parte do documentarista a observação espontânea, sem interferências no processo de produção, os acontecimentos vão se desdobrando à medida que o tempo vai passando, pois os filmes dão a ideia da duração real dos eventos históricos.

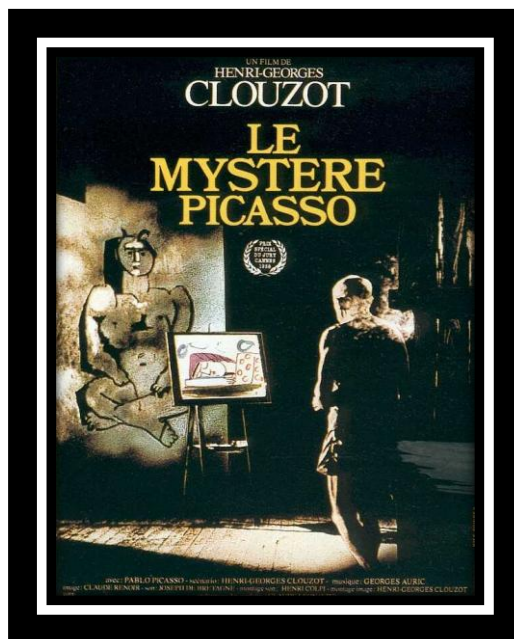


Figura 6: Cartaz do documentário *O mistério Picasso* (1956), de Henri-Georges Clouzot. Fonte: <http://www.cineplayers.com>. Acesso em 15/09/2013.

O modo observacional procura direcionar a câmera no intuito de capturar eventos cotidianos, de observar as experiências reais de um determinado fenômeno social ou de observar os trabalhadores no seu processo de produção numa fábrica, por exemplo. A impressão que se tem no modo observativo é a de que o cineasta e a sua câmera estão ausentes e, com isso, eles não procuram impor suas vontades sobre os atores sociais.

A presença da câmera “na cena” atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento ou engajamento com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ele ocorre. Essa presença também confirma a sensação de fidelidade ao que acontece e que pode nos ser transmitida pelos acontecimentos, como se eles simplesmente tivessem acontecido, quando, na verdade, foram construídos para ter exatamente aquela aparência. (NICHOLS, 2012, p. 150).

O modo observativo tem como pretensão o isolamento do documentarista que procura passar despercebido para filmar os acontecimentos de forma mais real possível. Sendo assim, os defensores deste modo acreditam que com este isolamento ou com esta posição de observador os personagens reais assumam os seus papéis de forma mais ativa no processo da filmagem, já que não estariam sob nenhuma interferência externa, sem nenhuma pressão para “atuarem”.

A crítica que se faz ao modo observativo é variada e dentre elas a falta de interferência do documentarista na captura de imagens, o distanciamento dos personagens reais da trama fílmica, a pretensa neutralidade e objetividade do cineasta, a falta de história, além de uma contextualização do que é filmado, fato que empobrece a produção documental baseada neste modo.

O *modo participativo* enfatiza a interação do cineasta e do tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto. Frequentemente, une-se à imagem de arquivo para examinar questões históricas. A experiência social do antropólogo e do sociólogo no estudo de grupos humanos ou no estudo dos problemas sociais advindos destes grupos tais como a violência, a prostituição, as relações de poder, a exploração e a opressão no mundo do trabalho requer do pesquisador uma observação mais atenta e mais participativa para uma maior apreensão de aspectos peculiares destes grupos ou de tribos urbanas por exemplo. Neste sentido, para um êxito maior destas pesquisas, é preciso que o pesquisador vá a campo, interaja com os grupos, socialize e compartilhe experiências em comum, observe o fenômeno social de perto, recolha materiais, entrevistas orais que o capacitem ou que confirmem ou reelaborem as suas teorias a partir da experiência prática no mundo social.

A experiência no trabalho de campo pressupõe a participação, a observação atenta que será atrelada às teorias defendidas pelo pesquisador. Da mesma forma que o antropólogo e o sociólogo vão a campo, os documentaristas também vão no intuito de representar as experiências vividas ou observadas. O elemento em comum é que tanto os sociólogos como os documentaristas utilizam-se da observação participante para validarem seus objetos de pesquisa, para confirmarem suas teses sobre determinadas questões sociais.

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou

monta argumentativamente esse mundo. O cineasta despe o manto do comentário voz-over, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre acontecimentos.) (NICHOLS, 2012, p. 154).

O documentário participativo pressupõe uma participação do documentarista que controla a câmera, mas que não controla os atores sociais e o que ocorre diante da câmera. O documentarista não é alguém que observa discretamente tal como no modo observativo. O documentarista não procura representar a realidade fragmentada com impressões subjetivas e associações vagas tal como no modo poético. No documentário participativo, o documentarista está *in loco*, na cena dos fatos, podendo participar do ato filmado e se envolver com os participantes do filme.

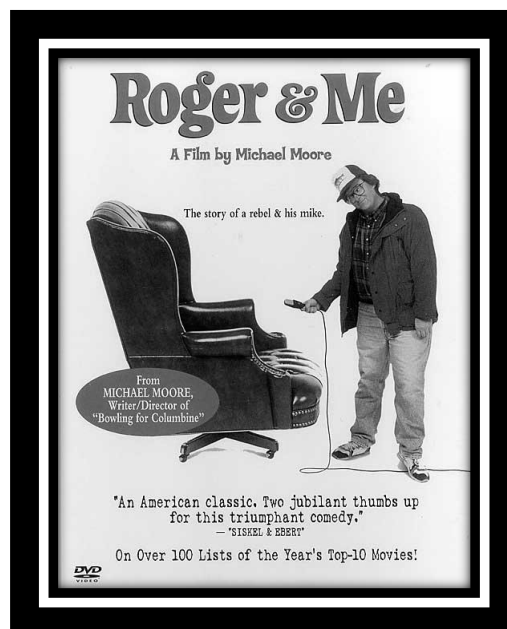


Figura 7: Cartaz do documentário (participativo) Roger & Eu (1989), de Michael Moore. Fonte: www.documentarioscensurados.com. Acesso em 15/09/2013.

O documentário de Roger & Eu (1989), de Michael Moore, pode ser classificado como documentário participativo, que pressupõe a participação do cineasta em eventos ou fatos históricos captados, além da participação ativa do documentarista no processo das entrevistas e na construção da história pretendida no documentário. Moore aborda o fechamento de onze fábricas da empresa automobilista General Motors (GM) na cidade de Flint, em Michigan, Estados Unidos. Além disso, a construção do filme se dá em torno das várias entrevistas com alguns dos trinta mil trabalhadores desempregados, após o fechamento da fábrica no final da década de 1980. Moore empreendeu uma

busca exaustiva para falar com o presidente da fábrica da GM Roger Smith e cobrar satisfações sobre o porquê das demissões em massa. Neste sentido, o filme corresponde a um anseio dos ex-trabalhadores desempregados que queriam uma explicação lógica para aquela situação crítica que eles se encontravam. As entrevistas de Moore dão sustentação à construção lógica, do documentário.

As entrevistas são uma forma distinta de encontro social. Elas diferem da conversa corriqueira e do processo mais coercitivo de interrogação, à custa do quadro institucional em que ocorram e dos processos de protocolos ou diretrizes específicos que as estruturam. As entrevistas ocorrem num campo de trabalho antropológico ou sociológico... a entrevista torna-se o processo prévio de “colher meios de prova” e, durante julgamentos, o testemunho... Os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história. A voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem. (NICHOLS, 2012, p.160).

Essas entrevistas e imagens de arquivo possibilitam a formação de um pano de fundo histórico, pois à medida que vai sendo construído e crescendo as entrevistas ao documentário, novas possibilidades ou perspectivas vão se desdobrando e dando novos panoramas para um evento histórico e social sob uma ótica diferenciada. As entrevistas constroem o documentário, pois possibilitam a comparação de pontos de vistas diferentes de um mesmo fato ou acontecimento histórico. No caso do documentário *Roger & Eu*, a perspectiva da empresa é confrontada com a perspectiva do trabalhador e de acordo com o que as entrevistas são somadas e aliadas às imagens de arquivo da fábrica, novos pontos de vista se desdobram e contribuem para um melhor entendimento do espectador, além dar um caráter de veracidade na produção documental.

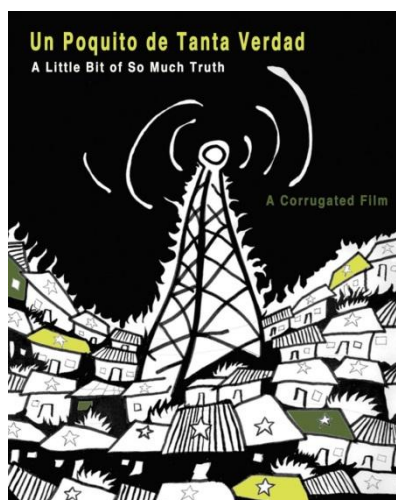


Figura 8: Cartaz do documentário (participativo) *Un Poquito de Tanta Verdad* (2007), de Jill Irene Freidberg. Fonte: <http://www.cinemapolitica.org/> acessado em 23/12/2013.

Outro filme que entra na categoria de documentário participativo é o filme *Un Poquito de Tanta Verdad* (2007) que procura representar a insurreição dos professores mexicanos e a revolta popular em 2006 na cidade de Oaxaca no México. O movimento popular liderado pelos setenta mil professores mexicanos organiza uma greve e cruza os braços diante do caos que se encontrava a educação daquele país.

Em defesa de uma educação pública e de qualidade, de melhores condições de trabalho, de uma estruturação propícia e digna para os estudantes, o movimento se insurge e ganha ares expansivos, contando cada vez mais com o apoio popular naquele contexto. Em princípio, o movimento contava com a participação dos professores nas manifestações, que serão reprimidas pela PFP (Polícia Federal Preventiva) que consiste no braço repressivo do Estado para esmagar os ideais do movimento. O Estado opressor mexicano mostra o seu lado agressor. Não negocia com o movimento e aumenta ainda mais as suas formas de combate contra as manifestações e a greve dos professores.

Uma questão ressaltada neste documentário foram as formas de organização, mobilização, estratégia, enfrentamento e o uso dos meios de comunicação (rádio, TV) para divulgação de novas formas de luta, relatarem e compartilharem experiências no contexto da greve, além de debaterem sobre a situação crítica da educação mexicana naquele contexto. *Un Poquito de Tanta Verdad* (2007) mostra como a indignação, a injustiça social e a corrupção podem aglutinar grupos ou classes sociais diferentes, mas que lutam por uma causa comum que é a qualidade da educação.

Se todo sujeito-da-câmera participativo age com a evidência de seu corpo no mundo, o intervencionista centra seu estilo sobre a intervenção direta no que é exterior (a partir de si pelo espectador) ao campo de sua subjetividade. As formas típicas da estilística do sujeito-da-câmera intervencionista são a entrevista, a câmera na mão, a imagem tremida, o plano-sequência. O sujeito-da-câmera intervencionista, muitas vezes, torna-se personagem central da narrativa documentária... As ações que desenvolve no mundo concentram sobre si as luzes da tomada e articulação narrativa. Em muitos casos, a figura do cineasta vem para o primeiro plano, e a história do filme torna-se parte de sua história. A modalidade interventiva traz em si a ação do sujeito-da-câmera, feita para provocar e determinar a re-ação do mundo sobre si. A dimensão da práxis política tem espaço para ser realçada na posição do sujeito-da-

câmera interventivo. Esse sujeito-da-câmera é muitas vezes corporificado em personagem, que coincide com o personagem que sustenta as asserções sobre o mundo (o personagem Coutinho em *Cabra*, o personagem Moore no conjunto de seus filmes, etc.). (RAMOS, 2008, p.102)

O sujeito da câmera intervencionista é aquele que age de forma direta no seu campo de atuação, ou seja, no local das tomadas fílmicas, com o intuito de dar significações ao seu objeto de estudo e, conforme ele se insere nesta práxis social, passa a figurar como um personagem da história, tornando-se decisivo no contexto da produção. A história do filme passa a se tornar a sua própria história, na medida em que ele se depara com os problemas reais vivenciados por grupos excluídos. Assim, toma para si determinadas experiências e engaja-se de forma ativa nessas lutas. Mas é importante frisar que nem todo documentário participativo tem a participação ativa e comprometida do cineasta, pois a grande maioria procura construir suas histórias baseando-se apenas em imagens e entrevistas. Assim como o filme *Roger & Eu* de Michael Moore (1989) tem destaque para a participação ativa do documentarista. O filme *Un Porquito de Tanta Verdad* (2007) privilegia a interação do cineasta e os participantes do filme no plano das entrevistas, que é uma das formas de encontro entre cineasta e tema.

Da mesma maneira que as histórias orais, que são gravadas e transcritas para servir como um tipo de fonte primária, com a qual essa forma se parece, mas da qual também se difere na seleção e no arranjo cuidadoso do material de entrevista, a clareza e a franqueza emocional daqueles que falam dão aos filmes testemunhais uma característica convincente. (NICHOLS, 2012, p.162).

Nesse sentido, o modo participativo privilegia tanto o encontro direto no caso do filme *Roger & Eu* em que Michael Moore encontra-se com os participantes e envolve-se com suas causas e também a representação de um fato social mediante as entrevistas, as imagens de arquivo que formam o *corpus* estrutural do filme tal como podemos observar no documentário *Un Poquito de Tanta Verdad* (2007) e também no documentário brasileiro *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.

O *modo reflexivo* chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário. Aguça nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme. O modo reflexivo predominou no contexto da década de 1980. Sua estrutura fundamental está baseada no processo de reflexão realizada pelo

documentarista e o espectador. Em vez de participar com os participantes do documentário, o foco é o “do relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação” (Nichols, 2012, p.162).

O documentário reflexivo questiona a forma do documentário convencional, duvida do caráter do conteúdo, da retórica utilizada, das montagens realizadas, das entrevistas e, sobretudo, das representações que constituem a estrutura formal da produção fílmica documental. Esses filmes tentam aumentar nossa consciência dos problemas da representação do outro, assim como tentam nos convencer da autenticidade ou da veracidade da própria representação. (Nichols, 2012, p.164) A representação formal no universo do documentário é colocada em cheque, pois se questiona o processo da impressão da realidade que é construída por meio da montagem.

O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona. O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador solene entre imagem indexadora e o que ela representa – todas essas ideias passam a ser suspeitas. O fato de que essas ideias podem forçar uma crença fetichista inspira o documentário reflexivo a examinar a natureza de tal crença em vez de atestar a validade daquilo em que se crê. Na melhor das hipóteses, o documentário reflexivo estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquilo que ele representa. (NICHOLS, 2012, p.166).

O documentário reflexivo tem como pretensão alcançar uma forma mais elevada de consciência, fato que envolve uma mudança nos graus de percepção do espectador tanto no plano formal quanto no plano político, de acordo com a classificação de Nichols (2012). Na perspectiva formal o que se questiona é as “nossas suposições e expectativas sobre a forma do documentário em si”, do ponto de vista político a “reflexão aponta para nossas suposições e expectativas sobre o mundo que nos cerca” (Nichols, 2012, p.166).



Figura 9: Cartaz do documentário *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão. Fonte: <http://www.cineconhecimento.com>, acessado em 20/08/2013.

O documentário de Masagão classifica-se como reflexivo, pois o cineasta fez um filme memória do século XX. Este documentário reflexivo rompe com os paradigmas tradicionais que imperam na produção de documentários tradicionais em vários aspectos como o de não seguir uma linha cronológica para abordar os fatos históricos, pois em muitos momentos as histórias se cruzam e estão interconectadas. Os personagens são, em sua grande maioria, marginalizados e esquecidos da chamada história oficial ou história dominante. O filme dispensa a “voz over”. O recurso utilizado por Masagão foi o de inserir frases impactantes, reflexivas sobre a vida, sobre os personagens, sobre o século XX e as transformações que se desdobraram naquele século. Neste quesito o filme inova, pois leva em conta histórias esquecidas e apagadas em um recorte infinito de pequenas memórias sufocadas pela história oficial. É como se Masagão desvelasse os bastidores do século XX marcado por duas guerras mundiais.

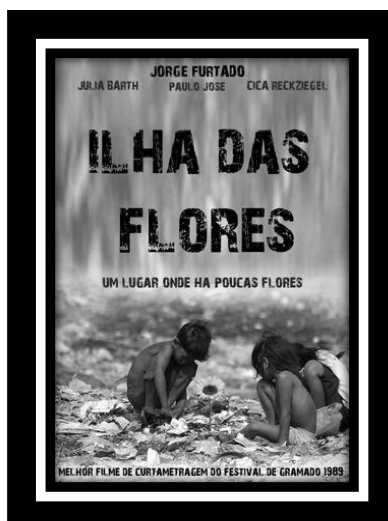


Figura 10: Cartaz do documentário (reflexivo) *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado. Fonte: <http://www.documentarioscensurados.com>, acessado em 22/08/2013.

O documentário de Jorge Furtado apresenta-se como uma paródia ao modelo do documentário clássico. Em determinados momentos, apresenta-se como uma produção didática na estética explicativa com aspectos sarcásticos e cômicos, mas ao fim da produção ocorre uma reviravolta no tom do filme. O aspecto irônico passa a ganhar outro contorno crítico em que o espectador é levado à *Ilha das Flores* que não tem flores, mas sim gente miserável que sobrevive dos restos de comida que são jogados no lixão.

A perspectiva do documentário muda e, rompe com os padrões de produção do documentário clássico, pois o espectador é levado a crer que a pretensão do filme era didática, e em certo sentido, irônico, e ao fim depara-se com a ilha das flores que é um depósito de descarte de lixos e detritos que são destinados aos porcos e, por fim, liberado a grupos que exploram o lixão por cinco minutos. A narração em “voz over” e as imagens ilustrativas e didáticas conduzem-nos para o documentário expositivo predominante nos documentários clássicos, mas a característica reflexiva predomina ao fim do filme e leva-nos a direção do modo reflexivo.

Por fim, o *modo performático* enfatiza o aspecto subjetivo do engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Privilegia aspectos do mundo fragmentado vincula-se às teorias pós-modernas. Privilegia aspectos subjetivos de um discurso objetivo. As questões da subjetividade e o sentimentalismo sobrepõem-se no modo performático. O afeto sobrepõe-se ao efeito, a emoção em vez da razão, o sensível predomina sobre as formas de representação em que os temas ou

experiências subjetivas se sobrepõem. A classificação dos modos de produção do documentário não são rótulos específicos para denominá-los. Assim, cada documentário tem suas características, sua “voz distinta”, parafraseando Nichols (2012), da qual o cineasta escolhe, de forma criativa, representar determinados aspectos da vida social, seja de forma poética, expositiva, participativa, reflexiva ou performática. Nesse sentido, a forma ou modo de produção do documentário será uma decisão do cineasta, que envolve fatores sociais, econômicos, ideológicos, etc., que são fundamentais para um melhor entendimento da obra produzida.

2.3- Documentário, realidade e crítica social.

É possível estabelecer limites ou fronteiras entre o documentário e a realidade social? De que forma o documentário representa a realidade? Pode a realidade ser representada? Tais questões são complexas, mas que volta e meia são recorrentes nos círculos dos produtores de documentário. Nos congressos, nas obras teóricas que discutem a produção documental, dentre outros. A representação da realidade pressupõe uma série de fatores sociais que determinam que temas serão abordados pelo cineasta e mais do que isso, sob que perspectiva política, ideológica ou moral. Tais escolhas feitas pelo documentarista são determinantes para se entender determinados filmes, para se compreender porque razão tais filmes abordam um mesmo aspecto, como uma guerra, por exemplo, a partir de abordagens diferenciadas que podem ser críticas ou muitas vezes conservadoras e pretensamente neutras.

A questão da realidade no documentário relaciona-se às determinações econômicas, históricas e sociais em que este documentário foi produzido. Considerando que o documentário é uma produção social, o contexto no qual ele foi produzido influencia de forma incisiva e significativa na sua produção, determinando, por conseguinte, os valores axiológicos que serão vinculados na produção documental. Sendo o homem um construtor do mundo, capaz de criar suas significações complexas, seus sistemas religiosos, econômicos e sociais, tais construtos perpassam pela necessidade do homem de construir a sua própria realidade. Uma vez que ele é o construtor da sua própria realidade, passa a exercer seu domínio no mundo, alterando o planeta, buscando dominar a natureza, explorando e sendo explorado, criando ou destruindo os modos de organização social.

A representação da realidade social perpassa pela luta de classes, na medida em que ela é criada para dar sustentação à classe dominante. Sendo assim, o conjunto de significações criadas pela burguesia, tais como a religião, a ciência, o modo de produção econômico, a produção cultural etc., é criado à imagem e semelhança da classe que detém os meios de produção, ou seja, a burguesia. O documentário faz parte do conjunto das produções culturais, cabe ressaltar que tais lutas perpassam o campo da produção fílmica, seja ela no cinema, seja ela na produção de documentários, que dentro do universo do capital cinematográfico é tido como um campo marginalizado.

O campo da produção cultural é o terreno por excelência do enfrentamento entre as frações dominantes da classe dominante – que combatem aí, às vezes, pessoalmente e, quase sempre, por intermédio dos produtores orientados para a defesa de suas ideias e para a satisfação de suas preferências – as frações dominadas que estão totalmente envolvidas neste combate. (BOURDIEU, 2008, p.70).

Os embates e as lutas travadas no campo da produção cultural são a arena onde se travam os enfrentamentos entre os grupos oligopolistas que monopolizam o capital comunicacional. Dessa forma, tais embates incidem no conteúdo e muitas vezes na forma ou modo da produção documental. Desde o surgimento do documentário como filme de não ficção, como produção voltada para representar aspectos ou fatos do mundo real, ocorrem uma série de interferências no que diz respeito ao seu uso didático ou institucional. Grierson defende o uso didático e institucional do documentário, com o intuito de informar e formar a opinião dos espectadores. Quando se leva em conta a utilização do documentário como propaganda política, coloca-se em cheque que realidade é esta que o documentário quer representar? Quem está por trás destes interesses? Qual é a intencionalidade desta produção? Que grupos financiaram tal produção documental?

O documentário está ligado ao mundo histórico, às relações sociais estabelecidas num tempo específico e à visão de mundo de quem o produziu. São fatores que incidem na criação ou na reconstituição da memória social e da história social. De certa forma ele nos diz muito sobre determinadas épocas, de alguns fatos históricos, porque estes filmes transmitem “verdades” que são aspectos de realidades criadas e muitas vezes manipuladas a serviço de determinados grupos ou sistemas políticos. Se por um lado eles são utilizados de forma institucional para manipular a realidade representada, tal como podemos perceber no filme *O Triunfo da Vontade* (1934), que serve como

propaganda do regime nazista e zonas históricas não visíveis, como interrogar os marginalizados, os despossuídos, recriar fatos históricos pelo viés não institucional, ou seja, pela história não oficial, pelo ponto de vista dos excluídos socialmente. Fernão Ramos (2000) trabalha com dois conceitos centrais de documentário: a *proposição assertiva* e a *indexação* no intuito de definir o que é o documentário. Sobre a proposição assertiva RAMOS (2000, p. 8),

designa o campo documentário como aquele onde o discurso fílmico é carregado de enunciados que possuem a característica de serem asserções, ou afirmações, sobre a realidade. No documentário realizaríamos asserções sobre aspectos diversos do mundo que nos cerca. Uma asserção é um enunciado que traz um saber, na forma de uma afirmação, sobre o universo que designa. O documentário tomaria, então, sua singularidade da ficção, ao possuir uma forma específica de representação, composta por enunciados sobre o mundo, caracterizado como asserções.

Como se vê, prevalece o discurso fílmico sustentado pelos enunciados que são elementos constitutivos do filme, tais como as entrevistas ou depoimentos, a utilização de imagens de arquivos. O discurso é carregado de asserções, afirmações ou saberes de determinado fato histórico ou sobre determinada realidade social que o filme se propõe a representar. As asserções documentárias são estruturadas a partir de proposições lógicas e racionais que visam afastar as incertezas, as fraudes e, em contrapartida, tem um compromisso com a verdade e com aquilo que de fato pode ser confirmado. O segundo conceito é o de indexação, que é definida por Ramos como,

um conceito que aponta para a dimensão pragmática, receptiva, do documentário. A ideia é que, ao vermos um documentário, em geral temos um saber social prévio, sobre se estamos expostos a uma narrativa documental ou ficcional. Como espectadores fruimos a narrativa em função desse saber prévio. Na ampla maioria dos casos, efetivamente, sabemos o que significa uma narrativa documental, que tipo de imagens contém, e reagimos, enquanto espectadores, a este saber. Socialmente, uma série de procedimentos nos informam o tipo de narrativa a que estamos tendo acesso. Também aqui, é razoável afirmar que o estatuto de documentário ou ficção, que a narrativa adquire socialmente, em geral coincide com os objetivos dos realizadores do filme. (RAMOS, 2000, 8-9).

No conceito de indexação leva-se em conta a dimensão da recepção do documentário por parte do espectador, pressupõe-se que ele tenha um saber social prévio, capaz de identificar a que tipo de narrativa documental ele está exposto. O saber

social prévio é capaz de dar ao espectador uma identificação sobre o que significa uma narrativa documental. Além disso, é possível identificar que tipos de imagens compõem o documentário. “Em geral, a narrativa documentária chega já classificada ao espectador, seguindo a intenção do autor.” (Ramos, 2008, p. 27) Ao se posicionar para a narrativa documental, o espectador já o distingue da narrativa ficcional, e assim,

ao recebermos, a narrativa como documentária, estamos supondo que assistimos a uma narrativa que estabelece asserções, postulados, sobre o mundo, dentro de um contexto completamente distinto daquele no qual interpretamos os enunciados de uma narrativa ficcional.

Para que o postulado assertivo da narrativa documental seja validado pelo espectador,

o realizador compromete-se com a verdade ou plausibilidade do conteúdo proposicional do filme e responsabiliza-se pelos padrões de evidência e argumentação exigidos para fundamentar a verdade ou plausibilidade do conteúdo proposicional que apresenta. (CARROL 2005, p. 89).

Os conceitos de indexação e proposição assertiva de (Ramos, 2000, 2008, Carrol, 2005) evidenciaram-se no intuito de se ter uma melhor compreensão sobre a intenção do documentarista no processo de elaboração e produção fílmica que incide no embate entre o documentário e a realidade. Para se compreender tal processo de produção da narrativa, leva-se em conta a intenção do documentarista na representação da realidade social e analisa-se que asserções e que postulados assertivos conduzem tal produção. A narrativa documental é capaz de suscitar uma série de sentimentos no espectador.

Um documentário que enuncie categoricamente a existência de mulas sem cabeça pode ser um documentário pouco ético, manipulador, supersticioso, não objetivo, etc., mas não deixa de ser um documentário por isso. Se vincularmos a definição de documentário à seguinte definição de documentário: *narrativa através de imagens-câmera sonoras que estabelece asserções sobre o mundo com as quais concordo*. Trata-se certamente de uma definição frágil que oscila dentro da singularidade da crença de cada um. (RAMOS, 2008, p. 30).

Quando se leva em conta o caráter ético, o engajamento do documentarista, a temática destas narrativas documentais, é possível estabelecer quais foram às intenções, que mensagem ele queria transmitir, que valores axiológicos estão imbricados na

narrativa documental. O essencial na análise do documentário é procurar entender qual intencionalidade de cada documentarista, pois as assertivas ou postulados sobre o mundo histórico que predominam nos modos ou nas produções documentais diz muito sobre o que o filme quer dizer.

Na medida em que se propõe a estabelecer asserções sobre o mundo histórico, o documentário estará lidando diretamente com a reconstituição e a interpretação de um fato que, no passado, teve a intensidade de *presente*. A reconstituição, ou interpretação, poderá ser valorada positiva ou negativamente. A noção de verdade, muitas vezes, se aproxima de algo que definimos como interpretação. (RAMOS, 2008, p.31-32).

O estabelecimento de asserções sobre um fato histórico se dá no documentário, na medida em que ocorre uma reconstituição e interpretação de tal fato. Nesse sentido, a produção documental constitui uma perspectiva singular e diferenciada dessa representação de forma imagética e sonora. Isso se explica pelo fato de que é preciso levar em conta uma série de fatores conjunturais, históricos e sociais em que este filme foi produzido e este leque de informações dimensionais deve ser levado em conta quando se faz a análise do documentário. Com isso, a pretensão do documentário ser um reflexo da realidade ou um espelho da realidade que deve ser levada em conta e questionada à medida que o documentário ou outras formas de produções culturais não conseguem abarcar por completo a realidade, mas fragmentos dessa realidade. Sendo assim,

a realidade não é uma coisa objetiva, uma estrutura metafísica, bem como não é um amontoado de “dados”, “fatos” ou o “empírico”. Sendo concreto, a realidade é algo complexo, uma totalidade, que possui historicidade, múltiplas determinações etc. É justamente o mundo das aparências que se revela nos “fatos”, “dados”, no “empírico” ou entidades metafísicas, tais como “a realidade”, “a estrutura”, “o objeto do conhecimento”, “a realidade objetiva” etc. (VIANA, 2007, p.74).

A realidade é complexa e não metafísica, um amontoado de dados, de fatos sociais. Compõe-se por uma totalidade que possui historicidade e múltiplas determinações que partem do mundo concreto e não do mundo imaginário. Para se ter acesso à realidade é preciso superar o mundo das aparências e mais do que isso, partir de uma perspectiva crítica que retire o véu que encobre e manipula a realidade social e ir a fundo para se entender as contradições que existem na sociedade capitalista marcada pelas lutas de classes.

Suponhamos que o documentarista faz uma reconstituição da figura política de Che Guevara, por exemplo, ele irá reunir uma série de documentos imagéticos, arquivos que são fundamentais no processo de produção da narrativa documental. Ao reconstituir e ao interpretar determinados aspectos da vida de Che, ele pode se posicionar no processo da construção do documentário. Ao recriar tal período ou abordar aspectos políticos biográficos ou históricos, o documentarista deixa evidenciado a sua perspectiva política que pode ser conservadora, autoritária, conformista ou pode ser crítica e engajada. Todas estas questões perpassam pela sua visão de mundo, pela sua formação política e pelo seu posicionamento diante do mundo, mas que nem por isso deixa de ser um documentário. Neste sentido, o documentário, pode oferecer “uma reflexão aprofundada sobre determinado tema” e possibilitar uma melhor compreensão do mundo em que vivemos por meio de imagens e sons. (Penafria, 1999, p.78)

Outra questão fundamental a ser refletida é o documentário como crítica social. Não cabe aqui uma realização ou descrição minuciosa e histórica do conceito de crítica social, mas tão somente realizar uma discussão sintética do seu significado. A crítica social fica evidente em momentos em que as necessidades históricas caminham no horizonte da mudança, da vontade e do interesse de determinadas classes sociais de buscar transformar a realidade social.

Porém, como a crítica não é um objetivo em si mesmo, ela também não pode surgir do nada, ela deve ser expressão de algo que seja a superação prática da realidade existente e seu prolongamento ilusório, ou seja, do proletariado, tal como Marx identificará em suas obras. Em síntese, a crítica é um projeto de superação visando a transformação social, cujo objeto é simultaneamente a realidade social existente e suas manifestações intelectuais ilusórias, expressando a classe revolucionária de nossa época, o proletariado. (Viana, 2013, p.82).

Aqui podemos perceber o conceito marxista de crítica que está relacionado ao projeto da superação das ideologias, das ilusões existentes construídas socialmente e da realidade. A crítica está ligada ao projeto de transformação social da realidade existente e das suas produções intelectuais ilusórias, “expressando a classe revolucionária de nossa época, o proletariado”, tal como defende Viana (2013, p.82). A ideia da crítica está relacionada ao posicionamento social de determinados obras ou produções artísticas, tais como o cinema, a literatura, o teatro, o jornal, etc. Tal posicionamento está relacionado com o contexto histórico em que as produções críticas foram

elaboradas, da concepção e dos valores axiológicos, além do capital cultural acumulado expresso nas obras criadas.

A ideia de crítica social remete a uma determinada posição diante da sociedade, seja em sua totalidade ou em algum aspecto dela, através das obras artísticas. Ou seja, entre as diversas produções artísticas, existem aquelas que assumem um posicionamento crítico diante da realidade social (em sua totalidade ou parte dela) e tematizam e desenvolvem isso em sua produção. Isso significa que a crítica social pressupõe intencionalidade por parte de quem produz determinada obra artística. (Viana, 2013, p. 83).

Estabelecer uma crítica pressupõe um posicionamento ou até mesmo um enfrentamento na sociedade. Dentre as diversas produções artísticas, dentre elas o documentário, existem produções fílmicas que procuram realizar um posicionamento mais crítico, diante da realidade social. É o caso dos documentários *Nuvens de Veneno* de Beto Novaes (2013), que faz uma excelente crítica ao uso de agrotóxicos utilizados em grande escala no mundo do agronegócio e o outro, nessa mesma veia de criticidade, é o *documentário Derrubaram Pinheirinho*, de Fabiano Amorin (2013), que conta a história da desocupação de cerca de 6000 mil moradores que moravam em Pinheirinhos (terreno abandonado há mais de 20 anos) desde 2004. A crítica social pode ser desenvolvida de maneira totalizante ou de uma maneira fragmentada, moralista, com tendências reformadoras ou pessimistas. A crítica social radical é a que contém um caráter totalizante e transformador. Ela tem uma base teórica no marxismo ou pode ser também embasada no anarquismo, tal como defende Viana (2013, p. 83).

A crítica social conservadora questiona setores específicos da sociedade, mas não a sua totalidade. Seus questionamentos ficam no plano superficial. Seus valores são carregados de moralismo, de reformismo, pois a crítica moralista visa julgar e condenar aqueles que saem da órbita ou do seu campo de moral (Viana, 2013, p.84). A crítica conservadora não defende uma transformação social radical e profunda. Ela contém na sua essência valores reacionários que demonstram insatisfação com a realidade existente, mas não propõe nenhum plano, nenhuma estratégia prática que vise destruir a estrutura política e fundar uma nova sociedade. No próximo capítulo buscaremos observar de perto a questão do documentário enquanto crítica social e analisar em que categoria de crítica as produções documentais de Solanas se encaixam.

Cap. 3 A REPRESENTAÇÃO DA CRISE NEOLIBERAL DA ARGENTINA NA CÂMERA DE PINO SOLANAS.

De nada serve ter uma imagem clara se as intenções são frouxas. Jean-Luc Godard

3.1- O processo histórico da crise neoliberal na Argentina.

O capitalismo é marcado por constantes crises, mudanças, evoluções, retrações, rupturas, progressões que marcaram profundamente toda a sua história e o seu desenvolvimento. Todas estas questões perpassam por motivos relacionados aos processos sociais, as dinâmicas de transformação, as lutas constantes de classes sociais, a alternância na estrutura social, na sobreposição de uma classe sobre a outra, nas alterações que se dão nas instâncias do poder político, dentre outras circunstâncias diversas. Para se compreender a crise social e política da Argentina é preciso compreender as especificidades históricas do modo de produção capitalista (neoliberalismo ou regime de acumulação integral) e as particularidades que geraram a crise que assolou o país de forma avassaladora em 2001. Tal exercício de compreensão é vital para o entendimento da representação documental de Pino Solanas neste contexto específico da crise.

Não se objetiva realizar uma história do capitalismo, mas tão somente realizar uma discussão sobre a crise neoliberal que afundou a Argentina em 2001 e que gerou uma série de convulsões sociais que abalaram o país. Para tal compreensão não é possível avançar sem refletir sobre o conceito de neoliberalismo, sobre suas raízes históricas. Em tal circunstância nos ateremos primordialmente às teorias explicativas que partem da análise crítica e do materialismo histórico para definir o neoliberalismo.

As primeiras formulações teóricas do neoliberalismo começaram a ser pensadas em meados da década de 1940, quando os principais economistas opositores do chamado Estado do “bem estar social” se reuniram e fundaram a sociedade de MontPèlerin na Suíça. Tal sociedade reuniu nomes como Hayek, Milton Friedman, Karl Popper, Lionel Robbins, Ludwig Von Mises, Walter Eupken, Walter Lipman, Michael Polanyi, dentre outros. Tais economistas combatiam veementemente as ações

intervencionistas do Estado do “bem estar social”, além disso, combatiam também as ideias de Keynes e as “posturas solidárias” desta organização típica estatal.

Hayek e seus companheiros argumentavam que o novo igualitarismo (muito relativo, bem entendido) deste período, promovido pelo Estado do bem estar social, destruía a liberdade de todos os cidadãos, e a vitalidade da concorrência, da qual dependia a prosperidade de todos. Desafiando o consenso oficial da época, eles argumentavam que a desigualdade era um valor positivo – na realidade imprescindível em si – pois disso precisavam as sociedades ocidentais. As raízes da crise, afirmava Hayek e seus companheiros, estavam localizadas no poder excessivo e nefasto dos sindicatos e, de maneira mais geral, no movimento operário, que havia corroído as bases de acumulação capitalista com suas pressões reivindicativas sobre os salários e com sua pressão parasitária para que o Estado aumentasse cada vez mais os gastos sociais. (Anderson, 1995, p. 9).

Em tal ponto é preciso frisar que o que está em evidência é apenas as ideologias neoliberais germinadas com a criação da sociedade de MontPèlerin e não a defesa do Estado neoliberal em si. As críticas efetivadas contra o Estado do bem estar social, por parte destes economistas defensores do neoliberalismo, dizem respeito à queda da taxa de lucro, além da crítica estabelecida às práticas adotadas pelo Estado com relação aos sindicatos, ao movimento operário da época. Na visão dos neoliberais, tais práticas corroeram os lucros ou as bases de acumulação capitalista do Estado do bem estar social, que demandava uma série de recursos para a questão social. O que se percebe é que no reino da ideologia neoliberal o estado deve atuar de maneira mínima nas esferas sociais, seja na educação, na saúde, na infraestrutura, dentre outras instâncias.

Na realidade, o chamado Estado mínimo defendido pelos neoliberais está relacionado na prática a um Estado forte, que criminalizasse os movimentos sociais, que desestruturasse os sindicatos, que punisse o movimento operário e que regesse com mãos de ferro a economia. Trata-se de fato de um Estado que na sua prática fosse capaz de trazer resultados, que superasse a crise gerada no regime de acumulação anterior e restabelecesse o processo de acumulação e concentração nas mãos das multinacionais oligopolistas.

Para alguns, o neoliberalismo teria sua origem na década de 1940. Seria nesta época que surgiriam as ideologias, produzidas por Hayek e Rawls, entre outros. No entanto, esta época era a do Estado integracionista, vulgo “bem estar social”, um antípoda do Estado neoliberal. Nesse contexto, o neoliberalismo era apenas uma ideologia. Assim, o que se pode dizer é que nesta época surgiu a ideologia neoliberal, mas não o Estado neoliberal. Pensar que o

Estado neoliberal foi mera aplicação desta ideologia é outro equívoco a ser evitado. Trata-se de uma concepção idealista e nada dialética. A ideologia neoliberal produzida nos anos 1940 é retomada, assim outras são produzidas, para atender às novas necessidades do capital. As origens do neoliberalismo estão muito mais nas transformações do capitalismo do que no reino nebuloso das ideologias. O modo de produção capitalista é a fonte explicativa para as transformações estatais e ideológicas e não o contrário. (Viana, 2008, p.01).

A princípio todo o alarme feito por Hayek, e pelos economistas neoliberais que o apoiavam, afirmando que “a social democracia moderada inglesa conduz ao mesmo desastre que o nazismo alemão – uma servidão moderna” ganhou pouca aceitabilidade e reconhecimento entre os economistas e no contexto em que tais ideias foram desenvolvidas, ou seja, na década de 1940. Para Perry Anderson (1995), somente com a grande crise do petróleo instalada no mundo em 1973, crise que por sinal gerou uma série de recessões, com a queda declinante da taxa de lucro, com a falência de várias empresas, com o aumento compulsivo dos desempregados, é que a ideologia neoliberal passou a ter notoriedade, na medida em que os sinais apontavam para o esgotamento do modelo do Estado do bem estar social. Viana (2009) vai estabelecer críticas contundentes aos erros cometidos na análise de Perry Anderson,

Os erros de Perry Anderson são visíveis. Em primeiro lugar, a crise do regime de acumulação intensivo-extensivo se inicia no final da década de 1960 e se prolonga durante a década de 1970. Em segundo lugar, o estado neoliberal não é uma mera aplicação das ideias concebidas anteriormente por Hayek, e sim uma resposta para a crise do regime de acumulação anterior, que, certamente, recuperou e adaptou as teses deste e de outros pensadores para a sua implementação. O procedimento metodológico de Anderson é simplista e linear, parecendo tomar as ideias como demiurgo do real. (Viana, 2009, p.80).

Para se compreender as estruturas desta sociedade é preciso fugir da análise superficialista e simplista, tal como fez Anderson (1995), pois a sociedade é formada por uma complexa teia de redes sociais, que estão no mundo real e fazem parte dele. A efetivação do Neoliberalismo enquanto regime de acumulação, que suplantou o Estado do bem estar, não pode ser explicado de forma a-histórica ou neutra, mas ao contrário, a base explicativa deve partir do mundo real, de forma contextualizada e com uma base teórica que sustente tal análise. O surgimento do Estado neoliberal não se deu pelo simples fato de ocorrer uma manifestação ou materialização das ideologias de Hayek,

mas por necessidades históricas e sociais no sentido de superar um período de crise e dificuldades de reprodução e intensificação da acumulação capitalista. As transformações históricas do Estado estão ligadas aos problemas relacionados a dificuldades estruturais da acumulação de capital, tal como supracitamos. No período posterior à Segunda Guerra Mundial, a economia norte-americana passou por um período de relativa estabilidade econômica que prevaleceu durante duas décadas, enquanto que grande parte da Europa deslizou bastante para se levantar e se estruturar devido aos problemas financeiros enfrentados na Guerra.

Posterior a estes acontecimentos, a economia norte-americana deu sinais bem evidentes de crise em meados de 1960 e se alastrou durante toda a década de 1970. Estas décadas foram fortemente marcadas pelas insurgências de movimentos sociais, pelas crises econômicas, pelas lutas radicais por transformações sociais, pelas lutas pela inserção social do negro no mercado de trabalho (movimento pantera negra), pela valorização e inserção das mulheres no mercado de trabalho, além de outras formas de contestação da vigente sociedade repressora e conservadora das décadas precedentes.

Além disso, o modelo de organização fordista já não era adotado nos países orientais, que já dava sinais rápidos de recuperação, mesmo depois da estagnação e destruição de parte da economia. É o caso, por exemplo, do Japão que implementou o toyotismo como forma de organização do trabalho.

O toyotismo contribuiu com a recuperação do Japão e proporcionou um novo modelo de organização do trabalho que foi copiado, posteriormente, no contexto das novas necessidades do capital a partir da década de 1980, pelos países capitalistas imperialistas. O modelo Toyota, forma específica instaurada no processo de valorização (relações de trabalho), proporcionou a base da chamada reestruturação produtiva e sua generalização mundial que se inicia nos países de capitalismo imperialista e atinge, de forma diferenciada, os países de capitalismo subordinado. (Viana, 2008, p.2).

As formas de organização do trabalho desde o taylorismo tem, como objetivo fundamental, maximizar a produção, controlar o tempo de trabalho, intensificar o controle da mão-de-obra e aumentar a produtividade. Tais premissas estão presentes nas principais formas de organizações trabalhistas, taylorismo, fordismo e toyotismo. O que existe de fato são questões específicas entre estas formas de organização do trabalho que de certa forma as diferenciam uma das outras. No caso do toyotismo, uma das questões fundamentais é a produção de mercadorias por demanda ou pela necessidade

do público consumidor, outra questão é a flexibilização da mão-de-obra, ou seja, o trabalhador tem que ser qualificado para atuar em vários setores da produção de uma fábrica (flexibilização do trabalho). O toyotismo é a forma de organização do trabalho que surge para atender as novas demandas do neoliberalismo, visto que o fordismo tinha muitas falhas e problemas, dentre eles, a produção em série de mercadorias, que demandava uma grande quantidade de matérias primas, o trabalho desgastante e repetitivo, a lentidão da produção, que provocava uma série de gastos e consequentemente contribuía para o declínio da taxa de lucro.

O toyotismo propiciou o alicerce para a constituição da base produtiva do neoliberalismo econômico, pois tal forma de organização capitalista do trabalho condizia com os interesses específicos do capital neoliberal e com a chamada reestrutura produtiva da economia. Tal processo corroborou para a mundialização do neoliberalismo enquanto regime de acumulação integral e correspondeu, na realidade, com os interesses capitalistas para superar as crises intermitentes do Estado do bem estar social e instituir um novo regime de acumulação.

O estado neoliberal surge para atender as novas necessidades de reprodução do capitalismo. Com a queda da taxa de lucro médio, era necessário aumentar a extração de mais-valor. Isto só poderia ocorrer aumentando-se a extração de mais-valor em escala nacional e internacional, o que significa aumentar a exploração em geral. Desta forma, o Estado neoliberal tem o papel fundamental de criar condições institucionais para o aumento da acumulação capitalista, o que o liga intimamente com a chamada re-estruturação produtiva e com o neoimperialismo. (Viana, 2009, p.85).

Desde a internacionalização do capitalismo, uma questão vital para a sua sobrevivência e reprodução é, consequentemente, a busca por novos mercados globais, pela intensificação da extração de mais-valor em escala planetária, pela subjugação e dominação por completo dos países ao novo modo de produção imposto de forma repressiva, como uma tempestade que varre e arrasta consigo tudo que vem pela frente de forma avassaladora. Em todos os recônditos do mundo que este sistema se alastra, ele leva consigo, um conjunto de práticas, que beneficiam justamente aqueles que arquitetam as novas regras econômicas, as novas taxas de juros, as novas legislações econômicas, ou seja, o novo modo de produção econômico.

O Estado neoliberal surge ao fim da década de 1970 e início dos anos 1980, sendo adotado a princípio em países como Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos, mas

cada país adota o modelo com as suas particularidades ou especificidades. Posteriormente, ocorre uma inserção de outros países que também implantam o modelo econômico neoliberal e, neste sentido, ocorre uma mundialização desta prática ao redor do mundo. Com isso, percebe-se claramente que o surgimento do neoliberalismo não é mera apropriação ou materialização das ideias dos economistas da década de 1940, mas antes de tudo, um processo de mutação social e histórico, marcado pelo esgotamento do modelo do Estado do bem estar social, que já estava desgastado e degenerado. O Estado neoliberal surge para atender os interesses das multinacionais oligopolistas que ano após ano viam seus lucros decaírem e sua produção se estagnar com as práticas do Estado do bem estar social e na medida em que os lucros não se estabilizaram e que várias empresas foram à falência, o modelo neoliberal é imposto no sentido de compensar a queda da taxa de lucro. Assim, o esgotamento da taxa de lucro, a queda da produção, o afunilamento do modo de produção são sinais evidentes que forçam as corporações a adotarem um novo regime de acumulação capaz de superar a crise dos regimes anteriores.

Para Viana (2009, p.85), “o Estado neoliberal tem o papel fundamental de criar condições institucionais para o aumento da acumulação capitalista, o que o liga intimamente com a chamada re-estruturação produtiva e com o neoimperialismo.” O processo da re-estruturação produtiva é fundamental para a efetivação do neoliberalismo enquanto modelo econômico, pois tal processo foi responsável pela substituição do fordismo pelo toyotismo, além de reafirmar o papel econômico e político e autoritário do Estado Neoliberal.

A implementação da reestruturação produtiva não ocorre de forma sincrônica ou de forma harmoniosa, pressupõe-se, a priori, não cometer os mesmos erros do Estado do bem estar social e, para isso, o Estado neoliberal apresenta-se como uma instituição firme, rígida, repressiva e autoritária que coíbe qualquer prática contestatória de sua ordem, ou seja, um Estado que atua com mãos de ferro, que beneficie logicamente a classe dominante e que puna a classe trabalhadora.

Para diminuir os seus gastos, o Estado neoliberal procura esmagar a classe trabalhadora, intensificando a sua jornada de trabalho, extinguindo os resquícios dos poucos direitos trabalhistas, eliminando quase que por completo suas ações sociais. Na medida em que o estado coíbe as organizações trabalhistas, retira de si as responsabilidades sociais e as direciona para as mãos das ONGs. A terceirização das demandas de serviço, da não efetivação das políticas públicas estatais, são marcas

visíveis do chamado Estado Neoliberal, que ao agir desta forma, procura maximizar seu lucro, ao preço da repressão e exploração de forma ilimitada em todos os continentes em que tal modelo possa atuar.

Grande parte das lutas ocorridas no século XX e que buscaram, sobretudo, a valorização da mão-de-obra trabalhadora, a melhoria nas condições de trabalho, as reduções das extensas jornadas dentro das fábricas, foram completamente ignoradas com o advento do neoliberalismo, fato que por outro lado possibilitou uma reação por parte dos movimentos sociais, no sentido de negar tais práticas e lutar contra o neoliberalismo.

O neoliberalismo adquiriu um caráter hegemônico com o advento das décadas de 1980 e 1990, sendo denominado como regime de acumulação flexível (Harvey, 2009) e regime de acumulação integral (Viana, 2009), consistindo, na realidade, numa marcha histórica do capitalismo para resgatar a queda da taxa de lucro, para continuar imprimindo o seu ritmo frenético, concentrando capital nas mãos de pequenos grupos oligopolistas que ditam as regras de funcionamento que regem a economia neoliberal.

A acumulação flexível, como vou chamá-la, é marcada por um confronto direto com a rigidez do fordismo. Ela se apoia na flexibilidade dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e padrões de consumo. Caracteriza-se pelo surgimento de setores de produção inteiramente novos, novas maneiras de fornecimento de serviços financeiros, novos mercados e, sobretudo, taxas altamente intensificadas de inovação comercial, tecnológica e organizacional. A acumulação flexível envolve rápidas mudanças dos padrões do desenvolvimento desigual, tanto entre setores como entre regiões geográficas, criando, por exemplo, um vasto movimento no emprego do chamado setor de serviços, bem como conjuntos industriais completamente novos em regiões até então subdesenvolvidas (tais como a “Terceira Itália”, Flandres, os vários vales e gargantas do sicília, para não falar da vasta profusão de atividades dos países recém-industrializados. (Harvey, 2009, p. 140).

O processo de acumulação flexível para Harvey (2009) está diretamente relacionado com o aumento dos índices de desemprego e com a competição no mundo do trabalho, ou seja, com a mão de obra excedente, ao retrocesso do poder sindical, ao aumento da competição no mundo do trabalho, da volatilidade do mercado e dos deslocamentos da produção dos grandes países do capitalismo, para os países periféricos ou dos chamados países do “capitalismo subordinado” (Viana, 2009). O aumento da competição no mercado de trabalho não é nenhuma novidade, fato que se examinarmos historicamente já tinha ocorrido na Inglaterra, na França desde o século

XVIII. O fator novo é que a burguesia se aproveitou desta situação para impor regimes e contratos de trabalho flexíveis. É o que ocorre, por exemplo, com as demissões em massa dos trabalhadores das multinacionais, que são descartados e substituídos por novos grupos de trabalho com um salário cada vez menor, mas que, por outro lado, possuem uma carga de trabalho exaustivo. Além disso, deve se levar em conta a crescente contratação temporária dos trabalhadores em períodos nos quais os picos de demandas são maiores, sem falar nos jovens que são inseridos no mercado com o chamado primeiro emprego, com salários baixos e irrisórios.

O mercado de trabalho, por exemplo, passou por uma radical reestruturação. Diante da forte volatilidade do mercado, do aumento da competição e do estreitamento das margens de lucro, os patrões tiraram proveito do enfraquecimento do poder sindical e da grande quantidade de mão de obra excedente (desempregados e subempregados) para impor regimes e contratos de trabalho mais flexíveis. Mais importante do que isso é a aparente redução do emprego regular em favor do crescente uso do trabalho em tempo parcial, temporário ou subcontratado. (Harvey, 2009, p. 141-143).

Além do deslocamento das multinacionais para regiões mais periféricas onde prevalece o capitalismo subordinado, ocorreu, junto com tal migração, transformações radicais e violentas no mercado de trabalho, tal como o trabalho parcial, temporário, os inúmeros subcontratos, a redução gritante dos salários, é o que pode ser notado nas diferenças salariais entre um trabalhador da Ford na Suíça e de um trabalhador da mesma empresa em Hong Kong, por exemplo. O trabalhador da Europa recebe um valor pela hora de trabalho bem superior ao de Hong Kong, daí explica-se também o porquê destes deslocamentos das multinacionais em países periféricos.

O aumento do exército de reserva também está incluído neste processo, que denominamos “lumpemproletarização”, é o resultado tanto da política neoliberal quanto da re-estruturação produtiva que tem o efeito de aumentar a competição pelo mercado de trabalho e fazer crescer fenômenos como xenofobia, miséria, violência, e, o que é do interesse do capital, pressionar os salários para baixo. É neste contexto que surgirão a ideologia da “exclusão social” e as políticas paliativas (renda cidadã, bolsa-escola etc.), que vêm substituir as políticas sociais clássicas do estado integracionista, dito do “bem-estar social.” Assim, a nova dinâmica do capitalismo mundial se fundamenta na busca de aumento da taxa de exploração. Trata-se de um novo regime de acumulação, denominado por alguns de “acumulação flexível” (Harvey, 1992), expressão que tem o defeito de ser um eufemismo que encobre o processo de exploração integral, fundado no

aumento de extração de mais-valor relativo e absoluto. (Harvey, 1992; Viana, 2002; Viana, 2003). Por isto, preferimos a expressão acumulação integral. Mas, como colocamos anteriormente, um regime de acumulação se caracteriza não somente por uma determinada organização do processo de valorização e forma estatal, mas também por determinadas relações internacionais. (Viana, 2009, p.104).

O regime de acumulação integral se beneficia constantemente com o grande exército industrial de reserva, ou seja, a lupemproletarização, como bem colocou Viana (2009), fato que cabe destacar o retrocesso das leis trabalhistas que a classe trabalhadora lutou anos para conquistar. Somam-se a isso, o retorno da mão de obra infantil em determinadas fábricas, como as carvoarias, os canaviais, sem falar nos constantes trabalhos irregulares agrícolas do Brasil que se assemelham à época da escravidão, quando o trabalhador é mantido dentro das terras dos latifundiários em trabalhos forçados. A recorrente lupemproletarização tem inúmeras consequências sociais dentre elas, o aumento da pobreza e da miséria social, a elevação da criminalidade e dos moradores de rua, além do aumento da competição no mundo do trabalho, fazendo com que o trabalhador se submeta a salários mínimos para a sua sobrevivência.

Outra questão vital no novo regime de acumulação integral é a capacidade organizacional do capitalismo no que diz respeito às formas cada vez mais elaboradas e avançadas de comunicação em escala global. Uma vez que a tecnologia e as inovações tecnológicas passaram cada vez mais a ser uma realidade sem o qual o capitalismo não pode mais sobreviver, a informação passou a ser uma mercadoria disputada e privilegiada, pois quem possui acesso a ela tem um poder decisivo nas grandes redes de negócios que fundamentam o novo regime de acumulação.

Em primeiro lugar, as informações precisas e atualizadas são agora uma mercadoria muito valorizada. O acesso à informação, bem como seu controle, aliados a uma forte capacidade de análise instantânea de dados, tornaram-se essenciais, à coordenação centralizadas de interesses corporativos e descentralizados. A ênfase na informação também gerou um amplo conjunto de consultorias e serviços altamente especializados, capazes de fornecer informações quase minuto a minuto sobre tendências de mercado e o tipo de análise instantânea de dados útil para as decisões corporativas. Ela também criou uma situação em que vastos lucros podem ser realizados com base no acesso privilegiado às informações... (Harvey, 2009, p.151).

A frase “conhecimento é poder” nunca esteve em evidência como agora no regime de acumulação, isto porque a informação ou o controle dela tornou-se uma

mercadoria preciosa, sendo capaz de influenciar decisivamente nas ações e nos investimentos dos grupos oligopolistas. A informação tornou-se uma ferramenta tão poderosa que os grupos que a controlam, travam disputas constantemente por acessos privilegiados para obterem lucros em investimentos, para criarem novas fusões de multinacionais, para arrematarem empresas em leilões estatais, para derrubar ou aumentar o preço dos produtos conforme as necessidades do mercado.

O acesso ao conhecimento científico e técnico sempre teve importância na luta competitiva; mas, também aqui, podemos ver uma renovação de interesse e de ênfase, já que, num mundo de rápidas mudanças de gostos e necessidades e de sistemas de produção flexíveis (em oposição ao mundo relativamente estável do fordismo padronizado), o conhecimento da última técnica, do mais novo produto, da mais recente descoberta científica, implica a possibilidade de alcançar uma importante vantagem competitiva. O próprio saber se torna uma mercadoria-chave, a ser produzida e vendida a quem pagar mais, sob condições que são elas mesmas cada vez mais organizadas em bases competitivas. (Harvey, 2009, p.151).

A competição pela informação, pelo saber técnico-científico, por novas descobertas, implica conseqüentemente no aumento da taxa de lucro no regime de acumulação integral. Os grandes institutos de pesquisas, as universidades e centros de estudos, concorrem numa corrida frenética para a descoberta e a produção de novos produtos, de novos medicamentos, de novas produções biogenéticas, por novas medicações que curem o câncer ou a AIDS, pois assim que estas produções forem descobertas e comercializadas, logicamente a indústria milionária dos medicamentos irão lucrar com tal venda.

O regime de acumulação integral concentra toda a sua energia na busca excessiva pelo aumento da taxa de lucro, e para isso, ele precisa pressionar os salários para baixo, controlar a classe trabalhadora, sufocar os sindicatos, deslocar a produção nacional e redimensioná-la para uma escala global, pois assim o processo de exploração ocorre de forma intermitente ao redor do globo. Este processo é denominado por Viana (2009), como neoimperialismo que corresponde na realidade ao novo imperialismo do período da época da acumulação integral.

Ele cumpre com o papel de generalizar a busca de acumulação integral em todo o mundo e reproduzir o processo de exploração intensificado nas relações internacionais, o que é complementar, pois quanto maior é o *quantum* de mais-valor produzido, o que possibilita por sua vez, um maior índice de transferência de mais-valor dos países

subordinados para países imperialistas. Por conseguinte, a generalização mundial do neoliberalismo e da re-estruturação produtiva são partes da estratégia do capital visando combater a queda da taxa de lucro. (Viana, 2009, p.109).

O processo de internacionalização é fundamental para o neoliberalismo combater incisivamente a queda da taxa de lucro e, para isso, tal política econômica usa todas as suas artimanhas necessárias, tais como a diminuição dos salários, as inúmeras privatizações, a deterioração das leis trabalhistas, a coerção aos sindicatos e organizações trabalhistas, ou seja, realiza uma extração de mais valor absoluto nas relações de trabalho. Outro fato bastante significativo é que a grande parte do mais-valor extorquido nos países subordinados não fica no país de origem, pois a transferência é feita para os países capitalistas imperialistas, que são, de fato, os maiores beneficiados com o regime de acumulação integral. Tal questão corrobora incisivamente para impulsionar os lucros obtidos pelos grupos oligopolistas, já que eles não dependem apenas de investimentos ou de lucros regionalizados, suas ações são feitas em países remotos, cujo capitalismo subordinado segue as políticas econômicas impostas pelos países capitalistas imperialistas.

Neste sentido, os recursos estatais que no modelo do Estado do bem estar social era destinado para atender questões cruciais, como moradia, saúde, educação e melhorias nas condições de vida da classe trabalhadora, são destinados para os países imperialistas, que aumentam o seu domínio econômico, uma vez que aumentam o seu capital. Tal consequência afetou diretamente os países que impuseram o regime econômico neoliberal como é o caso do Brasil, do México, da Argentina, além de outros países asiáticos. Interessa-nos, aqui, conhecer as especificidades da economia neoliberal na Argentina, cujos processos históricos contribuíram para a implementação do neoliberalismo naquele país para, desse modo, aprender as consequências sociais e econômicas que ocorreram com o desenvolvimento do neoliberalismo na economia argentina.

Foi no contexto da ditadura militar mais precisamente em 1976, que entrou em vigor a instauração do neoliberalismo na Argentina. A ditadura militar preparou o terreno e as bases para o desenvolvimento econômico do “livre mercado” naquele país, mas foi somente em meados da década de 1990 que o regime de acumulação integral acelerou suas atividades e assim, desembocou numa das maiores crises que ocorreu em

2001, na Argentina, quando o caos se alastrou e arrasou o país latino culminando na renúncia do presidente Fernando De La Rúa no mesmo ano.

A política econômica que prevaleceu nos longos anos da ditadura na Argentina estabeleceu uma forte aproximação com os Estados Unidos, além de uma economia dependente da exportação massiva dos seus produtos para o exterior. A ditadura sanguinária, repressora, homicida e genocida levou dois terços da população à pobreza extrema, à miséria e ao desemprego em massa, atingindo níveis de degradação nunca vistos na história do país. No início do século XX, a Argentina se despontava como um dos países mais promissores e mais estabilizados da América Latina e grande parte dos economistas previam um crescimento vertiginoso para o país, fato que não se comprovou, pois, já em meados do século passado o país não conseguiu crescer e sequer sair da sua condição de país agroexportador. Tragicamente o início do século XXI desembocou numa crise que já se arrastava desde a década de 1990 e causou uma série de danos sociais, econômicos sem precedentes que assolaram a população.

Foi com a chegada de Menem ao poder que as ideias neoliberais foram tomando cada vez mais vigor, visto que o contexto foi marcado pela onda de hiperinflação, pela insegurança e desequilíbrios da economia argentina que se arrastaram desde a administração anterior. Menem assumiu a presidência e deu início a uma série de reformas neoliberais, de ajustes fiscais, de redução de gastos do Estado, privatização das estatais, abertura da economia para o capital estrangeiro, ou seja, o presidente seguiu a risca a cartilha imposta pelo Consenso de Washington para cristalizar tais práticas e ações econômicas na Argentina.

O que se seguiu daí para frente foi cada vez mais uma pressão do FMI e do BIRD sobre as economias do chamado bloco subordinado da América Latina, da Ásia, dentre outras, que no processo de transição e consolidação da economia neoliberal tiveram que intensificar a pressão do Estado sobre as classes oprimidas para dar conta de uma série de reajustes exigidos pelo bloco imperialista com o intuito de diminuir a queda da taxa de lucro herdada do regime de acumulação intensivo-extensivo. Na Argentina tal processo não foi diferente dos demais países latinos, Menem e posteriormente Fernando De La Rúa buscaram implementar políticas econômicas de austeridade fiscal, de diminuição dos gastos do governo e de aumento tributário, o resultado dessa combinação foram sérios desastres sociais que elevaram consequentemente o nível de pobreza, de desemprego, de miséria social, jamais visto naquele país.

A situação social, econômica e política da Argentina mais parecia um cenário de uma guerra civil, faltando apenas as armas ou as bombas de fato. O que se via por todos os lados era um cenário de destruição quase completa do país com saques constantes a supermercados e lojas, insurreições populares, organizações de movimentos estudantis e operários, os constantes panelaços que duraram dias e noites, os constantes conflitos entre a polícia e a sociedade culminando na morte de 30 pessoas no auge da crise de 2001. O modelo monetário e o plano de conversibilidade implantado pelo ministro da economia Domingo Cavallo, na qual a taxa de câmbio converteu o peso argentino pelo valor de um dólar americano, deu margem para uma série de capitais e investimentos internacionais no país, fato que prejudicou a economia nacional e levou à falência, posteriormente, várias empresas argentinas. Tal ação demonstrou na prática a submissão do país ao neoliberalismo econômico fazendo da Argentina uma espécie de laboratório das ideias firmadas no Consenso de Washington.

Mesmo com a chegada ao poder de Fernando De La Rúa (1999), que insistiu no modelo econômico adotado pelo governo anterior, o que se percebe é uma postura do Estado em defesa dos bancos e submetido às políticas econômicas impostas pelo FMI, em detrimento de um Estado que atuasse para dar resposta (mesmo que parciais) às expressões da questão social, numa perspectiva típica de um modelo de Estado mínimo defendido pelos neoliberais.

De la Rúa chegou a presidência em um contexto de recessão econômica. A defesa do Plano de Conversibilidade levou-o a optar por seguir uma política fiscal contracionista, a fim de evitar que o país interrompesse os pagamentos junto aos credores. Dentre as medidas tomadas, incluíram-se aumento de impostos e o corte nos gastos públicos. Um novo acordo firmado com o FMI em 2000 – conhecido como “blindagem financeira”- permitiu a contratação de recursos para honrar os pagamentos da dívida pública previstos para 2001. (Silva, 2009, p.18).

É perceptível que com a administração política de De La Rúa, o Estado aperta ainda mais o cinto, impõe-se de forma autoritária e rígida contra a classe trabalhadora, diminuindo os salários, aumentando a jornada de trabalho, realizando uma série de cortes na dívida pública, aumentando os impostos para conter a queda da taxa de lucro e, com isso, voltar a crescer e honrar as dívidas internacionais contraídas junto ao FMI.

Entretanto, o governo de De La Rúa não conseguiu ter êxito em seu governo, que enfrentava problemas crônicos, dentre eles, o inexpressivo crescimento da economia, a desvalorização da moeda (peso), a alta dos juros, a recessão acentuada,

dentre outros. A estratégia do governo foi a de recorrer novamente ao FMI, que negou qualquer apoio ou novos empréstimos a Argentina, alegando que o país não seguiu à risca os conselhos econômicos deliberados pelo Fundo Monetário Internacional e, por outro lado, acusou o país de não combater a corrupção no país, fato que corroborou para o avanço da crise.

A retirada do apoio do FMI deixou o país sem acesso a recursos em moeda estrangeira. Como a corrida aos bancos prosseguia, o governo anunciou o fechamento dos bancos. Quando reabertos, os saques foram temporariamente restritos a US\$ 250 por semana; medida que ficou conhecida como *corralito*. O clima de insatisfação popular, que já havia levado a diversas manifestações ao longo dos meses anteriores, ganhou força, com o anúncio do *corralito*. Recessão econômica, cortes de gastos públicos – inclusive na área social –, redução do salário de servidores públicos, desemprego em torno de 20%, pobreza e a indigência sem precedentes, tudo contribuiu para que a população tomasse as ruas em manifestações contra o governo. (Silva, 2009, p.18).

Com a negativa do FMI o país se viu arrasado pela crise econômica, pelo fechamento de vários bancos estrangeiros, pelo esvaziamento e pela transferência do capital estrangeiro para os bancos de origem, pela restrição de saques ou *corralitos* decretado pelo governo. Por outro lado, tal cenário desolador abriu a perspectiva de resistência social, de mobilização por parte dos movimentos sociais e por grande parte da sociedade civil que sentiu na pele os efeitos traumáticos do regime de acumulação integral que empurrou milhares de pessoas para o desemprego, para a miséria social e também para as ruas, para negarem as práticas do Estado neoliberal.



Figura 11: Imagem do movimento piqueteiro no contexto da crise de 2001.
Fonte: <http://militantz.wordpress.com/> acessado em 28/09/2013.

Neste contexto, a população organizou por meio de diversas formas e experiências de lutas, temos como exemplo, o movimento piqueteiro, que foi sem dúvida um marco da resistência, a criação das assembleias de bairro, a ocupação de diversas fábricas, fato retratado no filme *The Take* (*La Toma*, 2004), além das feiras de troca, que configuraram-se como ações conjuntas de resistência. Com as panelas nas mãos, a população argentina esbravejou contra as políticas econômicas neoliberais, contra as práticas do Estado de proteger os bancos, de priorizar o pagamento da dívida externa e de deixar em segundo plano as questões sociais. Dentre os gritos que explodiram nas ruas da Argentina em 2001, um dos mais conhecidos foi o “que se vayan todos”, demonstrando a insatisfação política da população com relação ao governo de De La Rúa, que renunciou em 2001.



Figura 12: Imagem do *cacerolazo* (panelaço) de 2001 na Argentina. Fonte: <http://www.fmcapitalsalta.com/> acessado em 03/11/2013.

Todas essas convulsões sociais de 2001 marcaram profundamente a sociedade argentina, fato que teve relevância e conotação decisiva nas produções artísticas germinadas naquele contexto específico da crise. Várias produções culturais foram elaboradas no calor da crise e são, de fato, produções de significativa relevância política que contribuíram para as lutas na Argentina na virada do século. É o caso dos documentários de Pino Solanas que retrataram a crise neoliberal, as privatizações, os conflitos sociais, além de outros problemas enfrentados pelo país. A vida, as obras e a produção intelectual de Solanas serão destacadas no próximo tópico.

3.2- A produção documental, o trabalho intelectual e político de Pino Solanas.

Quando se estuda a produção de documentários da América Latina ou mais precisamente da Argentina, o nome de Fernando Ezequiel Pino Solanas é, sem sombra de dúvidas, ressaltado nas vastas cinebiografias produzidas, visto que ele é um dos pioneiros, no que diz respeito à elaboração de documentários e filmes de ficção que têm como pano de fundo a Argentina. Suas primeiras produções cinematográficas são perpassadas pelas questões políticas, pelos problemas sociais, pelas questões

relacionadas aos seus conflitos existenciais, pela sua ansiedade de compreender a América Latina e as suas peculiaridades.

A questão política perpassa grande parte da obra cinematográfica de Pino Solanas, isso se deve ao contexto social marcado pela ditadura da Argentina (1966-77), que apesar de durar sete longos anos, promoveu uma série de perseguições aos intelectuais, aos estudantes, aos operários e uma série de outros segmentos, além de perseguir cineastas “subversivos”, tal como era considerado Solanas pelos militares.

No contexto da ditadura militar argentina, Solanas participava ativamente dos clubes culturais que muitas vezes eram promovidos pelos grupos de esquerda da época, ligados ao PC (Partido Comunista), mas constantemente suas ideias divergiam dos debates realizados, por outro lado, apoiava o peronismo enquanto forma de governo. Tal fato pode ser constatado na entrevista concedida a Labaki & Cereguino (1993, p.28) “Em geral pode-se dizer que os intelectuais que apoiaram o peronismo sempre foram bastante críticos, embora devessem ser reavaliados os que, mesmo tendo sido no passado antiperonista, acabaram abraçando sua causa. Eu estou entre eles.”

...o cineasta argentino nunca se afastou do que pode ser considerado matriz do seu cinema: um projeto político nacionalista, em uma concepção estruturada pelo peronismo e ampliada pela utopia de uma “grande pátria latino americana”, como sonhada pelos líderes da independência dos países da América do Sul espanhola.(Tavares, 2003, p.7).

Essa concepção nacionalista e peronista marcou, sobretudo, as produções cinematográficas de Solanas, tal como pode ser constatado no documentário *La Hora de los Hornos* (1968), fato que por outro lado, foi decisivo nas críticas direcionadas ao documentarista por suas concepções políticas. Fernando Ezequiel Pino Solanas passou pela faculdade de Direito e depois pela faculdade de Letras, mas não se identificou com tais estudos e, logo depois, ingressou no Conservatório Nacional de Arte Dramática em 1962, aprofundando seus estudos e consolidando uma sólida formação em teatro.

Solanas também trabalhou como escritor de história em quadrinhos, função que lhe dará uma boa base para o processo de roteirização, logo depois realizou trabalhos como escritor de peças teatrais, além de compor algumas músicas. Em 1962 tornou-se diretor teatral e recebeu um convite para trazer para o Brasil a peça *O Torniquete*, de Luigi Pirandello, que foi apresentada nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba e Porto Alegre. Ressalta-se que esta viagem para Solanas foi muito intensa, pelos

contatos culturais travados, pelas críticas recebidas, fato que o motivou a prosseguir seus estudos e a produzir seu primeiro documentário *Seguir Andando* (1962), que segundo o autor é “muito autobiográfico no que diz respeito à solidão de minha adolescência”. (Solanas, 1993, p. 24).

Neste contexto de 1962-3, o autor desenvolveu mais de 400 propagandas televisivas e com essa relação próxima aos produtores argentinos juntou uma grande parte de material filmado de noticiários e documentários relacionados à história da Argentina com o intuito de realizar um projeto ambicioso que seria um grande filme sobre a Argentina.

Minha preocupação primordial concentrava-se no tema da identidade: quem somos? O que está acontecendo? Vivíamos numa absoluta desinformação. Nem mesmo a esquerda tinha condições de compreender a realidade – nas eleições nunca superava dois por cento dos votos. O Partido Comunista argentino era *stalinizado* e dependente da URSS. Não contava com uma relevante base operária, enquanto entre os filiados era possível encontrar intelectuais e representantes da pequena e média burguesia. (Solanas, 1993, p.27).

Apesar de ter se vinculado temporariamente ao Partido Comunista, Solanas rompeu, posteriormente, com as posturas *stalinizadas* do partido e criticou duramente a posição ideológica dos clubes culturais ligados a ele. Sua preocupação consistia no fato de entender a identidade argentina e, para tanto, o cineasta procurou entender as raízes históricas que deram a formação social e política do seu país. Solanas queria criar um cinema que não fosse dependente, colonizado, mas, sobretudo, um cinema politizado e ativo, características presentes no seu primeiro longa-metragem *La Hora de Los Hornos* (1968).



Figura 13: Cartaz do documentário La Hora de Los Hornos (1968) de Pino Solanas. Fonte: <http://filmespoliticos.blogspot.com.br/> acessado em 20/12/2013

A segunda produção cinematográfica de Pino Solanas, *La hora de los hornos*, configurou-se como um filme produzido no contexto social em que a onda de convulsões políticas e sociais, além das ditaduras impostas, assolou profundamente a América Latina na década de 1960 e 1970. Em 1959 o país de Cuba passou pelo seu processo de Revolução que levou ao poder Fidel Castro, por outro lado, o Chile (1973), a Bolívia (1971), o Brasil (1964) e a Argentina (1976) sofreram com os seus anos de chumbo e com as ditaduras instauradas. Todo este contexto político e social marcou a produção do filme *La hora de los hornos*, que ressalta os discursos de Perón e de Che Guevara que em 1967 “lançou o Manifesto escrito na Bolívia, no qual incitavam os revolucionários do mundo todo a criar dois, três, muitos Vietnãs”, segundo Solanas (1993, p.33).

A primeira parte do filme consiste numa espécie de introdução à situação sócio-política da América Latina, realizada com o declarado objetivo de chocar o público. O título foi tirado de uma citação do cubano José Martí, que apareceu no famoso manifesto de “Che” sobre “dois, três, muitos Vietnãs”. A morte de Guevara, aliás, deu-se justamente quando estávamos filmando no norte da Argentina, em outubro de 1967; um fato que nos marcou muito, visto que – além de ser quase um deus para nós – “Che” era argentino e representava o intelectual que tinha optado pela luta armada em nome da união latino-americana. (Solanas, 1993, p.36)

A produção de *La Hora de Los Hornos* (A hora dos fornos) foi decisivamente influenciada por outras obras cinematográficas produzidas na América Latina no decorrer da década de 1960, tais como o filme *Tire Dié* (1960) de Fernando Birri que é considerado o primeiro filme político da Argentina, *Maioria Absoluta* (1964) de Leon Hirszman que critica vários problemas sociais do Brasil, o próprio Cinema Novo, particularmente o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha, *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, dentre outros. A primeira parte do filme corresponde na realidade a uma sucessão de imagens e frases de efeitos, com o intuito de provocar o espectador, por meio das denúncias e pelos testemunhos obtidos no processo da produção fílmica.

Assim nasceram as primeiras ideias do filme (*La hora de los hornos*), apesar de sabermos que devíamos realizar uma obra aberta, assim como a realidade que nos cerca. Queria, acima de tudo, que nosso projeto se mostrasse útil para a transformação social do meu país, uma espécie de cinema-ação. Queríamos que *La hora de los hornos* se tornasse um elemento ativo de transformação de nossa realidade e que estimulasse as reuniões estudantis e operárias. *La Hora de los hornos* devia ajudá-las a participar, de modo ativo, dos acontecimentos de nosso país naqueles duros anos de luta contra a ditadura militar do general Onganía. (Solanas, 1993, p. 34-35-38-39).

O que se percebe pelos testemunhos de Solanas é que havia uma intencionalidade por trás do filme que era a de denúncia social das mazelas, dos problemas da América Latina e da Argentina, da questão da violência e da truculência da ditadura militar, da questão da fome e da pobreza, dentre outras mazelas sociais destacadas na obra. Na primeira parte, o ritmo frenético da percussão musical vai se acentuando e combinando elementos sobrepostos de imagens das inúmeras violências no período da ditadura, com frases de *Aime Cesaire* “Meu sobrenome: ofendido, meu nome: humilhado, meu estado civil: a rebeldia”, de *Fanon* “um homem colonizado se liberta na e pela violência”, *Hernández Arregui*, *Che Guevara*, além de outros pensadores e intelectuais, que foram citados na película.

A tônica predominante no filme *La hora de los hornos*; que é dividido em três partes; são as questões relativas à violência da ditadura militar, na Argentina, a questão da pobreza, do analfabetismo e da fome, além da questão do neocolonialismo e da situação econômica e política dos países latino-americanos. O filme foi pioneiro na América Latina no sentido de, reivindicar um cinema independente, com uma linguagem própria predominantemente crítica, clara e direta, que abordou temas até então, inéditos, tal como frisa Solanas (1993, p.39), “Foi efetivamente a primeira obra a enfrentar os temas da violência, do neocolonialismo imperialista e das periferias do sul do mundo. Falava abertamente de violência econômica, social e cotidiana”.

O filme *La hora de los hornos* foi produzido com bastante dificuldade devido ao contexto histórico vivido pela Argentina, em plena ditadura militar, por isso, grande parte da produção foi realizada de forma clandestina e com poucos recursos financeiros. Com ditadura de Onganía (1966) no poder, Solanas teve que tomar cuidado para capturar as imagens externas da violência policial, além de ter que editar o filme somente de madrugada para não chamar a atenção da vizinhança e conseqüentemente dos militares, pois caso isso ocorresse, ele seria preso e torturado.

Com o fim das filmagens de *La hora de los hornos*, em 1969, Solanas, Gettino, Gerardo Vallejo e Edgar Pallero formaram o *Grupo Cine Liberación*, e, com isso, criaram também um manifesto intitulado *Hacia un tercer cine*³ que procura discutir as relações entre cinema e política e propunha também um programa teórico de ação sobre a realidade.

A primeira declaração do grupo “Cine Liberación”, nascido durante as tomadas de *La hora de los hornos*, sintetizava bem aquele momento histórico, denunciando, por exemplo, a desinformação como regra na América Latina. Certamente era um período em que a ruptura se dava em todos os níveis, como em todas as guerras. Pensávamos, todavia, que a uma estética violenta fosse preciso responder com a mesma violência, recomeçando do zero. Nosso filme foi uma importante contribuição para as transformações que ocorreram na Argentina durante a década de 60 e 70. Indubitavelmente contribuiu para o crescimento dos movimentos populares que, em 1973, levou o país à realização das primeiras eleições políticas – sem nenhuma restrição a partidos – desde o distante ano de 1951. (Solanas, 1993, p.40).

O grupo Cine Liberación teve um papel importante no que diz respeito à luta por um cinema militante e que servisse como um instrumento útil e válido que contribuísse para o processo político libertador da Argentina e das ditaduras políticas instaladas na América Latina como um todo. Tratava-se, de fato, de uma proposta de cinema que lutasse contra a desinformação, contra o analfabetismo, tão caro aos países latinos. Por outro lado, há que se destacar também a defesa de uma bandeira da estética fílmica da violência, como forma de reação a violência sofrida pela sociedade nos anos de chumbo, ou seja, para a violência da ditadura, a resposta seria uma mesma estética violenta, tão em voga neste contexto e disseminada pelas esquerdas latinas, que pregavam a criação dos *focos revolucionários* e de lutas armadas de resistência.

O filme estreou na Europa em 1968, coincidindo, justamente, com o desencadeamento das ações do movimento estudantil francês, fato que contribuiu para a criação de um ambiente crítico que o favoreceu junto à crítica cinematográfica europeia, sendo também motivo para diversas discussões políticas neste contexto específico. Entretanto, ressalta-se que não existe uma unanimidade com relação ao filme e com relação ao seu conteúdo teórico ou as suas mensagens provocadoras e das suas imagens chocantes da Argentina.

³ O Grupo Cine Liberación elaborou teorias que defendiam a criação do *Tercer Cine*. Para o grupo o cinema mundial era dividido em três grandes categorias: O *Primeiro cinema* era o cinema hollywoodiano, comercial, o *Segundo Cinema*, era o cinema de autor, ou independente, já o *Terceiro Cinema*, correspondia na realidade com um cinema político e engajado, que se identificava com as lutas de libertação do Terceiro Mundo e com a descolonização cultural.

Uma das críticas mais contundentes feitas ao filme foi a constante exaltação ao *peronismo*⁴, ao *guevarismo*⁵, e de outras tendências esquerdizantes deste período, tal como pode ser constatado nas constantes entrevistas de Pino Solanas, em que ele exalta o governo de Juan Domingo Perón, além de concordar com suas ideias nacionalistas do Partido *Justicialista*⁶.

Sob o peronismo houve um gigantesco desenvolvimento de mercado interno e um padrão de vida como nunca se vira na Argentina, e não foi obra do acaso. Sem contar que se construíram milhares de escolas – mais do que em qualquer outro período de nossa história – e que o analfabetismo foi erradicado. A política social da época foi incontestavelmente extraordinária, porque Perón teve a coragem de pôr em prática o que a esquerda sempre havia reivindicado, como, por exemplo, a nacionalização dos serviços públicos, do crédito bancário e dos seguros. Sustentava ainda que era necessário integrar as economias da América Latina, porque as ideologias e os governos mudam, as nações, ao contrário, permanecem. Está entre os primeiros na história da América Latina a conceder voto às mulheres. (Solanas, 1993, p.29).

Pela entrevista percebe-se claramente a defesa de Solanas com relação ao Peronismo e as ações práticas assistencialistas do Partido Justicialista. Todo esse conjunto de práticas nacionalistas defendidos pelo partido, além da defesa da integração da América Latina, influenciaram de forma intensa a concepção política de Solanas e tais concepções ficaram estampadas no seu filme *La hora de los hornos*.

Apesar das contradições políticas do Grupo Cine Liberación, cabe destacar que o grupo lutou pela formação de um cinema provocador e crítico, além de lutarem também pelo chamado *Terceiro Cinema*, que não fosse colonizado ou totalmente dependente da linguagem e estética comercial *hollywoodiana*, que predominava naquele contexto. Mesmo com uma duração muito curta, o grupo conseguiu mobilizar grande parte da população num grupo heterogêneo na luta por um cinema crítico, revolucionário e independente. Outra questão que pode ser frisada é a luta do grupo por um desenvolvimento de um circuito alternativo de difusão cinematográfica, por meio de organizações sociais e políticas que foram fundamentais na resistência da ditadura.

De nosso movimento participavam tanto os quadros operários, cansados do burocratismo, quanto dos militantes da esquerda que não se identificavam mais com os partidos comunistas tradicionais. Em

⁴ Governo de Perón (1946-55- 1973-74) que tinha práticas políticas paternalistas e ao mesmo tempo nacionalistas.

⁵ Seguidores das ideias políticas defendidas por Che Guevara.

⁶ Partido Justicialista é o nome oficial dado ao peronismo na Argentina.

síntese, estávamos em busca de uma nova esquerda que soubesse encontrar respostas aos nossos anseios de independência nacional; isso mantendo uma boa distância, obviamente, dos blocos políticos e militares do Leste e do Oeste. Foi um momento incrível. Brotavam como cogumelos os grupos de trabalho nos bairros, nas fábricas, nas escolas, nos hospitais. Todos queriam contribuir com a reconstrução do país. Era um extraordinário processo de descolonização. (Solanas, 1993, p.41).

O fim do Grupo Cine Liberación se deu devido às constantes repressões e ameaças sofridas com a instalação da ditadura em 1976. Além disso, com o fim do breve governo de Isabelita Péron (1974-76), iniciou-se o processo de formação dos primeiros grupos de extermínio, ou grupo de esquadrões da morte, que eram financiados pelos militares. Com a instalação do golpe de 1976, um desses grupos a Alianza Anticomunista Argentina (*Triple A*), foi responsável por uma série de sequestros de políticos, anarquistas, comunistas, sindicalistas, estudantes e intelectuais de esquerda, este mesmo grupo fez ameaças diretas a Pino Solanas, que teve um dos seus amigos cineasta assassinados. Além das ameaças do grupo, o nome de Solanas figurava-se nas listas de repressão do regime como *delinquente ideológico*. Com isso, ele partiu para o exílio na Europa.

No mesmo período fui ameaçado de morte pela *Triple A* (Aliança Anti-Comunista Argentina), o que me obrigou a finalizar o filme na clandestinidade. De forma alguma queria deixar meu país, mesmo em nome daqueles que, como Julio Troxler, já haviam sido assassinados; ao mesmo tempo sabia perfeitamente que o novo regime militar seria terrível. Infelizmente muitos militantes – que posteriormente foram sequestrados e mortos – não admitiam ter que deixar tudo o que haviam construído no decurso de suas vidas. Sentia-me da mesma forma. (Solanas, 1993, p. 47).

O peso do terror ditatorial, a morte de alguns companheiros, forçaram Solanas a se exilar em Madri e posteriormente em Paris. Mesmo com todos estes atropelos, além da crise econômica que enfrentava, o cineasta procurou finalizar suas produções fílmicas diante das adversidades encontradas em seu país. Já que o Instituto Nacional de Cinematografia não lhe dava nenhum apoio, ele teve que financiar grande parte dos seus filmes com o seu próprio capital.

Durante o seu exílio, ele se envolve, apoia e colabora com várias organizações sociais: *Madres de Plaza de Mayo*⁷, além de outros movimentos e organizações de defesa dos direitos humanos. Em Paris, ele participa juntamente com vários artistas internacionais, da criação da *Associação Internacional de Defesa dos Artistas*. Com o fim da ditadura em 1983, Solanas retoma suas produções e filma *Tangos...El Exílio de Gardel* em 1985, filme que terá grandes repercussões na Europa, o que lhe garantirá prêmios internacionais, nos Festivais de Veneza e Havana.



**Figura 14: Foto de Pino Solanas na produção de *Memória del Saqueo*.
Fonte: <http://blogs.estadao.com.br/> acessado em 22/11/2013.**

Na década de 1990, Pino Solanas teve uma atividade política ativa, lutando pela defesa do cinema argentino, ajudando e colaborando com a formação dos sindicatos audiovisuais, contribuindo para a criação de leis que respeitassem a liberdade de expressão, além da crítica nos meios de comunicação, direcionada aos governantes do período democrático, como, por exemplo, o governo de Menem (1989-1999) acusado pelo cineasta de chefiar “um bando de delinquentes que estavam saqueando o patrimônio público”, no contexto das reformas neoliberais empreendidas na Argentina.

Solanas trabalhou intensamente nas reformas das leis do cinema, do teatro e da música e também lutou, incansavelmente, para a criação da Cinemateca Nacional da Argentina (CINAIN), fato que não se concretizou devido às objeções feitas pelos partidos de oposição. Toda essa carga de atividades culturais vivenciados por Solanas, além da sua concepção política contra as práticas neoliberais dos governos portenhos que predominaram na década de 1990 e início do século XX, marcaram incisivamente e

⁷ O movimento das Madres de Plaza de Mayo ainda está em plena atividade. Dentre os seus objetivos, o que mais se destaca é a luta das mães argentinas para obterem respostas do governo dos seus filhos desaparecidos na época sangrenta da ditadura.

tiveram peso nas produções documentais realizadas pelo cineasta. Contudo, cabe-nos agora o exercício de analisar tais produções, sem perder de vista a representação da crise vivida pela Argentina no decorrer da passagem do século XX para o século XXI.

3.3- *Que se vayan todos! El pueblo no se vá!* Memória del Saqueo e a representação da crise de 2001.

El director fue fiel a los hechos ocurridos en la Argentina. "Pino" hizo de manera más que documentada una válida revisión investigando las "enfermedades" de esa sociedad argentina corrupta, perversa y vendepatria que nos gobernó durante estas últimas décadas. (...) El documental Memoria del Saqueo moviliza a decirnos una y mil veces ¿cómo permitimos esto? (...) El espectador no saldrá de su asombro por una investigación tan profunda y veraz. (Hector Peirou, 2004)⁸

O documentário Memoria del Saqueo (2004) remonta aos tempos épicos e críticos do primeiro documentário de Solanas La hora de los hornos (1968), que marcou a cinematografia argentina pela sua linguagem diferenciada, pelas denúncias contra a pobreza e a fome, entre outros aspectos, que deram notoriedade e projetou o nome de cineasta na América Latina. Memória del Saqueo é o típico documentário de denúncia frente aos problemas sociais, as injustiças, a fome, a miséria, a corrupção, dentre outros fatores abordados no decorrer do documental.

O título Memória del Saqueo não se refere aos saques praticados pela população em lojas ou supermercados, mas sim aos grandes “saques” ou roubos legalizados feito pelas multinacionais aliadas às práticas políticas econômicas do regime de acumulação integral, ou neoliberalismo. O *saqueo* ou saque refere-se, na realidade, às privatizações das estatais, a desnacionalização completa da economia e aos saques realizados pelo Estado aos fundos públicos para o pagamento da dívida externa contraídas junto ao FMI e ao Banco Mundial.

⁸ O diretor foi fiel aos acontecimentos ocorridos na Argentina. Pino fez de maneira mais do que documentada, uma válida revisão investigando as “doenças” da sociedade argentina corrupta, perversa e traidora que nos governou durante estas últimas décadas. O documentário Memória del Saqueo mobiliza-nos a dizermos uma e milhares de vezes: como permitimos isso? O espectador não deixará de se espantar com uma investigação tão profunda e verdadeira. (**tradução nossa**) Crítica extraída do site: pinosolanas.com

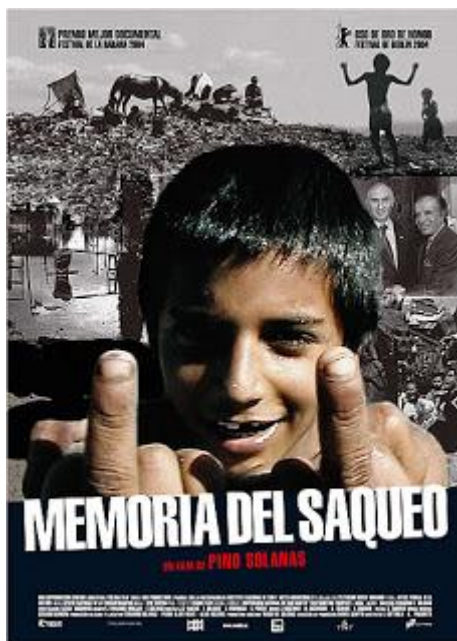


Figura 15: Cartaz do documentário Memória del Saqueo (2004) de Pino Solanas. Fonte: <http://docverdade.blogspot.com.br/> acessado em 14/12/2013.

O processo de análise do documentário não é tão simples quanto se parece, visto que existe uma carência enorme no que diz respeito a um procedimento metodológico adequado ou a uma análise correta da obra ou até mesmo a produções teóricas que se dediquem a estabelecer um parâmetro correto de análise. Neste sentido, as obras *Cinema e Mensagem* (2012), e *Como assistir um filme?* (2009) de Viana, *Introdução ao documentário* (2012) Nichols, *Mas afinal... O que é mesmo Documentário?* (2008) de Ramos, fornecem conceitos teóricos que são fundamentais para a obtenção e para o auxílio do processo de análise do documentário de forma mais coerente.

A análise do documentário se realizará na mensagem repassada, nas imagens realizadas, nas entrevistas obtidas, nos elementos extra-documentais (produção, pós-produção), nas entrevistas do diretor na realização do documentário, além das críticas realizadas sobre o filme. Para isso, o objetivo é chegar o mais próximo possível de uma análise correta do filme, sem perder o horizonte de situá-lo num contexto histórico específico. O que é chamado aqui de interpretação correta, termo de Viana (2012), é a interpretação que consegue reconstituir o significado original do filme, que busca descobrir o significado original dos autores, bem como a mensagem que eles quiseram transmitir. Apesar dos termos serem empregados para a análise do cinema, acredita-se que eles podem ser aplicados nos procedimentos metodológicos de análise do

documentário, já que se objetiva buscar uma fidedignade aos objetivos de quem produziu o documentário.

As imagens, o texto ou a mensagem de um documentário estão fortemente ligados ao mundo histórico, que faz parte da experiência social partilhada, que constitui, na realidade, o corpus social, ou a sociedade. Neste sentido, o documentário é uma produção social coletiva, faz parte do mundo e as imagens produzidas no calor das circunstâncias são recortes do mundo real, fato que lhes dão o caráter de documentos imagéticos, motivados por quem produziu.

Analogamente, sons e imagens cinematográficos usufruem de uma relação indexadora com o que registram. Aquilo que registram, com decisões e intervenções criativas do cineasta, é o que produz sons e imagens cinematográficos. A imagem é um documento desse estilo, ela é produzida por ele e dá mostras claras da natureza do envolvimento do cineasta com seu tema..., algo que depende diretamente da relação real, física, entre essas duas entidades: é um documento não só do que, uma vez, esteve diante da câmera, mas também da maneira pela qual a câmera os representou. (Nichols, 2012, p.65).

As decisões tomadas pelo cineasta no momento em que se captam as imagens possibilitam a compreensão do envolvimento do cineasta com o seu tema. Neste sentido, refletir sobre que atitudes ele tomou, que decisões foram importantes para a produção de uma cena, de que lado ele estava, atrás da polícia ou no meio dos manifestantes, por exemplo, diz muito sobre o estilo do documentarista e, além disso, reforçam seus objetivos no processo de produção. No documentário *Memória del Saqueo*, Solanas participa ativamente das manifestações, toma parte dos movimentos, insere-se no conjunto de protestos e extrai dali o seu objeto, com diversas entrevistas, com imagens de denúncia da repressão policial, ele mesmo é parte constituinte das imagens ao sofrer com a repressão policial, sobre tal fato, posteriormente voltaremos detalhadamente ao assunto.

No primeiro momento foi feito uma contextualização histórica do neoliberalismo, buscando defini-lo de forma crítica, situando o surgimento do Estado Neoliberal e das doutrinas neoliberais, além de destacar a implementação histórica do neoliberalismo na Argentina. Todas estas questões são vitais para a contextualização da produção documental de Solanas, que é realizada no contexto da crise de 2001, que estourou na Argentina.

O documentário *Memória del Saqueo* (2004) foi coproduzido com a Cinesur⁹ (Argentina), ADR Productions (França), Thelma Film AG (Suíça), com a participação do Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) (Argentina) e Universidad Nacional de San Martín. O que se percebe na produção do documentário é a diversidade de colaborações da França, Suíça, Argentina, no financiamento da produção. Além disso, a produtora Cinesur é de propriedade do cineasta, ou seja, tal fato possibilita uma maior autonomia crítica do documentarista, já que a interferência do capital cinematográfico é restrita. Solanas é o diretor e também roteirista do documentário. A música original foi produzida por Gerardo Gandini, as imagens foram produzidas em 2002 em diversas regiões de Buenos Aires, tais como: Córdoba, Rosário, Tucumán, Corrientes e Neuquém.

O documentário ganhou o prêmio Urso de Ouro no 54º Festival Internacional de Berlim, pelo conjunto da obra, no decorrer de sua estreia mundial. Outra premiação ocorreu no 8º Festival do Cine Latino americano em Los Angeles, na ocasião *Memória del Saqueo* foi considerado o melhor documentário da América Latina. Além desses, a obra segue sendo elogiada e premiada desde a sua estreia mundial.

O documentário *Memória del Saqueo* é dividido em 10 partes ou capítulos com títulos específicos, dentre eles, a dívida eterna, crônica da traição, o modelo econômico, as privatizações, corporativismo e mafiocracia, o genocídio social, etc. A estrutura e a divisão do documentário em capítulos foram definidas pelo próprio Solanas que queria produzir uma obra didática com uma linguagem mais clara possível,

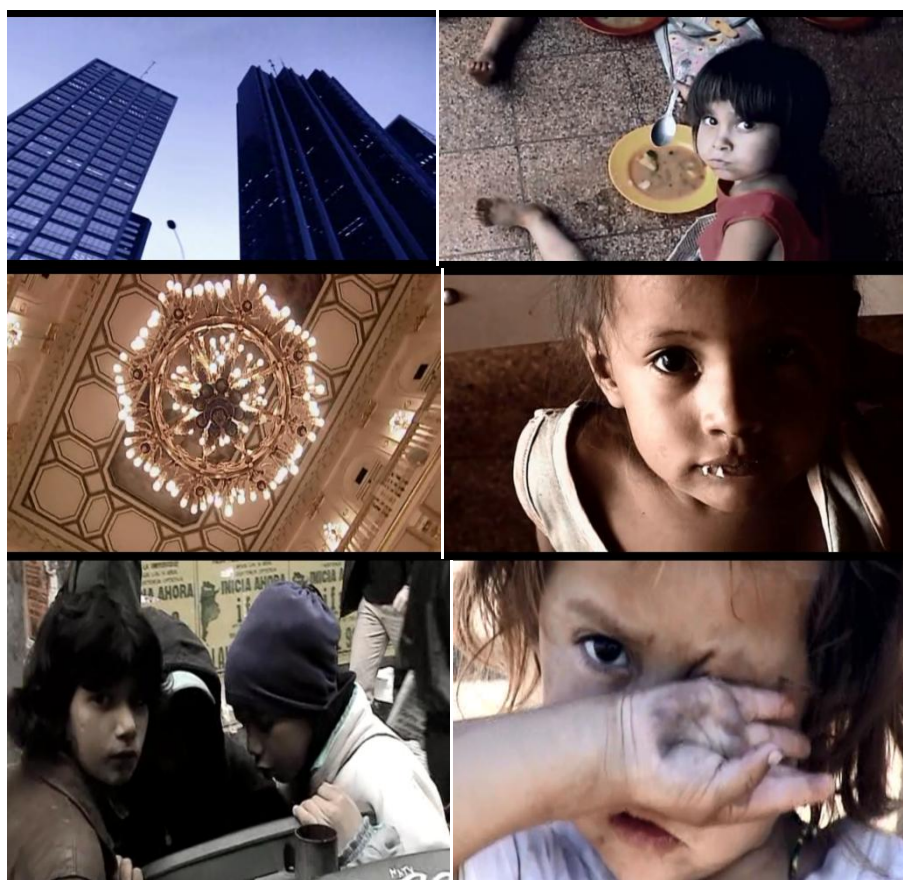
Comencé, trabajando una estructura temática que, dada a amplitud del tema, tenía dos grandes partes independientes entre sí: a) lo que había pasado en la Argentina, es decir, la crisis, sus causas y responsables; b) las victimas de aquella, los millones de pobres y desocupados y cómo habían enfrentado la crisis castigo. Durante meses busqué la estructura y progresión dramática del film en el montaje, dividiendo los temas en capítulos como en un libro. Quería que la narración fuera lo más clara posible y que el espectador pudiera reconstruir la historia como se fuera un puzzle. (Solanas, 2004).

Dois eixos centrais permeiam a construção do documentário tal como pode ser percebido na entrevista de Solanas (2004). O primeiro era fazer uma reconstrução histórica da crise, passando pela implementação lenta e gradual da crise nos tempos da

⁹ A *Cinesur* é uma empresa de Buenos Aires e o proprietário é o próprio Fernando Ezequiel Solanas, ou Pino Solanas, como é conhecido.

ditadura militar até o contexto de 2001, outra questão fundamental na abordagem do diretor foram as consequências sociais provocadas com o agravamento da imposição do neoliberalismo. A estrutura progressiva e dramática do documentário se dá através da divisão dos temas em capítulos, fato que lhe imprime um caráter didático mais compreensivo da obra. Destaca-se também que entre um capítulo e outro, a tela escura ou tela negra, os temas dos capítulos aparecem de forma evidenciada e nas palavras do autor foi a sua homenagem ao cinema mudo.

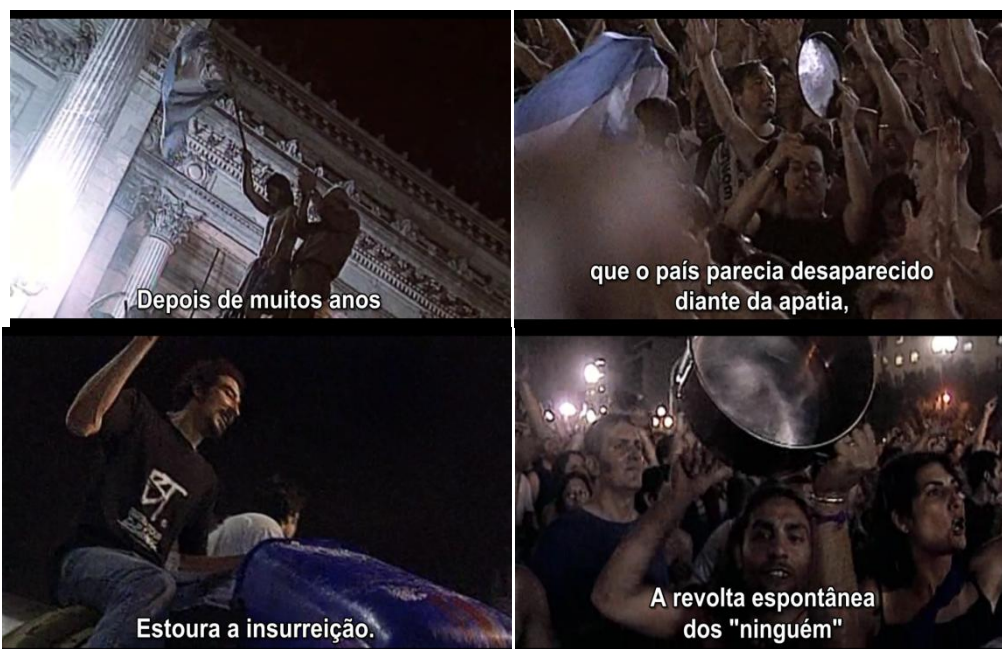
Solanas dedica o documentário aos homens e mulheres que durante todos esses anos resistiram com dignidade e coragem. As cenas iniciais são entrecortadas por imagens de edifícios de arranha-céus em contraposição aos indigentes ou lupemproletários, moradores de ruas, crianças desnutridas, idosos e meninos remexendo no lixo atrás de comida. Ao fundo, o som do violino dá o tom inaugural do documentário *Memória del Saqueo*, que o constitui como um documento imagético de denúncia social, da situação econômica e política da Argentina nas últimas décadas.



As imagens iniciais dão o pano de fundo para a composição da tragédia e do genocídio social sofridos no dia-a-dia pelos sobreviventes do modelo neoliberal. As

consequências sociais são constantemente escamoteadas pelos meios oligopolistas de comunicação local, que são dominados e conseqüentemente reproduzem um mundo superficial, sem contradições, sem pobreza, fome ou miséria. Um mundo onde as notícias e as informações são manipuladas, monitoradas para atender os interesses daqueles que dominam tais meios de comunicação.

As cenas que seguem são fundamentais para a compreensão da obra, visto que a ênfase se volta para as manifestações, insurreições populares, organizações sociais, movimentos sociais, organizações espontâneas de bairros, ocorridas no ano de 2001 na Argentina, quando a população ocupou a rua e exigiu a renúncia do Presidente Fernando de La Rúa.





Nas tomadas iniciais Solanas exalta o caráter espontâneo das lutas, a revolta não foi direcionada por nenhum sindicato, por nenhum movimento social específico, por nenhum partido político oportunista. Ao contrário, trata-se de lutas e de ocupações organizadas pelos ninguém, pelos destituídos sociais, pelos desempregados, pelos estudantes, pelos miseráveis, por aqueles que vivem na margem social e não tem nada a perder, a não ser os seus grilhões ou as amarras sociais impostas pela classe dominante.

O que se vê, nas cenas posteriores, são os inúmeros conflitos travados entre os manifestantes e a polícia, a qual não mediu esforços para conter, para tolher, para reprimir qualquer manifestação oriunda das ruas e da sociedade. A consequência não foi outra, senão a morte de vários manifestantes, a prisão, as torturas e a violência generalizada na capital Buenos Aires e no interior.



O Estado não mediu forças para usar todos os seus aparatos repressivos contra a população, usou da violência para reprimir, para matar todos aqueles que se posicionassem contra o governo De La Rúa. Ocorre que o povo resistiu, ocupou, manifestou e se organizou de forma coletiva contra todos os abusos da ordem, contra todas as forças repressivas advindas do Estado e executadas pela polícia, que é seu braço armado. Ao som dos gritos da rua de que “o povo não se vai”, milhares de manifestantes se somaram aos protestos de rua, as organizações coletivas compostas por trabalhadores, desempregados, donas de casa, aposentados, estudantes, filhos e herdeiros daqueles que durante décadas resistiram aos anos de chumbo da ditadura militar.

Diante desse recorte, Solanas enfrenta parte para uma das questões centrais do seu documentário, que é a de fazer uma reconstituição histórica da crise, mostrando a sua genealogia e suas raízes sociais mais profundas. Neste sentido, o documentário adquire um caráter histórico, pelo fato da preocupação didática do cineasta de fazer uma reconstrução do passado remoto da Argentina e apontar quem foram os verdadeiros culpados pela expropriação, pela privatização e pelas consequências sociais e econômicas que fizeram o país atolar num mar de dívidas.

Para tal caracterização, foi realizada uma extensa pesquisa histórica de documentos, de imagens da época, de depoimentos que abordam temas diversos, tais como a corrupção, a origem da dívida externa, a política pós-ditadura. Os protagonistas dos fatos foram identificados e apresentados na tela sem nenhum temor ou censura, característica típica de um documentário de denúncia social e de crítica política.

Reflexões iniciais são levantadas por Solanas para demarcar o início de seu percurso de reconstrução da crise, dentre elas: O que aconteceu com a Argentina? Como era possível que numa terra tão rica tanta gente passasse fome? Para essas perguntas iniciais o autor afirma que o país havia sido devastado por um novo tipo de agressão social, executado em paz e na democracia. A violência cotidiana e silenciosa que deixava mais vítimas sociais, mais emigrados e mortos que os terrorismos do Estado e a Guerra das Malvinas.

No capítulo 1, Solanas dedicará toda sua atenção à reconstrução histórica da dívida eterna, note que o trocadilho de dívida *eterna* ao invés de *externa*, é proposital para demonstrar que a dívida nunca acabou e que todos os governos do século XX, sempre estiveram subservientes e ligados aos negócios do capital e das multinacionais, principalmente dos bancos.



A corrupção tem raízes profundas que beneficiou e beneficia durante vários séculos os partidos políticos, os governos e as organizações burocráticas em toda a

América Latina. Solanas procura mostrar, como a política do endividamento, foi gerando na Argentina, uma geração de tecnocratas e funcionários altamente preparados e predispostos a servir aos bancos e as corporações internacionais, ao invés de defender o seu próprio país. Foi no contexto da ditadura militar, mais precisamente em 1976 que a dívida contemporânea da Argentina se formou e tomou dimensões de valores cada vez mais estratosféricos, culminando no valor de 170 bilhões de dólares em 2001, sendo que a metade desta dívida descomunal era dívida privada, que passou a ser incorporada na dívida pública. Ou seja, as multinacionais e grandes corporações, que eram as responsáveis pela dívida privada, foram protegidas pelo ministro Cavallo, (ministro da economia do governo de Menem e De La Rúa), que transferiu tais dívidas para o Estado.

A aliança entre os bancos e as corporações formou a face oculta de sustentação do poder na Argentina e na América Latina, pois tais instituições financiaram inúmeras campanhas eleitorais de governos corruptos que seguiram as exigências e a cartilha neoliberal. Tal entrelaçamento marcou profundamente os governos que se submeteram aos ditames da política neoliberal, a custo das privatizações, da desnacionalização das empresas, das demissões em massa, do alastramento social da pobreza, da miséria e da multiplicação de desempregados.

Como pode um país tão rico ter após a adoção do regime de acumulação integral, ou neoliberalismo, mais de 18 milhões de pobres e 9 milhões de indigentes¹⁰ ou miseráveis? A resposta encontra-se na expansão da dívida externa que se alargou durante os regimes neoliberais, e priorizou o pagamento dos bancos, dos juros, da dívida ilícita, que era particular e se tornou pública, em detrimento da população e da resolução dos problemas sociais, característica típica do modelo neoliberal.

No capítulo 2, momento do documentário cujo título é *Crônica da traição*, Solanas destaca os discursos de Raul Afonsín (1983), presidente da transição da ditadura para o período democrático. O discurso de posse de Afosín possuía um tom de social democracia e entre suas metas estavam as de lutar contra a pobreza, de defesa dos direitos humanos e demonstrar que com a “democracia se estuda, se cura e se come”, nas palavras do político. Por outro lado, Afosín fazia um discurso duro e rígido se posicionando contra os grupos econômicos e financeiros. Mas o Estado estava falido, devido as dívidas extraordinárias herdadas no contexto da ditadura militar, sendo assim,

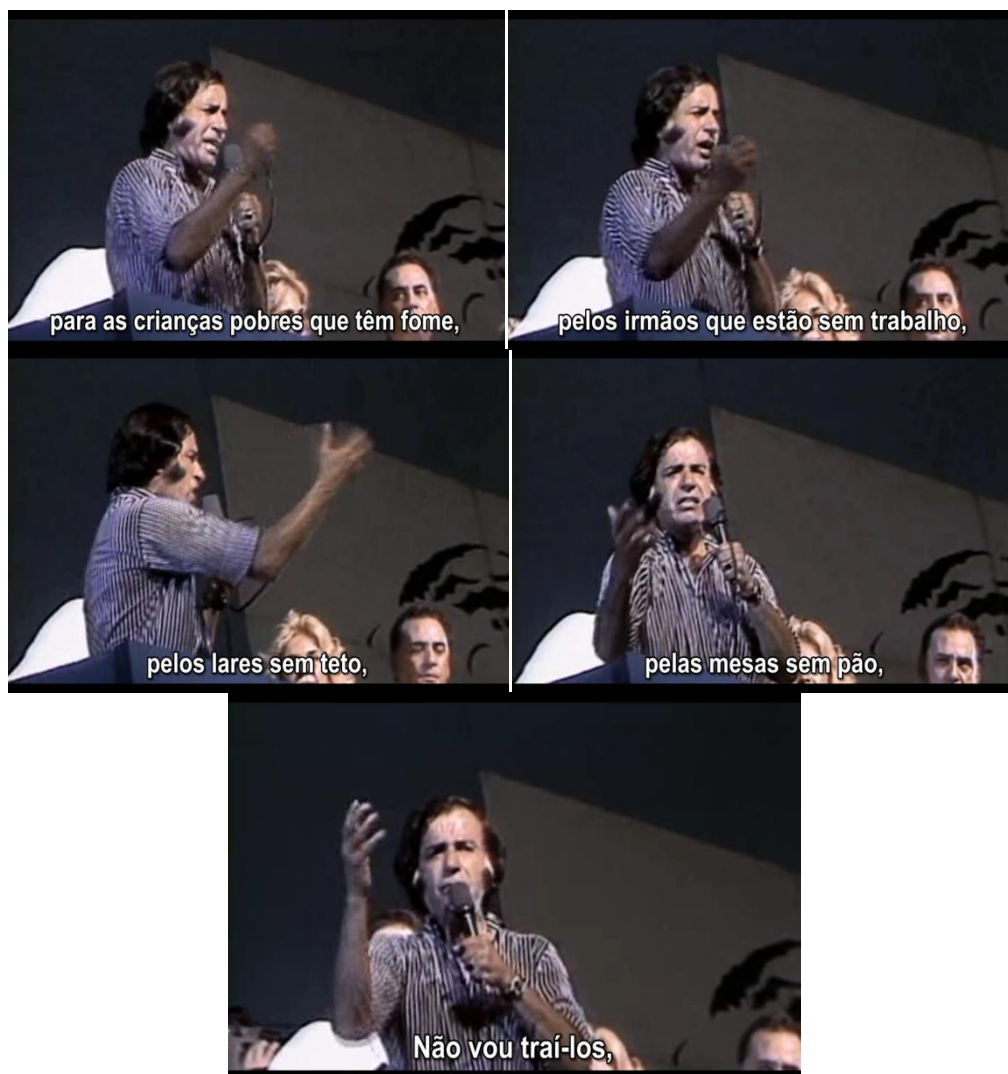
¹⁰ Dados extraídos do documentário *Memória del Saqueo*.

era preciso agir rápido e optar entre manter o discurso radical e a postura nacionalista, ou aliar-se às corporações e dar continuidade ao modelo neoliberal implantado nos anos de chumbo. Afosín cede às pressões do poder e se ajoelha frente às megacorporações e passa a agir de forma dúbia.

Em 1985 Alfonsín adotou uma drástica política econômica, chamada de “Plano Austral” o que significava a substituição o peso argentino por uma nova moeda, austral. O objetivo do mandatário argentino era estancar a explosão inflacionária, buscando reformas estruturais da economia. Conforme Solanas, os recursos públicos, mais uma vez, seriam transferidos para os bancos e corporações privados. A partir desse momento, Raul Alfonsín passa a agir de forma dúbia. Se por um lado promete investigar as transações ilícitas que levaram o país ao endividamento, por outro, pede ao presidente do Banco Central que a legitime. Assim, pretendeu resolver os problemas da inflação e da dívida externa e ao mesmo tempo ampliar as reformas estruturais que envolveram com maior ou menor intensidade a agricultura, a indústria, o sistema financeiro e as empresas estatais. (Viana B, 1990, p.102-103.).

Neste sentido, as promessas não cumpridas de Afosin são consideradas com traições feitas ao povo. O que se seguiu foi a sinalização e o cartão verde do governo para os bancos privados continuarem a agir conforme os seus interesses econômicos no país, e com isso, os milionários recursos públicos foram transferidos para as instituições privadas, tal prática foi chamada de plano austral que consistia na substituição do peso pela adoção de uma nova moeda. O enfraquecimento do governo de Afosin se deu por uma série de razões, dentre elas, a hiperinflação, os saques nos supermercados, além das pressões de grupos políticos insatisfeitos com o seu governo.

Meném assumiu o poder com um discurso demagógico e populista, vindo após governar La Rioja, que era uma das províncias mais pobres do país. Menem possuía uma linguagem franca e discursava como gestos de pregador, prometendo uma revolução produtiva e um grande aumento no salário, além disso, se posicionava como o defensor dos pobres da Argentina ou como o “tigre dos humildes”, tal como afirma Solanas.



Dias depois da sua posse, Carlos Saúl Menem abandona as costeletas e o discurso reformista, e trai os seus eleitores, segundo Solanas, pois seu governo vai privilegiar uma minoria liberal conservadora em detrimento da maioria da população. As cenas posteriores irão mostrar claramente os planos e ações de governo de Menem, que para o documentarista, é o maior traidor dos interesses da nação, pelo fato de manter uma aproximação estreita e carnal com os Estados Unidos, anistiar os chefes da ditadura, obedecer ao programa do Banco Mundial e do FMI.

O documentário mostra também um ponto de vista interessante, segundo o qual a traição não foi realizada apenas por Menem, mas pelos indivíduos e grupos, líderes políticos sindicais, os quais traíram a classe trabalhadora tornando-se sócios das festas milionárias da privatização, jogando por terra, anos e anos de resistência da classe trabalhadora, segundo Solanas. Aqueles que não se aliaram ao modelo de menemista, foram duramente combatidos e perseguidos, como é o caso do próprio Pino Solanas,

que teve sua vida ameaçada, ao sofrer um atentado e levar seis tiros na perna por protocolar na justiça um pedido para anular a privatização das duas maiores estatais do país a YPF e a companhia estatal de gás, que posteriormente foram privatizadas de acordo com a vontade do governo.

A participação de Solanas, no seu próprio documentário, elucida a questão ética do documentarista de jogar limpo com o espectador, ou seja, na medida em que ele também é parte do mundo histórico narrado e reconstruído, sua voz reafirma o caráter de veracidade da representação fílmica.

... a *intenção* do sujeito é intrínseca ao enunciar do discurso, não havendo espaço para mais ou menos ambiguidade. A saída ética está em jogar limpo com o espectador, deixando expostas pegadas da enunciação e o mapa da ação na tomada. A ética do sujeito-da-câmera interventivo é a ética dominante do documentário contemporâneo, em suas modalidades não institucionais. A modalidade *interventiva* traz em si a *ação* do sujeito-da-câmera, feita para provocar e determinar a *re-ação* do mundo sobre si. A dimensão da *práxis* política tem espaço para ser realçada na posição do *sujeito-da-câmera interventivo*. Esse sujeito da câmera interventivo é muitas vezes corporificado em personagem, que coincide com o personagem que sustenta as asserções sobre o mundo. (Ramos, 2008, p. 100-101-102).

A categoria de *sujeito da câmera interventivo*, de Ramos (2008), pode muito bem ser aplicada na análise do documentário de Solanas, já que ele se coloca com um dos que foram traídos pelo governo de Menem e, por outro lado, suas interferências no decorrer da produção fílmica se dá de diversas outras formas, como na ideia da construção da bandeira da Argentina de 400 metros, que é carregada pelos manifestantes num dos protestos realizados em frente à Casa Rosada. Tal ideia é sugerida pelo próprio cineasta e é mostrada numa das cenas de protestos contra a privatização das estatais.

...un período de la historia en la que yo mismo había sido uno de sus protagonistas: fui de los primeros en salir públicamente a denunciar la traición de Menem a sus votantes el 14/5/89 y los aberrantes actos que se cometían con las privatizaciones, que me valieron seis tiros en mis piernas. La gran bandera de 400 mts que desfila frente al Congreso, fue una iniciativa mía que se concretó en la gran marcha del día de la soberanía del 20/11/91. Con esa bandera rodeamos el parlamento y luego recorrió el país llevada en innumerables marchas sociales. (Solanas, 2004)

Nestes termos a intervenção de Solanas e a sua participação em diversas cenas, são responsáveis por garantir as asserções sobre o mundo histórico que ele recriou, ou

seja, a crise da Argentina de 2001, além das participações ativas nas lutas sociais contra as privatizações do governo de Menem. Nas cenas seguintes, a questão da desnacionalização do país e das inúmeras privatizações são elucidadas pelo diretor, que ressalta que foram condições econômicas exigidas pelo FMI e pelo Banco Mundial, com o propósito de fazer valer as práticas neoliberais.





Nada permaneceu de pé, não importava o que era ou quanto valia, nem como e porque deveria se vender, segundo as palavras de Solanas no documentário. O que se viu foi de fato, a efetivação do capitalismo integral, que arrastou tudo para as mãos dos grupos oligopolistas, pois na medida em que as empresas são internacionalizadas, todo o capital obtido com os lucros e com a exploração intensificada nos países do capitalismo subordinado é transferido diretamente para os países imperialistas onde estão localizadas as grandes corporações.

A Argentina teve a sua especificidade, pois foi o país que mais privatizou as suas empresas, incluindo a sua companhia aérea Aerolíneas Argentinas, A YPF, que era uma das maiores exploradoras de petróleo da América Latina, a companhia de gás, a companhia de abastecimento de água e esgoto, as linhas ferroviárias e diversas outras empresas foram vendidas e privatizadas a preço de banana, fato que teve como consequência uma série de fatores sociais, como a demissão de 150 mil trabalhadores, a perda progressiva dos seguros sociais, a desvalorização do salário, a redução de inúmeros benefícios para os trabalhadores.

Quando passaram a operar no país, as empresas multinacionais realizaram uma verdadeira omissão nos serviços prestados. É o caso, por exemplo, da Aerolíneas Argentinas comprada pela empresa *Iberia* de origem espanhola, vendeu grande parte da frota de aviões e levou a empresa argentina à falência. Além disso, as empresas

responsáveis pelo serviço de esgoto e de água deixou inúmeros trabalhadores sem água potável e sem serviços de esgoto, por outro lado, as companhias telefônicas compradas pelas multinacionais, se endividaram e nunca pagaram suas dívidas para o Estado argentino.

O saque ao Estado foi realizado pelo governo Meném, De La Rúa na década de 1990, culminando na falência múltipla do país, na multiplicação enorme da dívida externa, ao ponto do país ficar de joelhos, mãos atadas e cabeça baixa para as imposições feitas pelo FMI e pelo Banco Mundial. Outro ponto central do documentário é o capítulo que ele dedica a denunciar de forma direta e clara, inclusive dando nome aos bois, da chamada *mafioocracia*.



A mafiocracia tem em sua composição diversos segmentos sociais compostos por políticos empresários, magistrados, funcionários, sindicalistas, jornalistas e empresas de comunicações, que organizam de forma sistemática todo um conjunto de ações destinadas a saquear e a roubar o dinheiro público com o aval do Estado. Nesse sentido, eles são os braços de sustentação de funcionamento do Estado neoliberal, pois estão enraizados na coluna vertebral da organização estatal e tem como objetivo realizar

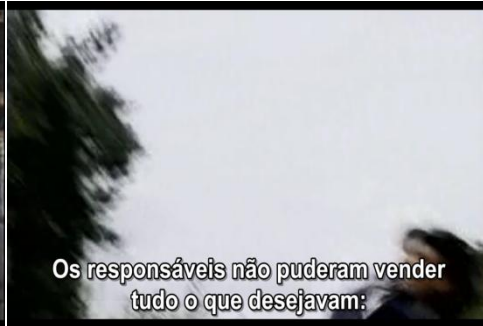
o saque dos fundos públicos por meio de superfaturamentos e de outras operações ilícitas, práticas que são muito comuns no regime de acumulação integral.

Para Solanas (2004), *Memória del Saqueo* tem como objetivo “revelar ao espectador a trama secreta da mafiocracia: associação espúria da corporação político-sindical, dos altos tribunais de justiça e dos bancos, das multinacionais e do FMI”. A lavagem de dinheiro, a corrupção, as associações entre políticos e narcotraficantes, foram características marcantes do governo Menem, De La Rúa e foram abordadas com toda clareza e crítica pelo documentarista, não só no documentário como nas diversas entrevistas realizadas em congressos, fóruns, palestras, realizadas por Solanas.

Para Pino Solanas, a corrupção “es un auténtico flagelo para la vida de nuestras sociedades, no es un fenómeno aislado, sino un sistema compuesto por funcionarios, jueces, bancos y auditorias, corporaciones y organismos internacionales. Nosotros llamamos a esta macro corrupción mafiocracia”. Trata-se de uma macro corrupção, organizada, estruturada e racionalizada, que atua de forma intensiva para atingir os seus objetivos lucrativos e gananciosos e por outro lado, provoca um “genocídio social, matando mais pessoas do que a Guerra das Malvinas, causando 35 mil mortes por desnutrição, à custa das políticas impostas pelo Fundo Monetário Internacional”, segundo Solanas.¹¹

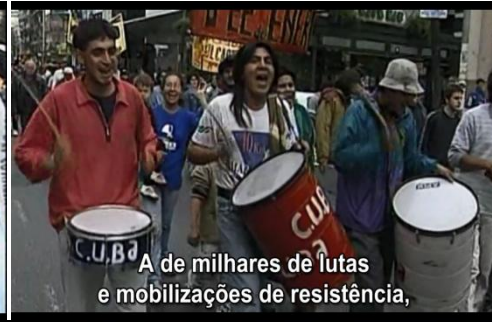
A sequência final do documentário é composta por cenas que remetem ao início, ou seja, as tomadas feitas na rua com os gritos do povo, com ações que retratam a repressão policial, os embates entre os manifestantes e a polícia etc. Os famosos painéis são ancorados na narração de Solanas, o qual afirma que: “ao terminar estas memórias, talvez fique o sentimento de que não se pode mudar a realidade ou que os responsáveis pelo saque sejam os vencedores e nós os derrotados.” Solanas admite que depois de tantas crises e conturbações seria difícil pensar que a realidade da Argentina poderia mudar. Sem dúvida, segundo o documentarista, nem a ditadura, nem Menem, nem De La Rúa, consolidaram efetivamente seus projetos neoliberais, “nem as concessões foram dadas para sempre, porque podem ser recuperadas”.

¹¹ Entrevista de Pino Solanas no Fórum de Barcelona de 2004, cuja ocasião, ele refletiu sobre a mafiocracia na Argentina. Mais detalhes no site: <http://www.pinosolanas.com/>





Foram impedidos por uma nova história:



A de milhares de lutas e mobilizações de resistência,



de movimentos sociais desenvolvidos durante a década.



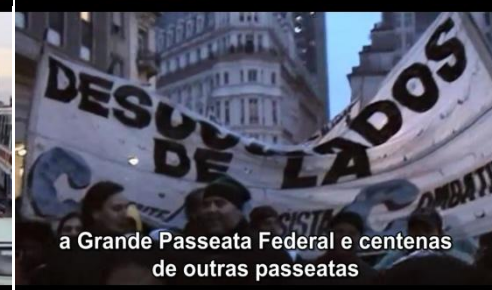
Organizações territoriais,



"piqueteiros", refeitórios e associações de bairro,



ocupações de terra e assentamentos



a Grande Passeata Federal e centenas de outras passeatas



as fábricas recuperadas pelos trabalhadores,



as mulheres rurais em lutas,



Todas essas manifestações, insurreições populares, protestos, marchas, passeatas, lutas e resistências sociais, correspondem para Solanas, a primeira vitória do povo argentino contra a globalização, tal como ele destaca no fim do filme. A pressão popular, a mobilização espontânea, a ocupação e a permanência nas ruas, a resistência social, foram mais enfáticas do que a repressão estatal, fato que culminou na deposição do presidente Fernando de La Rúa. *Memória del Saqueo* é sem dúvida um documentário que proporciona uma crítica social, que denuncia e aponta os nomes dos responsáveis pela crise e pelo genocídio social que assolou o país e a população argentina.

As imagens captadas por Solanas fazem jus ao título do documentário, ou seja, a memória do saque realizado pelos grupos oligopolistas, pelos grupos políticos envolvidos, que tiveram inúmeras consequências tais como destacamos em linhas anteriores. O documentário tem a sua importância social, pois ele é concebido no conjunto das relações sociais e, portanto, ele é uma manifestação destas relações. Cabe destacar também que o documentário de Solanas possui algumas limitações no que diz respeito à reconstrução histórica da crise, visto que o documentarista se prende em vários momentos, nas entrevistas de deputados e senadores conservadores, para falar da crise. É o caso, por exemplo, do momento em que Solanas dirige a seguinte pergunta ao

senador Cafiero: “Como você explica a existência de uma real mafioocracia entre o poder econômico, os banco e a classe política?”

Em defensiva, o senador Cafiero, afirma que “não iria fazer um julgamento absoluto, mas que preferia relativizar um pouco, porque nem todo político é corrupto, e que a sociedade argentina não pode destinar a corrupção para a sua classe dirigente e que as classes dominantes emanam da própria sociedade.” A princípio, esta afirmação não compromete o todo do filme, mas evidencia aspectos conservadores e reacionários do representante do senado, que procura relativizar e naturalizar o poder político, afirmando e defendendo grosseiramente que o poder emana da sociedade.

Outro aspecto que carece ser criticado são as sequências finais que o autor exalta é a ocupação das ruas. Não existe, todavia, nenhuma proposta de mudança radical no sistema político, nenhuma derrubada do poder, não aponta nenhuma saída, contudo fica subentendido no documentário, que o caminho é apenas a tomada das ruas, o que de fato é uma visão muito ingênua do diretor. No aspecto geral, o documentário *Memória del Saqueo* corresponde a um filme didático, político, com uma linguagem clara, com contextualização histórica, com denúncias, tal como ressaltamos, com crítica social e com imagens autênticas e reais, “colhidas” no calor dos acontecimentos da crise de 2001, tal como o autor faz questão de evidenciar nos créditos finais do documentário.

3.4 - A coragem, as lutas e as resistências sociais em *La dignidad de los nadies*.

Dos años después de la notable *Las memorias del saqueo*, Fernando Solanas prosigue, en *La dignidad de los nadies*, un bello título, su inapelable crónica sobre la historia argentina contemporánea. (...) *La dignidad de los nadies* aporta, mediante una galería de personajes y situaciones recreadas en la ficción documental, una crónica urgente y nada maquillada de la supervivencia de un pueblo castigado. (...) la suya es una película ejemplar sobre la rebelión contra la cultura de la derrota. (**La Vanguardia de Barcelona** - 04/06/06).

O documentário *La dignidad de los nadies* é uma espécie de continuidade do documentário que analisamos anteriormente, ou seja, *Memória del Saqueo*. *La dignidad de los nadies* tem um contexto histórico marcado pelos acontecimentos pós-crise de 2001, mas precisamente sua realização se deu entre 2002 e 2003. Solanas não se dá por satisfeito e continua sua ambição de retratar por meio de sua câmera os acontecimentos

que ocorreram após a crise de 2001 e, para isso, ele retoma os personagens, que participaram do documentário *Memória del Saqueo* e a partir daí constrói sua trama, procurando dar voz e memória imagética aos *ninguéns*.

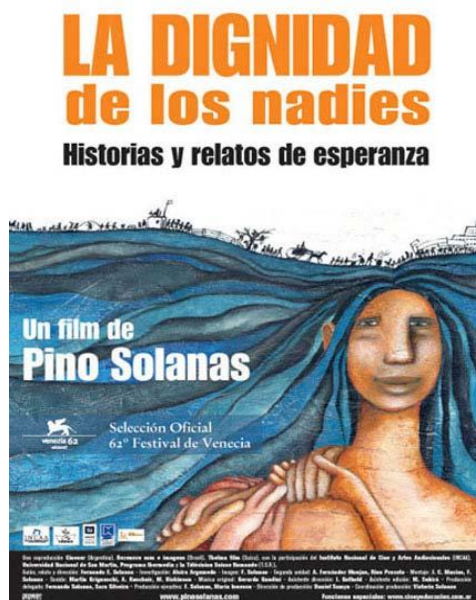
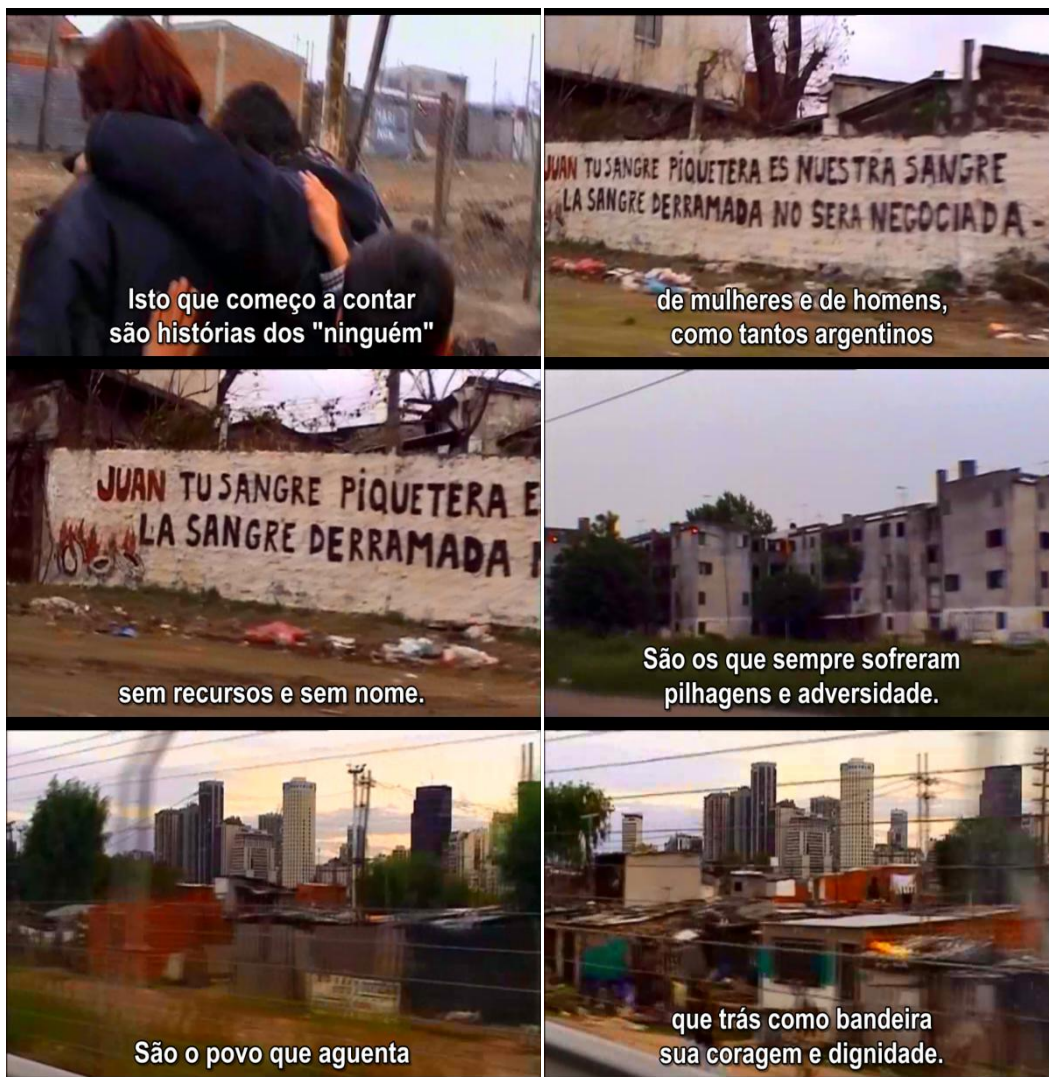


Figura 16: Cartaz do documentário *La dignidad de los nadie's* (2005) de Pino Solanas. Fonte: <http://www.pinosolanas.com/> acessado em 23/11/2013.

O documentário *La dignidad de los nadie's* (2005) foi produzido pela Cinesur Buenos Aires, e a coprodução ficou a cargo da Dezenove som e imagens de São Paulo/Brasil, Thelma Film AG Zurique/Suíça, Television de La Suisse Romande Genebra/Suíça, com a participação do Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) (Argentina) e Universidad Nacional de San Martín (Argentina) e Ibermedia. Solanas é o diretor, roteirista do documentário e câmera; as imagens foram produzidas entre 2002 e 2003 em diversas regiões da grande Buenos Aires e na Patagônia argentina, durante oito semanas e dois anos e dez meses entre a montagem e a produção.

Em *La dignidad de los nadie's* a história dos *ninguéns* é a história de homens e mulheres sem recursos, sem nomes, sem memórias, são os *lupemproletários*, os miseráveis que vivem à margem da miséria e são esquecidos pelo Estado, massacrados pelo regime de acumulação integral, ou seja, o neoliberalismo. Eles são os personagens que sofrem na pele, no cotidiano, na constante luta pela sobrevivência, as consequências sociais de um sistema econômico opulento e inconsequente que beneficia os grupos oligopolistas e massacra a maioria da população, jogando-os na miséria. Pino Solanas define e identifica, nas cenas iniciais, quem são os *ninguéns* e procura situá-los dentro de um contexto histórico específico que é o da pós-crise de 2001.



As cenas iniciais são tomadas feitas nas periferias do grande centro de Buenos Aires, em locais onde a pobreza é extrema, a ausência do Estado é uma constante, a falta de recursos básicos como saneamento, água tratada, segurança, educação, fazendo cumprir a máxima do Estado neoliberal que é a do Estado mínimo, do aumento da exploração da classe trabalhadora, da humilhação constante, da fome e das injustiças sociais.

La Dignidad de los Nadies se concibió a partir de la catástrofe social que la Argentina vivió a comienzos del siglo XXI: 25% de desocupados y 60% de pobres e indigentes. Éramos capaces de alimentar 300 millones de personas y se morían de hambre o enfermedades curables cien personas al día. Más muertos por año que todos los desaparecidos del terrorismo de Estado. La tragedia me empujó a hacer memoria contra el olvido. Los más jóvenes preguntaban qué había sucedido y aunque lo habíamos denunciado muchas veces durante los 90, era necesario traer las imágenes de esa historia y colocarlas en su contexto. Así nacieron “Memoria del Saqueo”(2002/2004), un análisis de las políticas del poder, y “La

Dignidad de los Nadies”, construída con relatos e historias de algunos protagonistas de la resistencia social. Una epopeya anónima y cotidiana de los traicionados de siempre: clases medias empobrecidas desocupados o piqueteros que salen a cortar rutas. (Solanas, 2005).

Não só LDS (La dignidad de los nadies) como MS (Memória del Saqueo) foram concebidos com o intuito de se fazer um documentário político, crítico e de denúncia social, tal como se percebe nas palavras de Solanas. Como poderia um país que antes da implantação do modelo neoliberal alimentava trezentos milhões de pessoas e no contexto da crise de 2001 tinha milhares de desempregados, de pobres e indigentes? Os dois filmes surgem para denunciar este genocídio social, este massacre generalizado que matou mais pessoas do que no contexto da ditadura militar, porque o terrorismo agora é silencioso, obscuro e travestido de democracia.

Enquanto que MS refere-se a uma análise das relações corruptas do poder, LDS volta-se para a captação dos relatos, das histórias dos protagonistas da resistência e das lutas de 2001. Em LDS os indigentes têm voz, os desempregados são ouvidos, as ações dos piqueteiros são ressaltadas e valorizadas.





Parte-se das ruas, do clamor popular, das associações de bairro, dos desempregados, dos despossuídos e humilhados, das assembleias populares, para se criar uma memória visual, não só dos momentos das lutas, mas também das estratégias construídas para superá-las, ou seja, da ação concreta dos protagonistas, os quais lutam

cotidianamente para sobreviver em meio à miséria e a violência. A democracia representativa e a política neoliberal são refutadas pelos manifestantes, pois são eles que sofreram e pagaram por um sistema político e econômico responsável por saquear e afundar o país. A câmera de Solanas mistura-se com os manifestantes, capta os gritos, os coros, as vozes reunidas, as frases nas faixas, as organizações populares e consegue fazer um recorte coerente e interventivo em meio aos protestos e as passeatas. Aqui o cineasta se remete a categoria de “documentário de representação social”, expressão utilizada por Nichols (2012) para se referir aos documentários que têm como matéria a realidade social.

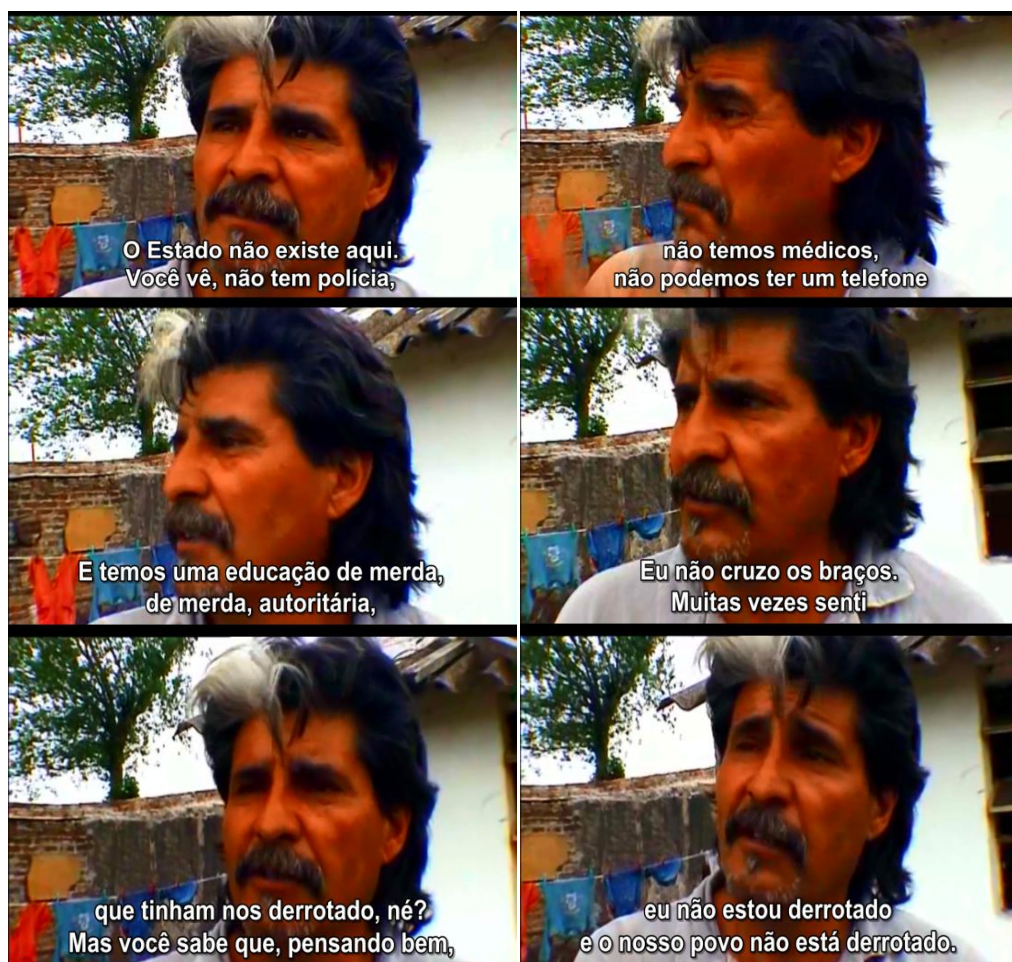
Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e partilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendemos. Literalmente, os documentários dão-nos a capacidade de ver questões oportunas que necessitam de atenção. Vemos visões (fílmicas) do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. O vínculo entre documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social. (Nichols, 2012, p.26-27).

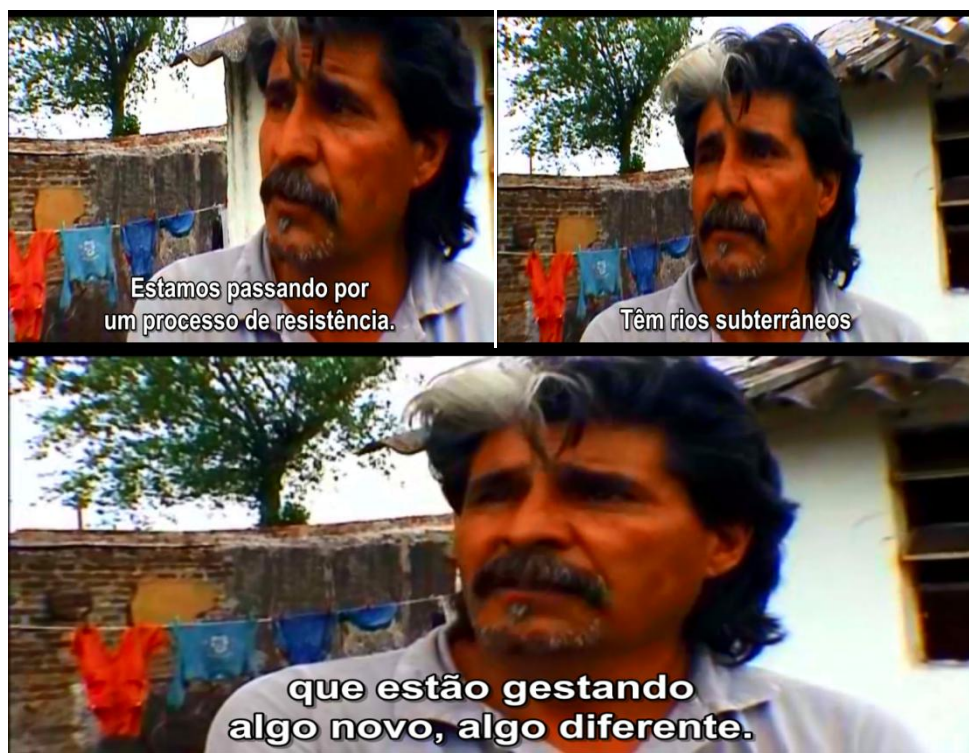
Nos documentários de Solanas encontramos estes elementos ligados à representação social, encontramos histórias, argumentos, relatos e descrições que nos permitem ver o mundo de uma outra ótica, de uma nova maneira, que não é nem de longe o mundo fantasioso carregado de um discurso dominante que é mostrado na televisão. O que vemos em LDN é uma representação dos ninguéns, dos humilhados, dos despossuídos que possuem histórias e memórias dos seus dias de lutas no dezembro de 2001, histórias que possuem algo em comum, ou seja, a resistência no contexto da crise.

O primeiro personagem que é destacado é a história de Martín Galli, um motoqueiro escritor que gosta de literatura e estuda magistério. Martín conta o seu próprio relato de sua experiência traumática de 2001 em que ele estava assistindo televisão em casa e viu a polícia espancando as mães da praça de maio, fato que lhe causou uma revolta muito grande. No mesmo dia, ele decidiu ir para a praça para se somar aos combatentes que lutavam contra a polícia, contra o modelo neoliberal, contra o presidente e contra sistema. Martín enfrentou o gás lançado pela polícia, mas num certo momento foi cercado por três carros que começaram a atirar e o alvejaram com

um tiro na cabeça. Nesse momento aparece um homem chamado Toba, que salva Martín de uma parada cardíaca e o protege até a chegada dos primeiros socorros.

Toba é um professor que também estava nas manifestações e, diante da situação caótica, ele se prontificou a ajudar e a socorrer Martín. A história deste professor será a segunda contada no documentário LDN. Vivendo uma vida extremamente difícil, sobrevivendo com o pouco salário que ganha, o professor decidiu mudar a realidade que o cercava e, juntamente com alguns vizinhos do bairro, criou um refeitório e passou a fornecer comida para cerca de 170 crianças que não se alimentavam direito.



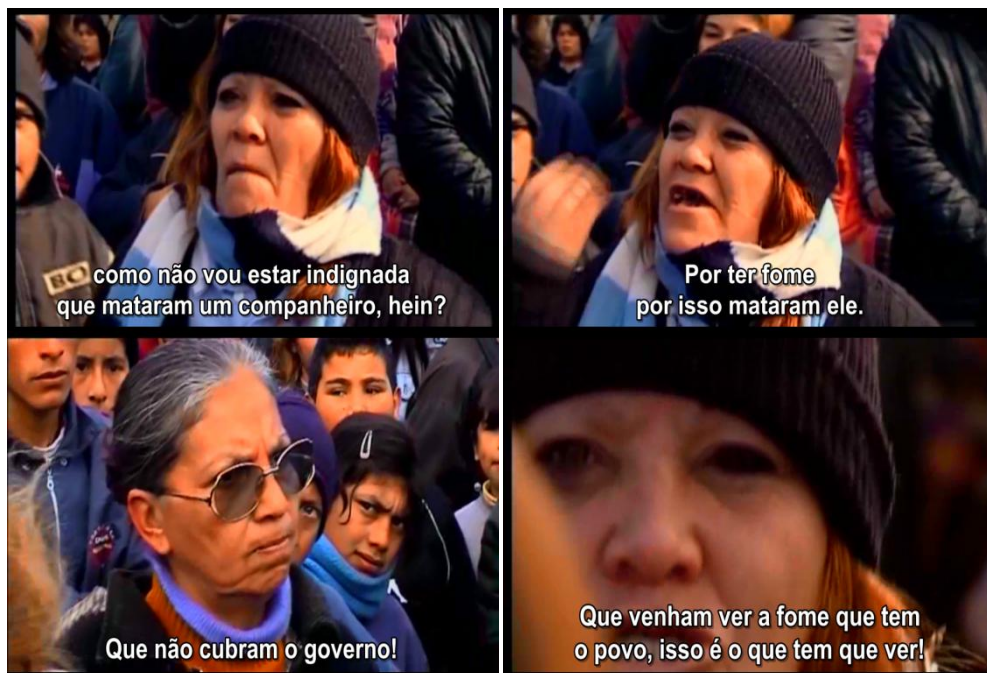


Estas cenas nos dão uma dimensão da indignação, do grau de consciência do professor, mesmo diante de todas as adversidades enfrentadas no seu cotidiano, enfrentadas não só por ele, mas por grande parte da população que sofreu os efeitos massacrantes da política neoliberal. As críticas feitas pelo professor Toba são direcionadas contra a ausência estatal nas periferias, a educação autoritária, os inúmeros problemas vivenciados pelos miseráveis, pelos indigentes, desempregados, entre outros, que sofreram e sofrem com as consequências sociais deste modo de produção capitalista opressor. No seu discurso, percebe-se claramente a evidência da resistência, da coragem para mudar a sua dura realidade e da esperança, quando ele diz que “tem rios subterrâneos que estão gestando algo novo, algo diferente”.

As cenas posteriores ressaltam outros protagonistas que de alguma forma foram os grandes prejudicados, foram os que sobreviveram à crise, como a história de Margarita uma catadora de lixo que vive na miséria com o marido e oito filhos pequenos. Outro ponto que cabe destacar são as cenas produzidas nos acampamentos dos piqueteiros, onde o cineasta enfatiza suas formas de lutas, as ocupações, as formas de resistências. Ele nos mostra que a organização dos piqueteiros se davam de diversas formas, tais como: formação de assembleias, cursos de formação, votações coletivas e estratégias de ações. Além disso, o documentário retrata, por meio de entrevista, a

história de um participante do movimento, as ilusões, a falta de perspectiva política e o sentimento de impotência.





Nestas cenas, o terrorismo estatal é representado de forma escancarada, deixando claro que tanto faz democracia ou ditadura o Estado está sempre pronto a reprimir aqueles que se levantam para lutar contra ele. Nos confrontos com a polícia, o jovem Dario Santillán, ao ver seu amigo baleado, tenta socorrê-lo, mas também acaba morto com um tiro nas costas. O que se segue nas cenas posteriores são as imagens do seu velório com desabafos dos piqueteiros, os quais constata, dolorosamente, o verdadeiro papel do Estado e da polícia na sociedade capitalista.

A imagem dos jovens mortos corresponde a uma imagem traumática, para usar aqui a expressão de Barthes (1984) e ressaltada por Ramos (2005).

Barthes, em seu livro sobre fotografia, desenvolve o conceito de “imagem traumática” para apontar essa marca da intensidade. A imagem traumática não traz o trauma da vida (não necessariamente negativo), tencionando em seu momento extremo, mas faz esse trauma bater no espectador pela mediação da câmera. Sua repetição compulsiva aponta para a elaboração traumática do soco da vida. (Ramos, 2005, p. 200).

A morte de dois jovens militantes provocam reações pela sua intensidade, aponta para a forma traumática da experiência contemplada, atinge o espectador como um soco e denuncia a corrupção policial, a injustiça frente ao poder, a impunidade e o uso da força para valer a lei e a opressão dos que dominam.



O cineasta dedica o documentário LDN ao jovem Darío Santillán, o líder piqueteiro assassinado pela polícia durante a manifestação de junho de 2002, que o caracterizou como “aquele que andou inventando bairros, era fabricante de tijolos e consciências que se abriam, ao se deter em auxílio ao companheiro caído, deixa sua vida por ele, seu nome era Darío”. Tais referências e dedicatórias de Solanas dizem respeito à iniciativa do jovem Darío que construiu junto com os piqueteiros do seu bairro uma mini fábrica de tijolo para beneficiar os desempregados e garantir-lhes um sustento, mesmo que momentâneo. Darío fazia parte dos ninguéns, era um agitador social, mobilizador dos piqueteiros que se entregou na luta cotidiana para transformar as condições sociais que ele vivenciava. Os movimentos sociais são, na realidade, formados por estes personagens esquecidos, humilhados e silenciados pelos meios oligopolistas de comunicação.

El tratamiento de estas figuras anónimas que en algunos casos adquieren popularidad por sus luchas cuestiona los estereotipos sociales al atribuir a los “nadies” cualidades como la dignidad e invertir así la estigmatización que habitualmente padecen los grupos marginados. Las imágenes con que se plasma a estos prodestinatarios están cargadas de connotaciones opuestas a aquéllas relativas a los grupos de poder. La toma del rostro de Santillán sugiere su martirio y entrega no sólo a la lucha social, sino también a la protección de sus pares, al punto de que expone su vida para socorrer a otro manifestante. Las escenas impactan en el espectador al mostrar el dolor, la impotencia, la sensación de injusticia que impera en los piqueteiros. (Bonano & Sánchez, 2010, p. 6)

A imagem forte do rosto de Darío no caixão faz do documentário de Solanas um filme reflexivo, um filme que procura mostrar a dignidade daqueles que lutam diante da injustiça social e diante do poder estabelecido. As cenas impactam o espectador ao mostrar a impotência, o grito de mulheres contra o Estado, contra a imprensa opressora e mentirosa, ao mostrar um mártir da luta piqueteira que de forma integral se jogou nas lutas sociais e, desse modo, arriscou e perdeu a vida para se solidarizar com outro jovem manifestante em situação idêntica a sua.

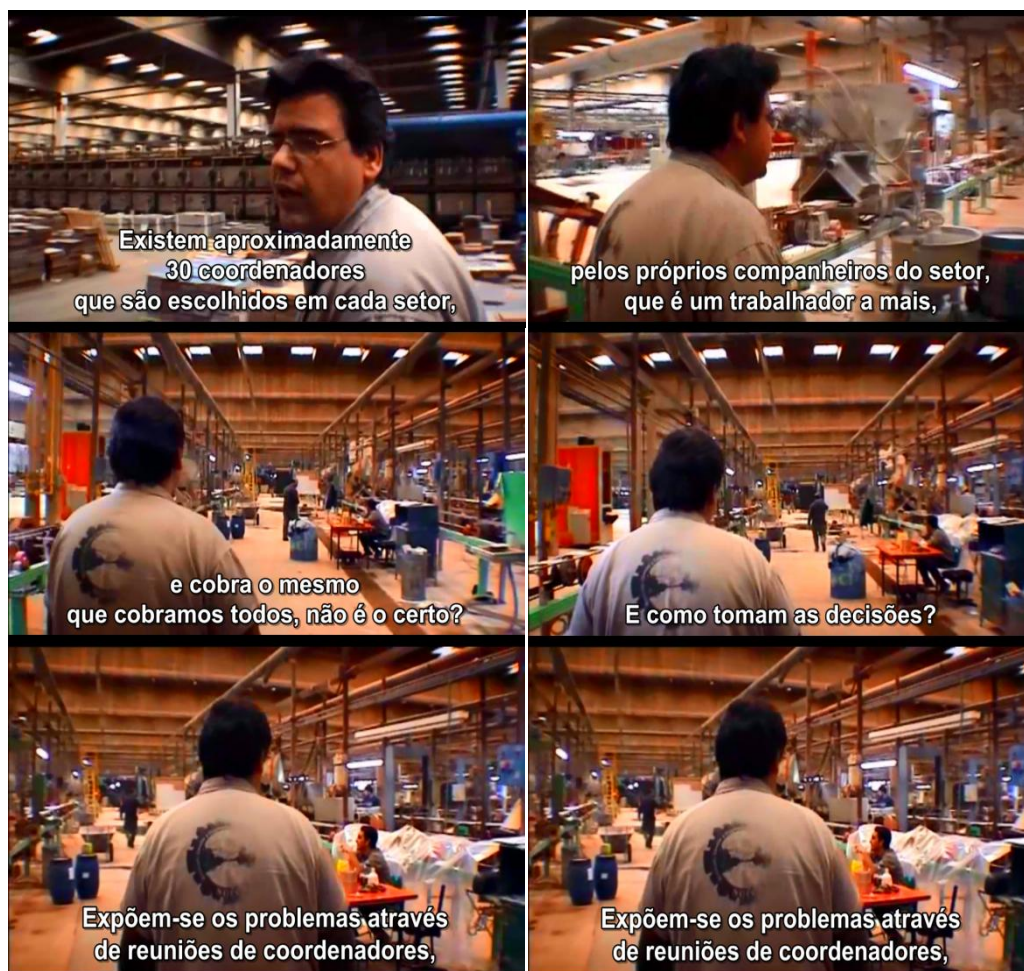
Outro ponto importante do documentário LDN são as cenas finais em que Solanas exalta a ocupação da fábrica Zanon pelos ex-trabalhadores, que retomaram a produção, após o fechamento da fábrica no decorrer da crise de 2001. A ocupação da fábrica fechada e a organização dos trabalhadores foi um marco, uma experiência edificante na luta cotidiana contra o capital. A exaltação da coragem dos trabalhadores da resistência frente ao poder estabelecido pode ser considerada um marco, um ato histórico e inovador coordenado pelos movimentos sociais no contexto posterior a crise de 2001.





Quando os ex-trabalhadores retomam a produção, eles desenvolvem experiências autogestionárias de organização, rompendo com a hierarquia, com o autoritarismo que predominava quando a fábrica funcionava. Em março de 2002, os trabalhadores retomam a produção, discutem estratégias através das assembleias, de decisões coletivas e passam a produzir com o apoio da comunidade, das *mães da praça de maio*, de grupos e associações dos trabalhadores locais, além do apoio científico fornecido pelas universidades argentinas.





O que se percebe aqui é o movimento real dos trabalhadores, que com suas próprias estratégias de luta e organização romperam com o modelo burocrático que predomina no mundo do trabalho e, assim, construíram formas mais autônomas e diretas de organização trabalhista. Trata-se de experiências espontâneas nas quais os trabalhadores se auto-organizam de forma horizontal, a partir de práticas que não são baseadas numa direção (gerentes de fábricas) ou por um partido político, por um grupo centralizado, ao contrário, são organizações dos próprios trabalhadores, que juntos lutaram para defender a fábrica contra a ocupação do estado via força policial, além de cinco ordens judiciais movidas para eles desalojarem a fábrica.

O documentário LDN é finalizado com a *voz over* de Solanas que exalta as ações e lutas dos personagens, denominados por ele como ninguéns. As palavras são evidenciadas e aqui destacadas: “nunca está tudo perdido quando se existe a decisão de lutar. Quando se chama a luta por algo justo e que é nosso, se vence o mais temido e até o fraco tem vez.” Neste sentido, o documentário parte de uma perspectiva dos grupos explorados, dos humilhados pelo regime de acumulação integral e de certa dá voz aos

excluídos, possibilita-lhes uma memória imagética, ressalta-lhes a capacidade de combate, de resistência, de luta, evidencia o grito contido contra o Estado opressor, e dá significado aos discursos contra o neoliberalismo.

3.5 - *La Argentina Latente* - contradições econômicas e consequências neoliberais.

Enquanto que LDN (*La dignidad de los nadies*) foi concebido das costelas de MS (*Memória del Saqueo*), o documentário *La Argentina Latente*, segue como uma espécie de trilogia realizada por Solanas, no contexto posterior à crise de 2001. Tratava-se de realizar uma viagem pelo país para descobrir suas potencialidades científicas, econômicas, culturais, e, para isso, o documentarista recorre a uma série de instituições, universidades, museus, centros de pesquisas e conselhos científicos para fazer uma memória e recordar e exaltar os feitos do passado e apontar caminhos para a reconstrução do país.

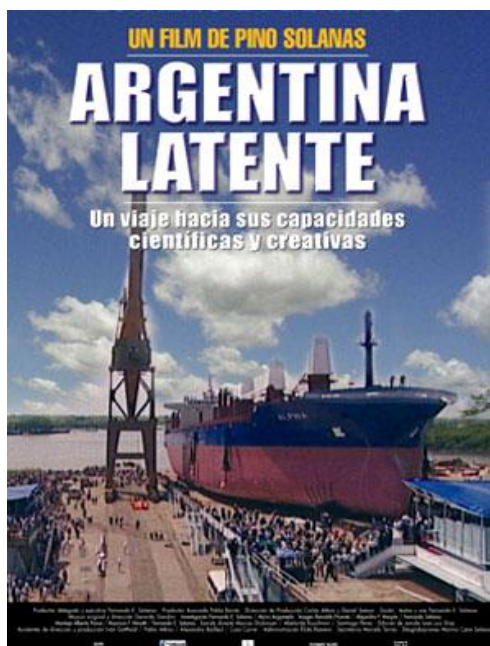


Figura 17: Cartaz do documentário *La Argentina Latente* (2005) de Pino Solanas. Fonte: <http://www.pinosolanas.com/> acessado em 10/01/2014.

O filme foi realizado entre maio e agosto de 2006 na Patagônia e também no centro e no norte do país. Já a produção foi feita entre janeiro e agosto de 2007 e a sua finalização se desenvolveu em fevereiro de 2007. O filme obteve várias premiações, dentre elas o Premio Sur 2007 de melhor película documental, o Premio especial do

jurado na seleção documental durante a realização do festival de Cine de La Havana de 2007 e a melhor película documental dos Prêmios Clarín de 2007. O documentário *La Argentina Latente* também foi produzido pela Cinesur de propriedade do próprio Solanas e também pelo Instituto Nacional de Cine e Artes Visuais da Argentina. Além disso, foi coproduzido pela Wanda Films e José María Morales de Madri e pela coprodução da Les Films Du Sud de Paris.

O documentário *Argentina Latente*(2007) de Pino Solanas tem como objetivo fazer um ensaio composto por vários testemunhos de engenheiros, técnicos, trabalhadores, cientistas, professores e profissionais de vários ramos industriais sobre a capacidade que o país possui para se reconstruir depois da avassaladora crise que enfrentou o país em dezembro de 2001. Trata-se de ir a fundo às questões nacionais, resgatando o passado cheio de epopeias, de relatos comoventes de pessoas que vivenciaram um país que predominava uma abundância financeira nos períodos históricos antes da ditadura militar.

Un ensayo testimonial sobre las capacidades con que cuenta la Argentina para enfrentar su reconstrucción. Emotivos testimonios de técnicos, trabajadores y científicos, hacen memoria sobre lo que fueron capaces de hacer y señalan las contradicciones: un país muy rico con un avanzado desarrollo científico y una tercera parte de su población en la pobreza. La forma es la de un *road-movie* a través del país, revelando la dimensión de sus potencialidades, riquezas y contradicciones. (Solanas, 2005)

O documentário tem início com Solanas fazendo tomadas aéreas e mostrando as riquezas naturais do país, além de atacar o modelo neoliberal imposto pelas corporações que privatizaram o país e destruíram todas as potencialidades econômicas de crescimento. Como pode um país tão poderoso de recursos e matérias-primas ser incapaz de defendê-las? Essa questão inicial do filme leva o espectador a refletir sobre as desigualdades existentes no país que, mesmo sendo um dos maiores produtores mundiais de alimentos e tendo tantas riquezas naturais, mantinha mais de um terço da população em condições extremas de pobreza e fome.



Nestas indagações iniciais o documentarista procura evidenciar que as privatizações que ocorreram no país foram concessões feitas para as multinacionais, quando o país adotou o modelo neoliberal no governo de Menem (1989 – 1999), e não uma venda definitiva das empresas, ou seja, as concessões feitas podem ser recuperadas pelo Estado. A voz over de Solanas procura defender um ponto de vista, que é direcionado contra as ações neoliberais que destruíram o país e o entregou para as mãos dos grupos oligopolistas que arrasaram a economia local e deixou o país num estado lamentável de miséria.

A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. Os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força do seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz. A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva. (Nichols, 2012, p.73)

Na medida em que Solanas questiona qual seria o projeto do país no contexto pós-crise, ele, ao mesmo tempo, lança-se na busca para descobrir ou para reconstruir os aspectos mais relevantes do país, destacar as suas potencialidades, sua capacidade de

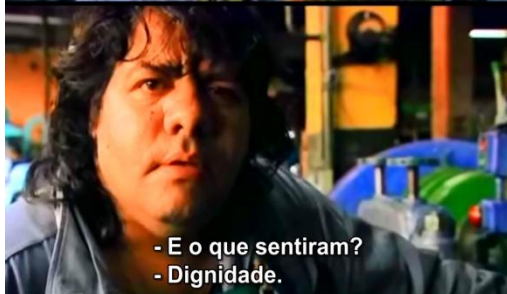
reerguer-se, seu desenvolvimento científico, sua produção econômica, as formas de resistência ao modelo neoliberal e, para isso, ser efetivado, ele vai percorrer o país para responder suas indagações e destacá-las no documentário La Argentina Latente.

Nas cenas iniciais deste documentário Solanas apresenta as façanhas dos trabalhadores do estaleiro de rio Santiago, que resistiram como puderam ao processo de privatização. Os trabalhadores organizaram uma rede de solidariedade e apoio mútuo e fizeram mais de 20 mobilizações na cidade de Buenos Aires na década de 1990 contra o processo de privatização e seguiram resistentes impedindo com suas próprias forças e coragem que a empresa fosse vendida para as multinacionais.

Solanas visita o Museu da Indústria para falar da Fábrica Nacional de Aviação criada em 1927 e que se desenvolveu tanto que em 1940 chegou a ser a mais avançada indústria aeronáutica do hemisfério Sul e que contava com milhares de funcionários e com uma produção de mais de 200 aviões por ano.



O consórcio norte-americano, todavia, fechou as portas da Fábrica Nacional, o Estado nacional cedeu todas as patentes e toda a propriedade intelectual aos novos usurpadores que encerraram as produções e praticamente levou à falência a empresa que antes pertencia ao Estado. Outro ponto importante é a ação dos trabalhadores da fábrica de alumínio IMPA que foi recuperada pelos trabalhadores após a quebra em 2001.





Diante da crise neoliberal e do crescente aumento do desemprego e da lupemproletarização, os trabalhadores reagiram e se organizaram por meio das experiências de autogestão fabril para retomar o processo de produção. O que podemos perceber claramente nas entrevistas é a não adoção do modelo de produção em que cada um é responsável pela sua parte específica dentro da empresa, ou seja, os trabalhadores ocuparam a fábrica e adotaram um modelo de organização que não reproduz a repressão, a centralização, mas um modelo cuja base de organização implica em decisões coletivas, assembleias e cooperações mútuas dentro da fábrica.

Neste sentido, considera-se esta ocupação dos trabalhadores como uma das formas de resistência importante frente ao modelo imposto pelo mercado neoliberal, onde predominam as relações hierárquicas e burocráticas, a organização racional e competitiva que provoca uma competição entre os trabalhadores. No neoliberalismo o objetivo é a acumulação integral que altera drasticamente as relações no mundo do trabalho, pois uma vez que este modo de produção se efetivou, ocorreu concomitantemente uma série de consequências sociais, dentre elas a perda das garantias sociais no mundo do trabalho, um aumento sem precedente do desemprego, uma redução dos direitos trabalhistas, ou seja, uma precarização e um aumento significativo nas jornadas de trabalho. A tomada da fábrica tornou-se um símbolo de resistência e propiciou o desenvolvimento de novas formas de organização, servindo como base para inspirar outros movimentos no período posterior a crise de 2001.

Outro aspecto importante abordado por Solanas é o que diz respeito às Universidades públicas da Argentina. Tais instituições foram privadas de verbas e por isso, foram levadas a abandonar projetos científicos que interromperam de desenvolvimento científico do país, além do processo de privatização desencadeado.



O documentário de Solanas critica os problemas sociais relacionados à educação superior e também a educação secundária. O documentarista visita universidades e aponta os problemas estruturais, os baixos salários dos professores universitários, as condições precárias de trabalho, além da ausência de políticas públicas que amparem as pesquisas em todo o país. O universo do ensino superior é retratado de forma crítica, partindo dos problemas enfrentados pela comunidade acadêmica, professores, alunos, etc, que lutam contra todas as possibilidades que impedem o desenvolvimento pleno de ensino. Sem embargo, Solanas também visita escolas públicas, entrevista docentes, ressalta os vários problemas enfrentados pelas escolas, tais como a violência, a evasão escolar, a fome, a desnutrição, a desestrutura familiar, além de inúmeros outros que os professores secundaristas enfrentam nas suas práticas cotidianas.



Aqui podem ser percebidos alguns problemas de interpretação de Solanas, que defende num tom nacionalista as estatais, as riquezas naturais, os projetos científicos, do país. Outro erro grosseiro é o de afirmar que tais riquezas materiais são do povo, tal visão no mínimo é ingênua, pois mesmo no período governado pelo peronismo, que antecede ao contexto da ditadura militar, o povo argentino nunca foi dono de nada. Seja no liberalismo do Estado do bem estar social, no período ditatorial, no populismo ou no neoliberalismo, a riqueza sempre foi privada e o Estado é a instituição que existe para proteger a propriedade da classe dominante que o governa.

O Estado governado pelo peronismo pode ser caracterizado como regime político que visava à criação de um parque nacional, ao fortalecimento das estatais, a um modelo que tinha como preocupação vigorar uma economia interna pujante e forte, e ao mesmo tempo aglutinar a classe trabalhadora ao projeto nacionalista-desenvolvimentista. Nesse sentido, o Estado peronista configurou-se com ações populistas e assistencialistas, mantendo a CGT (Confederação Geral dos Trabalhadores) acoplada aos interesses do governo que, em contrapartida, garantia a tutela dos seus líderes e reprimia qualquer núcleo dissidente oupositor ao governo.



Outro ponto crítico é a contradição do discurso de Solanas que elogia o governo Kirchner no quesito redução de desemprego e aumento do superávit e ao mesmo tempo ataca a continuidade e a manutenção de práticas neoliberais intensificadas como o menemismo (1989-1999). Enfim, o documentário *La Argentina Latente* de Solanas, possui o seu valor histórico ao denunciar as consequências sociais, os desastres econômicos vivenciados pelo país no contexto do pós-crise, mas, por outro lado, este último filme perde bastante o tom crítico de *Memória del Saqueo*, por exemplo, já que o cineasta assume um tom um pouco mais ufânico e poético ao evocar uma Argentina peronista, ao deixar evidente no final da produção o seu discurso nacionalista. As cenas finais recorrem a um tom de um discurso utópico de evocação da integração da América Latina e, para isso, ele citou nomes como os de Tupac Amaru, San Martín, Bolívar, Fidalgo, Artigas, Solano Lopez, José Martí, Zapata, Yrigoyen, Sandino, Perón, Che e Fidel. Tais nomes estão relacionados aos líderes políticos que também defenderam,

dentro do contexto histórico em que eles viveram, a ideia da integração da América Latina, mas que obviamente possui muitas contradições entre os projetos políticos de unificação defendidos por eles.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pretensão foi o de compreender o processo de representação da crise neoliberal na câmera de Pino Solanas no contexto de 2001. Os documentários são, assim como qualquer produção cultural, produzidos socialmente, são produtos históricos de uma época, de um lugar e carregam consigo os valores expressos do tempo em que eles foram gerados. Neste viés, os documentários expressam e manifestam os problemas sociais advindos das relações sociais existentes na sociedade. A crítica social não ocorre em todas as produções documentais, apenas em algumas que se dedicam a questionar os valores axiológicos predominantes.

Analisar o papel social do documentário é de fundamental importância para a compreensão da reconstrução de determinado fato histórico, das asserções e intenções do cineasta. O documentário foi durante muito tempo considerado um gênero marginal dentro da historiografia do cinema. O tratamento teórico dado ao documentário foi secundário e com pouca relevância, fato que foi alterado no contexto da década de 1990, quando o documentário passa definitivamente a ser considerado como um campo que existe “para além da sua narrativa clássica” tal como defende Ramos (2008, p.21). Incorporando técnicas herdadas do documentário clássico com elementos novos como as imagens digitais, as tomadas com câmeras menores e ágeis, a produção documental contemporânea foi aos poucos sendo consolidada, passando a constituir como um específico de produção.

Por outro lado, os anos de 1990 marcaram decisivamente o país da Argentina, pois correspondeu ao processo de aceleração da política neoliberal implementada no menemismo (1989 – 1999). O que se seguiu daí foi uma série de catástrofes e convulsões sociais, como o aumento do desemprego, a desvalorização da moeda argentina, o aumento da miséria e da fome, o aumento significativo da lumpemproletarização. A condição social crítica que o país atravessava teve como consequência a formação espontânea de grupos, organizações e associações de bairro, movimentos sociais, movimentos piqueteiros, *cacerolazos* advindos da sociedade, com o intuito de negar a política neoliberal e, ao mesmo tempo, lutar para construir novas formas de cooperação e de luta entre os oprimidos. Outro efeito da crise foi o fechamento de várias fábricas e demissão em grande escala de inúmeros trabalhadores,

que revoltados com a situação tomaram e ocuparam as fábricas criando formas diferenciadas de organização. Todas essas questões sociais são abordadas por Solanas na trilogia que ele construiu com o objetivo de reconstruir a história de um dos momentos mais catastróficos da Argentina. O documentário de Solanas é constituído com o intuito de denunciar as causas que provocaram a desnacionalização das estatais, a destruição da economia e o genocídio social agravado em 2001. *Memoria del Saqueo* (2004) configura-se como um documentário produzido no calor dos acontecimentos, nos protestos, nas entrevistas, nas tomadas realizadas pelo cineasta em meio aos enfrentamentos policiais, a câmera tremida e as imagens improvisadas dão consistência e relevância a produção documental.

O segundo documentário *La dignidad de los nadie*s (2005) procura reconstruir a história dos protagonistas de 2001, daqueles que participaram ativamente dos protestos e arriscaram suas vidas nos confrontos com a polícia. Os ninguéns são também aqueles que sofreram as consequências impostas pelo neoliberalismo, e que passaram por todo o tipo de privações, sobrevivendo num estado degradante e miserável. O terceiro documentário analisado é *Argentina Latente* (2007) que tem como eixo central exaltar desenvolvimento científico e a capacidade que o país possui para superar a crise neoliberal. Os documentários de Solanas possuem suas especificidades e contém um caráter crítico, além de serem importantes correspondendo na realidade a documentos imagéticos de uma época que carregam consigo a intencionalidade do cineasta de reconstruir este período. Mas é preciso enfatizar que Solanas possui limitações em suas representações fílmicas, pois suas concepções políticas e críticas são fragmentadas. É o que podemos constatar no documentário *Argentina Latente* (2007) onde o cineasta elogia o governo de Kirchner.

É no mínimo uma contradição muito grande por parte do cineasta não perceber essa incoerência, e incorrer a este erro grosseiro e elogiar o crescimento industrial durante o governo Kirchner. O kirchenismo manteve em sua base o continuísmo da política neoliberal, e de forma alguma rompeu com a cartilha imposta pelo FMI e pelo Banco Mundial, ao contrário, seguiu parcelando a dívida externa de 9,8 bilhões herdada no governo de Menem. Nesse sentido, percebemos que os documentários de Solanas possuem elementos críticos limitados, reformistas e conservadores.

O cineasta apresenta conceitos em seus documentários que estão ligados a sua mentalidade burguesa, e por isso, sua crítica não propõe uma transformação radical da

sociedade, ao contrário, sua visão política está mais próxima de um nacionalismo utópico e de um capitalismo reformista e humanista.

Referências

- ADORNO, Theodor. **Indústria cultural**. IN: CONH, Gabriel (org). Comunicação e Indústria Cultural. São Paulo, Nacional, 1977.
- _____. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo, Paz e Terra, 2006.
- _____. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo, Paz e Terra, 2012.
- _____. **Textos escolhidos**. Coleção Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- ADORNO & HORKHEIMER. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1985.
- ANDERSON, Perry. **Balço do Neoliberalismo**. In: Sader, Emir & Gentili, Pablo. **Pós-Neoliberalismo. As Políticas Sociais e o Estado Democrático**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1995.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, São Paulo, Papirus, 1995.
- BARTHES, Roland. **A câmera clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.
- BENJAMIM, Walter. **Textos escolhidos**. Coleção Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- BONANO, Mariana & SÁNCHEZ, Maria Carolina. **Los documentales de Fernando “Pino” Solanas (2004-2008) y la producción de una identidad argentina**. Revista Especializada en periodismo y comunicación. Volume 01, nº 27, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **Os três estados do capital cultural**. In: NOGUEIRA, Maria Alice & CATANI, Afrânio. Escritos de Educação. Petrópolis, 1998: Vozes.
- CARVALHO, Sônia Maria de. **A crítica de Adorno à cultura moderna**. Campinas, 2001. Tese (mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas – 2001.
- CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo, Cosac e Naify, 2001.
- CHAUÍ, Marilena. **Janela da alma, espelho do mundo**. In: NOVAES, Adauto. O olhar. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- _____. **O universo das artes**. In: Convite à Filosofia. São Paulo, Editora Ática, 1999.

- CLEAVER, Harry. **Leitura política de O Capital**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.
- COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. São Paulo, Globo, 2003.
- DANTAS, Bia. **A teoria Griersoniana do documentário**. In: <http://johngrierson.blogspot.com.br/>, 2011, acessado em: 20/06/2013.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DUARTE, Rodrigo. **Teoria crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte, UFMG, 2003.
- FERRO, MARC. **Cinema e História**. São Paulo, Paz e Terra, 1995.
- FILHO, Ciro Marcondes. **A análise do produto cultural**. São Paulo, Editora Ática, 1986.
- GAUTHIER, GUY. **O Documentário: Um outro cinema**. Campinas, São Paulo, Papirus, 2011.
- HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo, Edições Loyola, 2009.
- HAROCHE, Claudine. **A condição sensível: Formas e maneiras de sentir no Ocidente**. Rio de Janeiro, Contracampo, 2008.
- HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos**. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- IANNI, Octavio. **Imperialismo e cultura**. Rio de Janeiro, Vozes, 1976.
- LAWSON, John Howard. **O processo de criação no cinema**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- MARX, Karl. **Manifesto comunista**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- _____. **Para a crítica da economia política; salário, preço e lucro; o rendimento e suas fontes: A economia vulgar**. São Paulo, Abril Cultural, 1982.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **Sobre literatura e arte**. São Paulo: Global Editora, 1979.
- MATOS, Olgária. **Indústria cultural e imaginação estética**. In: Contemporaneidades, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 2009.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, Papirus, 2012.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- PENAFRIA, Manuela. **O documentarismo no cinema**. In: www.bocc.ubi.pt, 2006.
- _____. **O Filme documentário em debate. John Grierson e o movimento documentarista britânico**. In: www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf, 2005.

_____. **O paradigma do documentário: Antônio Campos cineasta.** Covilhã, Labcom, 2009.

_____. **O ponto de vista do documentário.** In: http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php?html2=penafria-manuela-ponto-vista-doc.html, 2001.

PROKOP, Dieter. **A estrutura monopolista internacional da produção cinematográfica.** IN: Filho, Ciro Marcondes. São Paulo. Ática, 1986.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo, Senac, 2008.

ROUCH, Jean. Cinq regards sur Dziga Vertov. In: SADOUL, Georges. Dziga Vertov. Paris, Éditions Champ Libre, 1971.

SAMPAIO, Walter. **O documentário.** In: **Jornalismo audiovisual: Teoria e prática do jornalismo no rádio, tv e cinema.** São Paulo, Vozes, 1971.

SANTAELLA, Lúcia. **Navegar no ciberespaço: O perfil cognitivo do leitor imersivo.** São Paulo, Paulus, 2004.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem.** São Paulo, Iluminuras, 1995.

SILVA, Roberta Rodrigues Marques da. **A Argentina entre as reformas econômicas neoliberais e a redefinição das negociações com o FMI (1989-2007).** Revista Sociologia Política, volume 17, nº 33, Curitiba, Junho de 2009.

SLATER, Phill. **Origem e Significado da Escola de Frankfurt.** Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1975.

SOLANAS, Pino. **Solanas por Solanas. Um cineasta na América Latina.** São Paulo, Iluminuras, 1993.

_____. **Entrevista de Pino Solanas** in: <http://www.pinosolanas.com>, março de 2004.

_____. **Entrevista de Pino Solanas** in: <http://www.pinosolanas.com>, março de 2005.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: Literatura e cinema de desmistificação.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

TAVARES, Denise. **Solanas: Documentário e militância em meio ao *nuevo cine argentino*.** Doc-online, nº 08, Agosto de 2010.

_____. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas, Papirus, 2006.

VASQUEZ, Adolfo Sanches. **As ideias estéticas de Marx**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2ª Edição. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978.

VIANA, Francisco. **Argentina: Civilização e barbárie**. São Paulo, Atual, 1990.

VIANA, Nildo. **O capitalismo na era da acumulação integral**. Aparecida, SP, Editora Santuário, 2009.

_____. **A concepção de arte em Marx e Weber**. Revista Brasileira de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Ano III, nº1, 1999.

_____. **A esfera artística: Marx, Weber, Bourdieu e a sociologia da arte**. Porto Alegre, Zouk, 2007.

_____. **Materialismo histórico e História do cinema**. In: História Revista, nº2, Julho/Dezembro, 2006.

_____. **Indústria Cultural e Cultura Mercantil**. Rio de Janeiro, Corifeu, 2007.

_____. **Capital Comunicacional e Quadrinhos**. Dossiê história em quadrinhos & sociedade, Revista Espaço Acadêmico – nº 142 março de 2013.

_____. **Breve História do Neoliberalismo**. Revista Enfrentamento, ano 03, nº 5, Julho/Dezembro de 2008.

<http://donosdamidia.com.br/grupos/nacionais>

<http://ocinemaantigo.blogspot.com.br/2011/07/o-triunfo-da-vontade-1935.html>. Acesso em 20/07/2013.