



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEAS**

VILMA CARLA MARTINS SILVA

**DOS ANTAGONISMOS NO DOCUMENTÁRIO BIOGRÁFICO:
Uma análise da poética das entrevistas na Trilogia do mal de Barbet
Schroeder**

**Salvador
2020**

VILMA CARLA MARTINS SILVA

DOS ANTAGONISMOS NO DOCUMENTÁRIO BIOGRÁFICO:

Uma análise da poética das entrevistas na Trilogia do mal de Barbet
Schroeder

Dissertação apresentada como conclusão do mestrado no
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura
Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Straccialano Coelho.

**Salvador
2020**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Silva, Vilma Carla Martins.

Dos antagonismos no documentário biográfico: uma análise da poética das entrevistas na Trilogia do mal de Barbet Schroeder / Vilma Carla Martins Silva. - 2020.

152 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Straccialano Coelho.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2020.

1. Documentário (Cinema). 2. Diretores e produtores de cinema. 3. Schroeder, Barbet, 1941- - Crítica e interpretação. 4. Schroeder, Barbet, 1941- - Visão política e social. 5. Schroeder, Barbet, 1941- - Général Idi Amin Dada: Autoportrait. 6. Schroeder, Barbet, 1941- - O Advogado do Terror. 7. Schroeder, Barbet, 1941- - Le Vénérable W. I. Coelho, Sandra Straccialano. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 791.437

CDU - 791.43(813.8)



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEA (POSCOM)**

ATA Nº 1

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEA (POSCOM), realizada em 31/07/2020 para procedimento de defesa da Dissertação de MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS no. 1, linha de pesquisa Culturas da Imagem e do Som - Comunicação e Cultura Contemporâneas, da candidata VILMA CARLA MARTINS SILVA, matrícula 218121621, intitulada DOS ANTAGONISMOS NO DOCUMENTÁRIO BIOGRÁFICO: Uma análise da poética das entrevistas na Trilogia do mal de Barbet Schroeder. Às 14:00 do citado dia, Defesa on-line (videoconferência), foi aberta a sessão pela presidente da banca examinadora Profª. SANDRA STRACCIALANO COELHO que apresentou os outros membros da banca: Prof. Dr. JOSE FRANCISCO SERAFIM e Profª. Dra. ANA ROSA MARQUES ARAUJO TEIXEIRA. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pela presidente que passou a palavra à examinada para apresentação do trabalho de Mestrado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pela candidata, tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Mestra. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pela presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

Dra. ANA ROSA MARQUES ARAUJO TEIXEIRA, UFRB

Examinador Externo à Instituição

Dr. JOSE FRANCISCO SERAFIM, UFBA

Examinador Interno

SANDRA STRACCIALANO COELHO, UFBA

Presidente

VILMA CARLA MARTINS SILVA

Mestrando

Maria Carmen Jacob de Souza
Vice-Coordenadora
Programa de Pós-Graduação em
Comunicação e Cultura Contemporâneas

VILMA CARLA MARTINS SILVA

DOS ANTAGONISMOS NO DOCUMENTÁRIO BIOGRÁFICO:

Uma análise da poética das entrevistas na Trilogia do mal de Barbet
Schroeder

Dissertação apresentada como conclusão do mestrado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

BANCA EXAMINADORA

Sandra Straccialano Coelho (orientadora)
Prof.ª. Dra. Universidade Federal da Bahia

Ana Rosa Marques Araújo Teixeira
Prof.ª. Dra. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

José Francisco Serafim
Prof. Dr. Universidade Federal da Bahia

Para Magnólia,

minha flor mais linda, minha primeira referência.

AGRADECIMENTOS

Às pessoas mais importantes da minha vida, minha mãe, Marcia, minha irmã, Lica, meu pai, Genildo, e minha avó Magnólia.

À meus também sempre apoiadores, meu tio/dindo, Marcelo, e aos meus primos, Isabella e João Matheus.

À melhor orientadora que eu poderia encontrar, um agradecimento enorme por todo carinho e paciência, principalmente nos últimos meses.

À banca, o professor Serafim, que me acompanha desde o final da graduação e é sempre referência nos meus trabalhos, e a professora Ana Rosa, uma das principais referências deste trabalho.

Aos colegas que caminham junto comigo nessa empreitada, seja no grupo de pesquisa Nanook, seja nas disciplinas e celebrações. Um agradecimento especial, aqueles que contribuíram para este trabalho, Kayane, Glauber, Morgana, Chico, Inajara.

Aos meus sócios Heraldo e Djalma que me fazem acreditar no audiovisual e no nosso coletivo Sujeito Filmes.

Aos meus amigos, reflexos das minhas tantas alegrias, transformações e adversidades.

À UFBA, ao PósCom, e ao CNPq, instituições que possibilitaram a realização deste trabalho. Sem o incentivo à pesquisa e educação não há evolução.

RESUMO

Esta dissertação realiza uma análise dos filmes documentários que compõem a denominada *Trilogia do mal* do diretor francês Barbet Schroeder: *Général Idi Amin Dada: Autoportrait* (1974), *O Advogado do Terror* (2007) e *Le Vénérable W.* (2017). Os três filmes, que podem ser localizados igualmente no gênero biográfico, versam sobre figuras importantes da História contemporânea que são, ao mesmo tempo, controversas no sentido político, ideológico e social, tensionando, assim, o debate em torno da relação antagonista no documentário fílmico. Objetiva-se investigar como se materializa essa relação de antagonismo nos três documentários, para compreender como se estabelecem, as relações entre biografia, adversidade e ética documental. A análise apresentada convoca, para tanto, o conceito de “espaço biográfico” da pesquisadora Leonor Arfuch (2010), que localiza a entrevista midiática como o “devires” da biografia. A partir desta perspectiva, toma-se como operador central da análise fílmica a “poética da entrevista” proposta pelo pesquisador Leger Grindon (2007). Dos resultados das análises, destacam-se o modo como se constitui, nos filmes, a relação entre o diretor e os sujeitos filmados e como a poética das entrevistas pode conduzir o espectador a sentimentos ambíguos com relação aos personagens biografados, que se desdobram em direção a uma visão particular dos momentos históricos e problemáticas políticas retratadas na Trilogia do mal.

Palavras-chaves: análise fílmica; biografia; entrevista; antagonismo.

ABSTRACT

This work analyzes the documentary films that make up the so-called Trilogy of Evil by french director Barbet Schroeder: *Général Idi Amin Dada: Autoportrait* (1974), *Terror's Advocate* (2007) and *Le Vénérable W.* (2017). The three films, which can be located equally in the biographical genre, deal with important figures in contemporary history that are, at the same time, controversial in the political, ideological and social sense, thus intending to debate the antagonistic relationship in the film documentary. The objective is to investigate how this antagonistic relationship materializes in the three documentaries, in order to understand how the relationships between biography, adversity and documentary ethics are established. The analysis presented calls for the concept of “biographical space” by researcher Leonor Arfuch (2010), which locates the media interview as the “devires” of biography. From this perspective, the “poetics of the interview” proposed by researcher Leger Grindon (2007) is taken as the central operator of film analysis. From the results of the analysis, we highlight the way in which the relationship between the director and the filmed subjects is constituted in the films and how the poetics of the interviews can lead the viewer to ambiguous feelings regarding the biographical characters, which unfold towards to a particular view of the historical moments and political issues portrayed in the Trilogy of Evil.

Keywords: film analysis; biography; interview; antagonism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 DOS ANTAGONISMOS NO DOCUMENTÁRIO	20
2.1 ANTAGONISMO INIMIGO	29
2.2 ANTAGONISMO ADVERSÁRIO	40
3 CONSTRUINDO OS ALICERCES PARA A ANÁLISE: SOBRE BIOGRAFIAS, ENTREVISTAS E SUA POÉTICA	47
3.1 A RELAÇÃO COM O OUTRO NO DOCUMENTÁRIO BIOGRÁFICO	51
3.2. A ENTREVISTA MIDIÁTICA ANCORADA NO DOCUMENTÁRIO.....	55
3.3 A POÉTICA DA ENTREVISTA: UMA METODOLOGIA DE ANÁLISE FÍLMICA .	60
4 DECOMPONDO ENTREVISTAS ANTAGÔNICAS: RELAÇÕES PERIGOSAS, PROBLEMÁTICAS E AMBIGUAS	69
4.1 IDI AMIN DADA: O DITADOR EXIBICIONISTA	70
4.1.1 O entrevistador amigo e seu personagem pitoresco	74
4.1.2 Dos efeitos da pós-produção: narração e montagem contestativa e irônica	81
4.1.3 A polivalência de um autorretrato fílmico	87
4.2 JACQUES VERGÈS: O ADVOGADO CONTROVERSO	90
4.2.1 O contexto pictórico e o design da entrevista com Vergès.....	92
4.2.2 Os blocos temáticos: ambiguidade, mistério e polêmicas históricas	99
4.2.3 Polivalência de um personagem ambíguo	107
4.3 ASHIN WIRATHU: O MONGE TERRORISTA	111
4.3.1 Uma entrevista fria	114
4.3.2 Narração budista: contradição interna	122
4.3.3 Polivalência de um monge “terrorista”	129
5 CONCLUSÃO	132
REFERÊNCIAS	144

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho surge do interesse mais geral por investigar as relações antagônicas no documentário fílmico, dedicando-se a esse tema por meio da análise dos filmes da “*Trilogia do mal*”¹ do diretor Barbet Schroeder: *Général Idi Amin Dada: Autoportrait* (1974), *O Advogado do Terror* (2007) e *Le Vénérable W.* (2017). A escolha por esses filmes se dá por conta de seus protagonistas, figuras políticas e historicamente controversas com as quais o diretor se coloca em posições contrárias sob diferentes aspectos.

Général Idi Amin Dada: Autoportrait é um documentário de 1974 sobre o ditador militar Idi Amin Dada quando este estava em exercício no poder em Uganda. Amin Dada é lembrado e conhecido como um dos déspotas mais sanguinários da história da África e chegou a receber o apelido de “açougueiro de africano” (BIOGRAFIA..., 2019). No filme, o diretor anuncia um autorretrato do ditador, capturando as colocações formais e informais dele em momentos de descontração e durante atividades de trabalho, nas quais o personagem expõe frequentemente suas estranhas teorias políticas, econômicas e sobre relações internacionais.

O documentário *O Advogado do Terror*, de 2007, conta a vida de Jacques Vergès, advogado francês que ficou conhecido por defender figuras importantes e polêmicas da história do século XX e que começou sua carreira participando ativamente do processo de independência da Argélia, no início dos anos 1960. Mais tarde, Vergès assume como clientes desde ativistas palestinos ao ex-oficial nazista Klaus Barbie, conhecido como “o açougueiro de Lyon”. Com a ajuda de depoimentos de amigos e de pessoas que estudaram sua vida, o filme faz um apanhado histórico de alguns dos principais trabalhos de Vergès, contados por jornalistas, historiadores ou pelo próprio personagem.

Já o filme mais recente da trilogia, *Le Vénérable W.*, de 2017, apresenta Ashin Wirathu, monge budista extremista do Mianmar (antiga Birmânia), que é líder de um partido racista e prega o ódio e o preconceito com os muçulmanos. Os conflitos entre budistas e um grupo de muçulmanos neste contexto tem alertado

¹ Não existe um título oficial em português para a trilogia, é comum usarem “Trilogia do mal” que é a tradução literal do nome oficial em francês “*Trilogie du mal*”, que foi criado pelo diretor na condição de lançamento do seu terceiro filme documentário *Le Vénérable W* (2017). Para esse trabalho, usaremos a tradução em português, como usado por em reportagens.

organizações mundiais como a ONU e chamado a atenção internacional sobre os posicionamentos violentos e sectários de Wirathu.

Em seus mais de 40 anos de carreira, o diretor franco-suíço Barbet Schroeder, apesar de negar um estilo próprio que justifique a atribuição de uma marca autoral ao seu trabalho, demonstra um interesse temático pelas profundezas da ambivalência humana (LA TRILOGIE DE BARBET SCHROEDER, 2018). Seus filmes de ficção são exemplos disso, com protagonistas dos mais controversos, como um sadomasoquista em *Maîtresse* (1975), um poeta marginal em *Barfly* (1987), um suposto assassino em *O Reverso da Fortuna* (1990), ou uma psicopata como colega de quarto em *Mulher solteira procura* (1992).

Em 1974, quando encontrou em Idi Amin Dada o protagonista do seu primeiro documentário, essa marca temática esteve presente na escolha do personagem biografado, assim como nos demais filmes da trilogia. Apesar disso, poucos estudos foram feitos para analisar e entender a *Trilogia do mal*, cuja análise crítica levanta questões sobre a ética e o estabelecimento de relações antagônicas no documentário que vão além de uma análise estética ou da narrativa fílmica.

Retratar personagens controversos, imorais, politicamente problemáticos não é algo novo na história, principalmente no contexto da ficção cinematográfica ou do jornalismo (especialmente nas notícias sobre crimes, em que se cria o perfil de supostos assassinos, ladrões ou corruptos). O que torna particular o caso aqui analisado é sua localização no campo do cinema documentário, em que se estabelece uma relação entre o diretor com sujeitos controversos historicamente localizados, por se tratarem de biografias.

Uma relação antagônica, contudo, não diz respeito somente a posicionamentos contrários, muitas vezes essa oposição diz respeito sobre questões de identidade, disputa e lugar de poder. Esse posicionamento contrário na verdade pode ser enquadrado para pensar um tipo de antagonismo, mais voltado para uma disputa partidária ou um conflito ideológico. A verdade é que existem muitos tipos de antagonismo, como por exemplo, social, político, moral, religioso, biológico². Cada um deles convoca teorias e áreas pertinentes para sua análise. O marxismo, por

² A título de esclarecimento, o antagonismo biológico refere-se às uma das maneiras como os organismos simbióticos (condição em que os indivíduos de uma espécie vivem em associação com indivíduos de outra espécie) interagem.

exemplo, é uma das principais teorias convocadas no campo do antagonismo político, muitas vezes definindo-o como antagonismo de classe.

Num sistema de representações, como o cinema, quando falamos de antagonismo muitas vezes pensamos no conceito de inimigo, como alguém que se deve combater, eliminar. Vale lembrar que o cinema foi muitas vezes usado como forma de propaganda e de manipulação em períodos de guerra, nos quais sua função era justamente consolidar imagens de grupos ou de uma pessoa como perigosa, ruim, imoral, com vistas a um determinado resultado para o campo de batalha. Um exemplo de grande repercussão é o documentário *Triunfo da Vontade* (1935) da diretora Leni Riefenstahl, considerado uma exímia propaganda do partido nazista e a deificação de Adolf Hitler. O filme é responsável pela imortalidade do discurso do Ministro da Propaganda de Hitler, Josef Goebbels, no Congresso do Partido Nazista em setembro de 1935, em Nuremberg. No discurso, Goebbels – um anti-semita fanático – fez um paralelo entre o bolchevismo e todo o povo judeu, dizendo aos membros do Partido que existia uma conspiração judaica internacional para destruir a civilização ocidental.

Vale lembrar que o conceito de inimigo é também empregado na área jurídica para definir aqueles que “não são cidadãos”, ou seja, aqueles que não fazem parte do país, que não têm direitos (ABELIN, 2015). Portanto, as relações antagônicas podem convocar questões relacionadas à política, à ética e ao sistema legal.

No contexto do documentário, esse mesmo conceito já foi analisado por alguns teóricos, com destaque para Jean Louis Comolli. O ato de filmar o outro ou os outros que possuem uma posição política, ideológica, ou moral contrárias à do cineasta, na visão desse autor, passou a ser nomeada como a prática de “filmar o inimigo” segundo artigo publicado por Comolli em 1995. Teórico do documentário, mas também realizador, ele defende que não se separa cinema e política, principalmente no documentário, pois quando se filma e se constrói uma representação de alguém, estamos estabelecendo nossas posições políticas.

O cinema brasileiro também tem incluído essa tendência de “filmar o inimigo” ao assumir um viés explicitamente político na exploração de determinadas problemáticas sociais (nacionais e universais) sobre as quais muitas vezes se estabelece em um caráter de denúncia ao enquadrar um personagem ou algum grupo social numa relação de oposição. Não por acaso o cineasta Marcelo Pedroso, que participa dessa tendência, se debruçou sobre o tema em sua dissertação,

referenciando Comolli, mas para pensar mais especificamente a relação entre cineasta e sujeitos com sentido de adversidade. Para isso, mais do que refletir a partir do paradigma da inimizade, refletiu sobre conceitos como conformidade, cumplicidade, paradoxo e ética. Percebe-se, assim, que o modo como os filmes encaram o desafio de lidar com o outro, com seus personagens, é bastante diversificado.

Porém, é importante considerar que no campo do documentário qualquer forma de representação e de produção implica questões éticas próprias do gênero, que concernem tanto à relação entre quem filma e quem é filmado, quanto à relação com o espectador. Vale lembrar, ainda, que um filme documentário é não só o resultado da fricção entre um aspecto do mundo histórico e o ponto de vista do cineasta, mas também o resultado de um complexo processo que envolve elementos e possibilidades que se comunicam com as demais artes e gêneros cinematográficos. Assim, a questão da ética do documentário, principalmente da relação entre sujeito filmado e diretor, como se explicita a relação entre eles em cena, e na materialidade do filme, nortearão em diferentes medidas as análises que aqui realizamos.

No primeiro capítulo dessa dissertação, faremos uma revisão teórica sobre a questão do antagonismo no documentário, recorrendo aos autores e teorias brevemente citados, além de recorrer a outros autores e filmes que servirão como base para adentrar posteriormente na análise dos filmes que constituem o *corpus* deste trabalho. Optamos por dividir o capítulo em duas grandes sessões que destrincham duas formas de antagonismo que acreditamos se destacarem no cinema documentário e que informam sobre a relação entre diretor e personagem. Em poucas palavras, elas são o antagonismo inimigo, que tem um caráter mais combativo e de denúncia, e o antagonismo adversário, encarado como uma disputa democrática, em que se defende certa cumplicidade entre as partes antagônicas.

Porém, os filmes que aqui serão analisados não só se destacam por essa relação antagônica (associada a uma marca temática do diretor) e às maneiras distintas de construí-las, mas também se configurarem no escopo de práticas biográficas. Diferente do que fizeram os cineastas Comolli e Pedroso, não se trata mais de apenas de filmar ou entrevistar (como faz o jornalismo) um inimigo ou adversário, mas de biografá-lo, com o intuito de saber mais sobre sua vida e sua história.

O gênero biográfico tem suas raízes na literatura, e tanto no documentário biográfico e as chamadas cinebiografias³, tem prevalecido, assim como na literatura, a produção de biografias de pessoas com reconhecidos destaques e historicamente importantes.

A biografia é um gênero com características de transdisciplinaridade. Por isso, assim como no documentário, a biografia também implica questões éticas e até legais, que envolvem, inclusive, aspectos dos direitos autorais em alguns casos.

Não importando o suporte – gravação em áudio, literatura, cinema, televisão, fotografias e outros – o resgate, construção e registro de uma história, é o aspecto principal das narrativas biográficas, que podem ser compreendidas como um metadiscorso no qual um texto é construído a partir de outros (documentos, entrevistas, fotografias, diários etc.).(CRUZ, 2011, p.31)

Um biógrafo (ou diretor que se dedica à biografia) muitas vezes tem que conviver com seus personagens, além de investigar suas vidas, entrevistar e acessar materiais de arquivo para a construção da biografia, para em seguida montar/construir e recontar essa história, a partir de seu olhar, para um público que, em geral, não tem acesso real a esse mesmo tipo de relação. A teórica Leonor Arfuch se debruça sobre essas duas etapas da biografia em seu livro *O Espaço biográfico* (2010).

A autora apresenta uma reflexão teórica sobre três questões que compõem o espaço biográfico: a questão da subjetividade, do modo de narrar e da razão dialógica. A partir desses temas, discute a complexa relação entre sujeito, linguagem, sociedade, discursos identitários e a construção de narrativas. Ao localizar perspectivas contemporâneas quanto ao espaço biográfico, se interessa por refletir sobre como a mídia popularizou novas formas das práticas autobiográficas e biográficas. O ponto de intercessão do pensamento da autora com as narrativas audiovisuais se dá no momento em que traz a entrevista midiática como aquilo que nomeia como “um devires da biografia”, pois agrega em si diversas formas de narrativas da vida, aliando as ideias de voz, de presença e de autenticidade por estar ancorada na palavra dita. Sobre este conceito a autora justifica,

³ Durante a pesquisa, constatou-se que várias expressões são utilizadas por pesquisadores, críticos e realizadores de cinema referindo-se ao gênero cinematográfico de biografias. Seguindo os autores referenciados nesse projeto, optou-se pela definição de cinebiografia para filmes de ficções e documentário biográfico para os filmes da tradição do documentário. Já filme biográfico seria a expressão para o produto fílmico em geral.

A escolha como objeto de estudo da entrevista midiática enquanto devir biográfico, apesar de não ser considerada sob tal "especialidade", foi inspirada por um trabalho anterior, onde analisara sua configuração enquanto gênero discursivo. Naquela etapa, perfilara-se a qualidade (inter)subjéctiva do gênero, sua virtualidade biográfica, isto é, seu dom peculiar de induzir, mesmo direcionada para outros objetivos, a exposição da interioridade, da afetividade, da experiência. (ARFUCH, 2010, p. 31).

Assim, a entrevista midiática seria, segundo a autora, uma forma moderna de prática biográfica, um meio que concede a voz ao entrevistado (biografado) para dar rosto e forma às suas histórias de vida. Fruto das indústrias e do mercado cultural, permite, ainda, que a vida seja narrada a partir de várias vozes, no jogo que se estabelece entre entrevistador e entrevistado e entre o que se diz e o que se quer dizer (ou, até mesmo, que não se quer dizer), um jogo do qual faz parte o destinatário final da interação. Processo com múltiplos desdobramentos, na entrevista estão incluídas ações que dão pistas sobre temas que aqui nos concernem, como o tipo de relação estabelecida entre diretor e sujeito filmado.

Todas essas questões nos parecem de interesse para se pensar os filmes da trilogia. Enquanto um gênero complexo, o documentário biográfico possui suas próprias configurações e especificidades. As características da entrevista midiática que Arfuch convoca, como, por exemplo, a corporeidade do personagem biografado em uma gravação, está relacionada ao que se denomina performance do personagem, qualidade muito investigada dentro do escopo da análise fílmica, especialmente no documentário (e que, na terminologia adotada por Comolli (2008), pode ser entendida como *auto-mise en scène*).

No segundo capítulo desta dissertação, então, traremos uma discussão teórica que trata da relação entre biografia e entrevista, fazendo uma contextualização histórica e trazendo referências fílmicas e teóricas sobre essa espécie artifício/gênero ou discurso que é bastante presente nos documentários, principalmente após o som sincrônico. A partir dessa introdução, seguiremos com tópicos que nos aproximam da nossa metodologia de análise fílmica que partirá, justamente, da consideração mais atenta das entrevistas.

Na *Trilogia do mal* é marcante a presença das entrevistas com os protagonistas de cada um dos filmes, as quais se configuram como um fio condutor das narrativas e dizem muito sobre as relações entre o diretor e os personagens por

ele biografados. Apesar de cada um dos filmes variar do ponto de vista formal, e de incluírem outros artifícios comuns a essa forma documental, tais como imagens de arquivo pessoais dos personagens biografados e a presença de uma narração, todos esses artifícios (inclusive as entrevistas com outras pessoas) se apoiam e se articulam ao fio condutor comum das entrevistas que Schroeder realiza com seus personagens controversos.

Apesar de estudos dentro da análise fílmica no documentário já terem trabalhado a entrevista pelos mais diversos aspectos, inclusive privilegiando a relação dialógica⁴, que nos é cara, optamos aqui por utilizar a proposta metodológica do pesquisador Leger Grindon (2007) que define uma poética da entrevista documental. Essa proposta leva em conta uma compreensão dos princípios fundamentais da entrevista de acordo com a tradição do gênero e propõe, a partir dessa contextualização inicial, cinco categorias de análise: perspectiva, presença, performance, contexto pictórico e polivalência, os quais serão explicitados no capítulo 2.

A partir da análise orientada por tais categorias será possível perceber como cada filme da trilogia configura as entrevistas de uma maneira que nos diz sobre o tipo de relação construída entre entrevistador e entrevistado (ou diretor e personagem biografado). Assim, ainda que pertencentes a uma trilogia, nos interessa investigar a poética específica de cada um deles, para perceber como se constituem cada uma das relações antagônicas estabelecidas pelo diretor, assim como para refletir sobre o debate ético que cada filme propõe.

No terceiro e último capítulo analisaremos, por fim, os filmes individualmente, sem deixar de fazer as devidas comparações e associações entre eles, ressaltando em cada tópico as categorias da poética da entrevista que mais se destacam em cada documentário, e que nos convidam a refletir sobre questões referentes à relação antagônica no documentário. Vale ressaltar que isso incluirá elementos não só presentes nos filmes, como também o acesso a entrevistas com o diretor, e as consequências éticas que se desdobraram a partir dos filmes. Nesse sentido, um detalhe importante com relação ao antagonismo no documentário é que este, a depender do contexto e do personagem, pode gerar riscos e perigos reais ao

⁴ Esses estudos envolvem autores mais clássicos, como Bill Nichols (2010;1885), Carl R. Plantinga (1997) e Da Rin (2004), entre outros. A autora Stella Bruzzi (2006) também traz contribuições sob o ponto de vista do documentário contemporâneo. Veremos mais sobre esses estudos no capítulo 2 desta dissertação.

diretor⁵, como ocorreu no caso dos filmes sobre Idi Amin Dada e W., protagonistas do primeiro e último documentário da trilogia realizada por Schroeder.

Com o primeiro, apesar de aparentemente ter construído o filme como um autorretrato, a partir de uma suposta autonomia dada a um personagem já conhecido por seu autoritarismo, o diretor foi ameaçado pelo ditador após a distribuição do documentário, pois este alegava que lhe teria sido prometido um outro filme, o que sugere a intervenção dos recursos da pós-produção como fonte do conflito ou quebra de acordo.

Com o terceiro filme da trilogia, Schroeder teve problemas durante a gravação. Quando ainda estava no Mianmar fazendo entrevistas com W., o diretor foi surpreendido por militares que queriam saber o que ele estava fazendo ali. Com essa situação, e como seu visto estava vencendo, retornou ao seu país para organizar tudo e voltar para as gravações, porém foi surpreendido com a negação de um novo visto e o impedimento de entrada no país.

É importante considerar que essa suposta autonomia dada ao personagem, sobretudo nas entrevistas, é um recurso que permite a emergência de falas e atitudes autoincriminatórias por parte do sujeito filmado que vão compondo sua imagem de antagônico. Dessa forma, a estratégia ou o argumento do “autorretrato” (também ele uma prática que faz parte do espaço biográfico), pode ser usada pelos diretores como forma de viabilizar o filme em um contexto de antagonismo, seja como forma de convencer o personagem a participar do projeto de realização, seja para driblar possíveis impasses éticos.

Em contextos antagônicos como os que aqui nos interessam, muitas vezes, contudo, o diretor pode inadvertidamente transmitir aos espectadores se alinhar àquilo que seu personagem é e representa. Nos casos em que o antagonista é considerado um inimigo comum a uma maioria, ou seja, alguém a ser combatido ou desmoralizado publicamente, normalmente se espera que o filme atue como uma contestação, denúncia ou ridicularização desse inimigo comum. Para evitar problemas legais ou censuras (principalmente em contextos totalitários ou regidos

⁵ Os casos mais comuns são de censura, proibindo a veiculação da obra, com base em argumentos legais, ou a própria proibição na captação de imagens e disponibilização de arquivos durante a produção. A situação se complica em contextos totalitários, ou antidemocráticos, em que ameaças perseguições e censura violenta são aceitas.

por leis mais rígidas) é comum que os diretores lancem mão da sátira ou da paródia, por exemplo, em casos como esses.

Outro método que tem sido comum para lidar com antagonismos sem ferir questões éticas no contexto do documentário, é o de apostar em estratégias que garantam certo grau de ambiguidade e direcionem o espectador para um debate mais geral, como, por exemplo, no sentido de pensar mais sobre a violência em si do que para o caráter violento de um personagem retratado. Não só o riso pode gerar de forma “mais segura” uma reflexão sobre tais personagens, como também o “deixar em aberto” para que o espectador tire suas próprias conclusões pode se constituir como um caminho para o enfrentamento das questões éticas e de segurança que a prática documental em regimes antagônicos tem colocado aos cineastas.

A partir das análises, veremos que Schroeder traz a ambiguidade como elemento para a construção de seus personagens, o que ocorre igualmente em sua filmografia marcada por personagens controversos. É através dessa ambiguidade que se possibilita uma re-divisão do sujeito-espectador que pode levar à emoção de descobrir, por exemplo, que a outra pessoa é diferente do que se imaginava. É possível trazer mais ambiguidade e complexidade mesmo à representação de um inimigo, de uma maneira crítica, mas não necessariamente ridicularizante ou regida pela vilania. Alguns dos artifícios usados para gerar essa ambiguidade e debate social e filosófico podem ser a poesia, a metalinguagem ou autocrítica. O uso desses artifícios gera um efeito muitas vezes de dúvida em que o espectador é levado a questionar e rever seus próprios posicionamentos.

Dentro dos documentários realizados pelo diretor, mais especificamente, a ambiguidade poderá ser observada em diversos aspectos dos filmes aqui analisados, mas principalmente no que diz respeito à apresentação dos personagens e suas histórias. Por isso, também, se justifica nossa opção por analisar os filmes individualmente, pois os protagonistas se diferenciam em muitos aspectos e a relação com o diretor também se estabelecerá de forma bastante diferente em cada um dos casos.

Confiante e descontraído, Amin Dada gosta de compartilhar sua vida cotidiana como ditador com o cineasta. Ele leva Schroeder para conhecer seu país e seu governo, promovendo situações que vão desde encontrar os crocodilos e os elefantes, a acompanhar o treinamento de guerra dos seus soldados. O ditador

descompacta sua linha política confusa e oportunista, à medida que vai sendo entrevistado pelo diretor em diferentes momentos, o qual por vezes tenta trazer para as entrevistas questões problemáticas sobre o governo de Amin Dada (como sua relação com Israel e com os árabes).

Apesar de ser questionado se faria uma série de filmes sobre ditadores dos anos 1950-1970, Schroeder encontra o protagonista do seu segundo documentário em outro espectro da vida pública: Jacques Vergès, advogado francês polêmico, que começou sua carreira fazendo campanha pela Associação de Estudantes Reunioneses, da qual ele era o líder, e que defendia os combatentes da Frente de Libertação Nacional da Argélia (MORISAWA, 2017). Em suas falas nas entrevistas que compõem o filme, o advogado discorre com eloquência sobre sua história controversa, que surge como a de um defensor dos oprimidos, revoltados contra o governo francês e suas hipocrisias, passando por um misterioso desaparecimento justamente num momento em que começava a sair dos holofotes e aumentavam as guerras de libertação e ações terroristas em outros países, para mais tarde assumir a associação com o Khmers Vermelho no Camboja e ter como clientes figuras indefensíveis como Klaus Barbie e Slobodan Milošević. Veremos que esse é o filme mais longo e com maior quantidade de arquivos, seguindo inclusive uma concepção mais tradicional de biografia, de forma cronológica e com maior contextualização histórica. Também nele, observaremos de que modo as escolhas feitas pelo diretor informam sobre sua relação com o personagem de uma maneira distinta do que aquela observada no filme sobre Amin Dada.

Por último, o diretor muda novamente o perfil do protagonista escolhido ao apresentar o monge budista Ashin Wirathu em um país “distante” da história mundial ocidental, o Mianmar. Aqui as entrevistas escancaram o racismo e a violência do personagem, que é poderoso dentro do país, fazendo parte do partido Ma Ba Tha e do movimento nacionalista 969. O venerável⁶ W. fala de maneira fria, derramando seu ódio, defendendo seus pontos de vista sem pestanejar ou voltar atrás. As imagens e materiais de arquivo vão revelando esse extremismo do monge, com cenas de seus discursos inflamados aos jovens, sua atuação nas redes sociais e ações políticas. Nesse último filme, a interferência do diretor na cena é mínima.

⁶ Título pelo qual são conhecidos os monges no Mianmar

Todas essas questões e elementos dos filmes até aqui brevemente relatados nos guiarão nas análises de cada um dos documentários da Trilogia do mal. Tentaremos, assim, entender melhor que tipo de debate ético e político os filmes da trilogia propõem, ao perceber como se estabelece, a partir da matéria audiovisual, a relação entre o diretor, seus protagonistas e espectadores.

2 DOS ANTAGONISMOS NO DOCUMENTÁRIO

Toda disciplina tem seus objetos e desejos privilegiados e um dos objetos mais importantes, se não o principal, do que se conhece como cinema documentário certamente tem sido “o outro” ou “os outros” (ou a outra e as outras). Essa vontade de representar e narrar a história ou um aspecto da vida de outra pessoa leva o realizador a sair do seu mundo e de suas vivências em direção a um mundo diferente, e que muitas vezes pode ser oposto ao seu. Mesmo numa narração oral, ou numa fotografia, quando o que está em jogo é outra pessoa, aquele que narra se vê necessariamente envolvido em questões e encruzilhadas éticas, culturais, ideológicas, políticas e sociais, além de implicar relações de poder. A questão de como representar o outro no documentário é um tema central para o teórico Bill Nichols (2010), que destaca a seguinte pergunta em *Introdução ao documentário*: o que fazemos com as pessoas quando filmamos um documentário?. Ao levantar esse questionamento, o autor propõe a ética como fundamental para a discussão sobre o gênero, estabelecendo-a como tema central e que tem rendido debates e pesquisas acadêmicas em torno do documentário ao longo do tempo.

Nichols (2010) e outros pesquisadores, como Fernão Pessoa Ramos (2008) e Carl Platina (2008), dentre outros, têm se preocupado com a ética da representação do outro, considerando, sobretudo, as consequências da relação que se estabelece entre cineasta e atores sociais. Seja no momento da concepção, seja na esfera da recepção, quando esses personagens têm suas vidas expostas aos espectadores, eles se tornam vulneráveis a uma série de apropriações e interpretações controversas e às vezes inesperadas.

Essa complexa problemática ética das relações entre quem filma e quem é filmado, bem como das relações que se estabelecem a partir daí com o espectador, pode ser considerada, mais especialmente, a partir dos desafios colocados pela “alteridade”⁷, e que convocam, em grande parte dos casos, seu sentido mais

⁷ “A alteridade está relacionada a uma qualidade ou característica daquilo que é outro, distinto e diferente do eu. A noção de outro ressalta que a diferença constitui a vida social, à medida que esta efetiva-se através das dinâmicas sociais. Assim a diferença é, simultaneamente, a base da vida social e fonte permanente de tensão e conflito. [...] a alteridade volta-se para a observação do contato cultural entre grupos étnicos diferentes e dos conflitos consequentes que se desenvolveram sob diferentes perspectivas. O início da colonização europeia nas Américas parece ser o ponto de partida para os questionamentos que envolvem a ideia de alteridade. O encontro com o ‘outro’ é marcado pelo medo e pelo fascínio, pela distinção clara entre o que é estranho e o que não é. O

propriamente antropológico e etnográfico: o da representação do outro diferente social e culturalmente.

Nessa perspectiva, mais especificamente, as relações estabelecidas são baseadas principalmente na observação e interação cultural. O presente trabalho não pretende dar conta da discussão epistemológica do filme etnográfico ou da Antropologia fílmica⁸. Isso envolveria voltar aos primórdios do gênero e ao infundo questionamento do que se configura como documentário. Porém, para efeito de contextualização, vale lembrar que os primeiros filmes etnográficos se diferenciavam dos *travelogues*⁹, muito comuns nos anos 1920, pois não se centravam na figura do realizador (viajante- explorador), e sim em torno da vida de uma comunidade. Porém, estes ainda possuíam uma abordagem descritiva dos costumes e do cotidiano dessas pessoas. Os primeiros documentários etnográficos partiam de uma concepção mais positivista que considerava o filme um registro de uma realidade social, filmada de uma maneira científica ou objetiva.

Esse tipo de concepção gerou uma forma de fazer documentário que perdura até hoje, que é a da observação, bastante próxima da prática antropológica, na qual há um distanciamento entre as partes (realizador e personagens). Segundo Fernão Pessoa Ramos (2005), os filmes dessa tradição, mais propriamente observacional, são guiados por uma “missão educativa”, pois baseiam-se em uma lógica de valorização das tradições, frequentemente orientados por um viés cientificista, culturalista e/ou nacionalista. Vale destacar que não se trata aqui de uma reflexão especificamente sobre aquilo que é conhecido como documentário observativo, ou modo observativo, tal como proposto por Bill Nichols (2010) em sua tipologia de modos documentais¹⁰.

Os documentários clássicos, como aqueles de Flaherty e Grierson¹¹ e, no caso brasileiro, os de Humberto Mauro (cuja produção era, inclusive, vinculada ao Instituto Nacional de Cinema Educativo-Ince) são exemplos dessa tradição, cuja

contraste cultural, de certa forma, acaba fortalecendo a noção de que “aquilo que sou é diferente daquilo que não sou.” (VELHO, 2008).

⁸ Para um maior aprofundamento do assunto: Cinema e Antropologia (1998) da autora Claudine de France.

⁹ No primeiro momento, a fotografia e o cinema eram as mídias por meio das quais as populações, sobretudo dos centros urbanos, podiam satisfazer sua curiosidade em relação a lugares distantes e exóticos do planeta. Em tal contexto, um dos primeiros gêneros do cinema a ganhar força foi justamente o chamado filme de viagem ou o *travelogue*.

¹⁰ Esse problema será abordado de forma mais detida no capítulo sobre metodologia.

¹¹ Alguns dos exemplos de filmes desses realizadores são: *Nanook, o Esquimó* (1922) e *Moana* (1926) de Robert Flaherty; *Drifters* (1929) de John Grierson

percepção do outro é determinada por um “[...] olhar altruísta: o discurso educativo enuncia suas verdades para o *povo* que, por sua vez, deve ser capaz de tirar proveito daquele que educa” (GUIMARÃES; LIMA, 2007, p. 148, grifo do autor).

A relação etnográfica entre observador e observado, ou entre quem filma e é filmado no documentário, começou a se modificar, não por acaso, especialmente a partir do trabalho de Jean Rouch, antropólogo e cineasta francês que propôs uma metodologia de realização fílmica a que nomeou como “antropologia compartilhada”. Influenciado pelos cineastas Robert Flaherty e Dziga Vertov, Rouch passa a compartilhar as imagens filmadas com seus interlocutores, numa transformação radical das relações entre antropólogo e sujeitos filmados.

Vista, assim, como um caminho a ser (per)seguido pelo cineasta/pesquisador junto aos sujeitos/personagens por ele pesquisados, a antropologia compartilhada pode ser identificada no cinema de Jean Rouch tanto na utilização do *feedback* em sua produção mais propriamente etnográfica – quando o material registrado é submetido a uma primeira montagem era necessariamente apresentado aos sujeitos filmados e aberto a possíveis alterações de acordo com a recepção destes - , como no conjunto específico de filmes que foram realizados pelo cineasta junto a um grupo de amigos africanos com os quais trabalhou e conviveu praticamente durante toda sua trajetória (COELHO, 2013, p. 44).

Esse modelo de relação proposta por Rouch é até hoje muito utilizada e inclusive tem se modificado no cinema contemporâneo pra uma relação mais aut centrada, com o observado tendo a possibilidade de filmar a si próprio e falar de si mesmo, como, nos filmes em primeira pessoa e em algumas cinematografias indígenas, como nos documentários realizados no projeto *Vídeo nas Aldeias*¹², por exemplo.

Neste trabalho, não há a pretensão de esgotar o debate sobre temas caros seja à antropologia, seja ao cinema etnográfico ou às relações de alteridade possíveis no documentário, mas apenas oferecer uma breve introdução que pode servir de apoio para o desenvolvimento futuro de nossa análise, situando-a em um debate mais amplo. Até aqui, descrevemos aspectos da prática documental que envolvem a ética das relações de alteridade étnicas e sociais, contudo, nos objetos desta pesquisa, a alteridade estabelecida entre o cineasta e os sujeitos filmados ou biografados se localiza, mais precisamente, nas esferas política e moral, sugerindo

¹² O projeto Vídeo nas Aldeias foi fundado 1986 a partir de uma atividade realizada na ONG Centro de Trabalho Indigenista do antropólogo documentarista Vincent Carelli. O projeto é precursor na produção audiovisual indígena, e que propõe à formação de cineastas indígenas e à produção e difusão de seus filmes. Disponível em: <http://videonasaldeias.org.br>.

uma relação de antagonismo entre ambos, e não tanto antagonismo ou distância cultural.

A pesquisadora Denise Jodelet (1998) discorre sobre tipos de alteridade: a de fora, que seria o outro diferente, mas interessante (é comum o uso do adjetivo exótico e singular), e a alteridade de dentro, daqueles que se distinguem no seio de um conjunto cultural e social e podem ser considerados como uma ameaça ou problema.

Dentro dessa segunda perspectiva, os conceitos de alteridade e antagonismo estariam fortemente imbricados, e mantém-se uma/a relação com temáticas identitárias e as fronteiras políticas, colocando em questão sistemas de representação possíveis. As relações de alteridade antagônicas estão na essência da vida em sociedade. Uma das principais obras sobre o assunto é *Hegemony and socialist strategy*, de Laclau e Mouffe (1985), em que os autores propõem um projeto teórico pós-estruturalista conhecido como teoria do discurso político ou teoria da hegemonia. No capítulo “Além da positividade do social: antagonismos e hegemonia” (*Beyond the Positivity of the Social: Antagonisms and Hegemony*), mais especificamente, desenvolvem uma nova possibilidade para o uso do conceito de hegemonia e apresentam, a partir dela, as demais categorias, dentre elas a do antagonismo.

Partindo do embate com a teoria marxista, que defende que

a história de toda sociedade é baseada no desenvolvimento de antagonismos das classes, antagonismos que têm revestido de formas diferentes nas diferentes épocas. Mas qualquer que tenha sido a forma apresentada por esse antagonismo, a exploração de uma parte da sociedade por outra é fator comum à todos os séculos anteriores. [...] A consciência social de todas as eras, tivesse sempre certas modalidades comuns, formas de consciência que só dissolverão completamente com desaparecimento total dos antagonismos de classe (MARX; ENGELS, p. 72, 2001).

Laclau e Mouffe (*apud* BISHOP, 2004, p. 65-66, tradução nossa) afirmam que “[...] uma sociedade democrática em pleno funcionamento não é aquela em que todo o antagonismo desaparece, mas aquela em que novas fronteiras políticas são constantemente traçadas e colocadas em debate”. Ou seja, segundo eles, uma sociedade democrática é aquela em que as relações de conflito são mantidas e não apagadas. Sem relações antagônicas existiria apenas um consenso imposto por

uma ordem autoritária, o que é desfavorável à democracia, já que não haveria debate e nem discussão.

Apesar de tratarem mais especificamente do antagonismo de classe e político, a proposta dos autores nos ajuda a entender e refletir sobre que tipos de relações são estabelecidas quando nos colocamos frente a um contexto antagônico. Mais do que isso, e talvez mais problemático ainda, é pensar no contexto em que se tenta representar (ou, no caso, filmar) um outro ou outros antagônicos.

As mídias e os meios de comunicação se consolidaram como grandes responsáveis por propagar (e institucionalizar) ideias, imagens, culturas. Teorias têm sido pensadas para tentar entender os diferentes processos de comunicação, meios, mediações e os efeitos que estes podem causar. Dentre as várias teorias da comunicação, algumas alertaram mais especificamente para a necessidade de se pensar o problema da representação midiática, incluindo nesse escopo a representação midiática do outro. Contudo, novamente, não nos cabe aqui revisá-las ou debatê-las à exaustão.¹³

Tais pesquisas em comunicação estão mais especialmente interessadas nas representações como imagens construídas que carregam conotações ideológicas. Se as representações midiáticas podem produzir sentido cultural compartilhado, representações problemáticas (por exemplo, mais parciais) podem ter consequências negativas para as tomadas de decisões políticas e sociais e podem implicar, inclusive, na manutenção das desigualdades (FÜRSICH, 2016, p. 52).

Na conjuntura moderna, houve momentos em que essas relações antagônicas foram mais salientadas e as mídias, principalmente com a propaganda, foram os principais instrumentos usados para mobilizar as populações, através da imposição de sentimentos de medo, ódio e incompreensão¹⁴. Esse tipo de representação gerou outros tipos de relações baseadas no antagonismo, como aquelas que estabelecem os personagens do inimigo ou vilão. Um dos melhores exemplos disso talvez seja a campanha empreendida por Adolf Hitler contra os judeus antes e durante a segunda guerra mundial e que em parte foi concretizada,

¹³ Dentro da área da comunicação social, dentre as principais teorias que tem pensado a questão do poder simbólico da representação midiática, podemos citar desde os teóricos da Escola Francesa, principalmente fundamentados nas ideias de Pierre Bourdieu, até os teóricos da Escola de Frankfurt ou ainda aqueles alinhados aos estudos culturais.

¹⁴ Não se trata de uma visão da comunicação como um efeito direto na população (teoria hipodérmica de Walter Lippmann e Harold Lasswell). Ressaltamos que essa imposição não ocorre sem resistência das pessoas, porém, os produtos de comunicação foram usados como propaganda políticas de forma massiva para interferir na opinião pública.

cinematograficamente, pela diretora Leni Riefenstahl no filme *O Triunfo da Verdade* (1935).

Nas democracias modernas, é possível ver como essas relações antagônicas seguem se atualizando através de um “[...] culto a ideais e práticas intolerantes com a alteridade, a liberação de ódios silenciados e o elogio ao preconceito e à ignorância” (TEIXEIRA, 2018, p. 9), numa clara demonstração da presença das relações antagônicas em diferentes sociedades e tempos, a despeito da diversidade de mídias e formatos que podem ser acionadas para sua representação. Especificamente para nossa pesquisa em documentário, interessa investigar o modo como a relação de antagonismo se concretiza (ou pode se concretizar) na materialidade fílmica do *corpus* aqui presente, não tratando-se de uma análise de representação.

Assim sendo, um primeiro conceito que merece destaque em nossa pesquisa, como possibilidade de relação antagônica, é o de “inimigo”, especialmente por já ter sido debatido e polemizado na área dos estudos em cinema e, mais especificamente, no âmbito do documentário. No âmbito jurídico, o inimigo é, essencialmente, o contrário de cidadão, ou seja, aquele que não possui os mesmos direitos dentro de uma sociedade: “A figura do inimigo está sempre associada àquele que, por razões diversas, se pretende ver excluído do plano de vida, como fórmula de aplacar os temores que se tem” (BUSATO, 2012, p. 96). Dessa forma, uma das principais categorias responsáveis por essa definição do “outro” é o Estado:

Em sentido jurídico-penal funcionalista, ‘inimigo’ não é um conceito religioso nem político, mas uma categoria científica que pressupõe a distinção sistêmica entre ‘indivíduo’ e ‘pessoa’, e que se refere ao sujeito que não presta uma garantia cognitiva de cumprimento da norma, e por isso é tratado pelo Direito como foco de perigo (ABELIN, 2015).

Aqui a referência é bem precisa, pois segundo o sistema penal (que está ligado ao Estado), colocar o outro como inimigo dá-se justamente pela estruturação de mecanismos que permitam identificar e neutralizar um desvio de conduta socialmente indesejado (BUSATO, 2012). É nesse processo que ocorre a identificação e necessária imposição do estigma de criminoso (ou não cidadão) a determinado sujeito.

Esta postura corresponde diretamente a – e até quiçá derive de – uma fórmula de comportamento social repetitiva, tendencialmente maniqueísta, de divisão dual de todas as relações que passam pelas categorias morais (bom e mau), estéticas (belo e feio), históricas (ficção e verdade), de conteúdo (interno e externo) e filosóficas (ideal e real), que conduz a uma idêntica fórmula de tratamento sociológico humano (turistas e vagabundos; cidadãos e inimigos) (BUSATO, 2012, p. 96).

Desde o final da década de 1970, essa questão tem ganhado força no debate público e acadêmico, principalmente como desdobramento de um revisionismo histórico que tem influenciado as pesquisas em direito e ciência política, que articulam fundamentos para, por exemplo, explicar o sucateamento do sistema carcerário e a falha do sistema punitivista.¹⁵ O outro inimigo, nesse caso, carrega, então, por meio da estipulação e jurisdição do meio hegemônico do Estado e seus instrumentos de poder (como religião, as leis e os meios de comunicação), uma conceituação que o representa com sentido negativo e que convoca categorias éticas e legais (não cidadão), ideológicas (oposição, do contra) e emocionais (medo e enfrentamento).

Como um dos “braços” do Estado, durante muito tempo, o cinema industrial e de propaganda ofereceu, muitas vezes, uma visão redutora de tais inimigos. Esse tipo de filme é responsável pela construção dos antagonistas de formas muitas vezes maniqueísta, caricata e ridicularizante, para que não haja possibilidade de uma identificação do público com tais personagens.

O cinema de ficção, por sua vez, parece ter entendido muito bem como construir o inimigo pelo terror, medo e imoralidade, cristalizando o imaginário que delimita “bandidos” e oponentes. Como visto e atestado por filmes como o documentário *Arquitetura da destruição* (1989), o nazismo se assentou em um grande regime de propaganda e de combate ao inimigo. A construção dos judeus como pessoas ruins tanto esteticamente (feiuza, estranheza) quanto politicamente (menos civilizados, desumanos), foi disseminada pela arte e também por um dos principais meios de comunicação da época, o cinema de propaganda. Por outro lado, a partir do pós-guerra, Hitler se revelou e cristalizou, em grande parte, como um dos personagens mais marcantes enquanto catalisador da repulsa e do ódio (em outras palavras, um inimigo da própria ideia de civilização).

Algo parecido também aconteceu durante a guerra fria e a representação dos russos e de Stalin pelo cinema estadunidense, mas especificamente Hollywood

¹⁵ Os autores Costa (2016) Santos (2019) abordam mais sobre essas questões.

(BLACK; KOPPEL, 1990). Esses e outros tantos casos, tais como a relação estabelecida entre a sociedade branca ocidental e os negros (YUEN, 2016, p. 208) e, mais atualmente, com os árabes¹⁶ tem influenciado diretamente o imaginário social, especialmente se considerarmos que muitas pessoas que hoje se posicionam sobre esses diferentes sujeitos não têm, ou nem mesmo tiveram, algum contato com os supostos inimigos. Representar o inimigo é, nesses casos, muitas vezes, construir uma caricatura ou reforçar estereótipos que produzirão um efeito emocional, influenciando assim no imaginário das pessoas, com evidentes desdobramentos políticos, sociais e culturais.

Convocando novamente o exemplo paradigmático de Hitler, se observa, por outro lado, que o cinema antinazista tem retratado, essencialmente, a dimensão da sua loucura através dos momentos mais violentos de seus discursos e atitudes¹⁷. Essa questão nos sujeita a levantar o debate em torno de como um mesmo personagem pode gerar percepções divergentes a depender de sua materialização audiovisual: desde a construção do fascínio e da adesão, por um lado, com o cinema propaganda, até o medo e a rejeição, de outro (“contrapropaganda”). Além disso, devemos nos perguntar se o medo de alguns não fortalece o fascínio pelo personagem por outros e vice-versa, afinal temos visto o crescimento de governos e orientações totalitárias se propagarem mesmo no pós-guerra.

Uma das reflexões sobre esse tema, no âmbito específico do cinema, que obteve grande impacto, foi a empreendida pelo cineasta e teórico francês Jean-Louis Comolli. Em seu artigo, “*Mon ennemi préféré?*” (1995)¹⁸, ele despertou o olhar para esse cinema baseado numa relação política de antagonismo, em que o sujeito (ou os sujeitos) filmado é uma figura controversa, cuja relação com o cineasta é de discordância e inimizade de se estabelecerem em lados opostos.

Comolli (1995) produziu esse texto mais especificamente sobre a Frente Nacional (FN), partido francês de extrema direita, que, no momento da escritura do texto, tinha ganhado importância eleitoral com a candidatura de Jean-Marie Le Pen às eleições presidenciais de 1988, e foi filmado por Comolli no documentário “*Tous pour un!*”. No artigo, Comolli se coloca como “opositor” ideológico e político da FN, o

¹⁶ Para saber mais: HAMILTON, Marsha J.; BLOCK, Eleanor S. **Projecting Ethnicity and Race: An Annotated Bibliography of Studies on Imagery in American Film**. Praeger: Annotated edition, 2000. p. 312.

¹⁷ Alguns dos exemplos mais clássicos são: O grande ditador (1940); Hitler – A Ascensão do Mal (2003); A Vida Secreta De Hitler (1958); e A Queda! As Últimas Horas de Hitler (2004).

¹⁸ Em português Filmar o inimigo- publicado em seu livro “Ver e Poder”

qual é representado por Le Pen no documentário, criando, assim, sua noção do inimigo a partir disso. Ele defende a inseparabilidade entre cinema e política, principalmente, no âmbito do documentário. Segundo o autor, quando se filma e se constrói uma representação de alguém, estamos necessariamente estabelecendo nossas posições políticas:

Se existe (eu acredito nisso) um uso político do cinema e, especialmente, do cinema documentário, se é verdade (eu acredito nisso) que com o cinema, arte do corpo, do grupo e do movimento, torna-se finalmente possível tratar a cena política segundo uma estética realista, trazendo-a de volta da esfera do espetáculo para a terra dos homens (COMOLLI, 2008, p. 124).

Comolli deixa evidente, não apenas em seus textos como em entrevistas¹⁹, o seu posicionamento pela esquerda política e sua aversão pelo partido de extrema direita. Argumenta, ainda, que não se deve ser politicamente correto e que, quando filmamos o outro, nesse caso o inimigo, devemos representar nossa ideologia e a dele com mais força, o que potencializa as chances de combatê-lo ao provocar repulsa e indignação no espectador.

O “cinema do inimigo” proposto pelo autor, contudo, não se desenvolve/afirma como uma categoria convencional na história e teoria do documentário, assim como ocorre com alguns de seus subgêneros, como a biografia documental, por exemplo. Desse modo, sua definição não é visível nas sinopses ou críticas dos filmes, apesar de sua prática e a defesa desse procedimento estar presente em alguns documentários, assim como na fala de realizadores como Comolli.

O uso mais comum dessa relação antagônica/inimigo no documentário tem se materializado em filmes orientados para a denúncia, muitas vezes associados a uma estética jornalística. Nesses documentários de denúncia, ou mesmo militantes, muitas vezes se corre o risco de cair no sensacionalismo e/ou ser superficial, com privilégio de uma argumentação maniqueísta que desconsidera as contradições e ambiguidades naturais dos temas e sujeitos filmados. Segundo Comolli (2008), o exagero na representação das características e atitudes imorais do inimigo que caracteriza essa filmografia cairia no risco se restringir a uma denúncia pura. A denúncia é importante, mas não é suficiente, como diz Comolli (2008):

Denunciar para preservar nossa boa consciência e nos colocarmos ao lado dos bons? Denunciar não é mais suficiente. Falemos de luta. Luta política,

¹⁹ Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2004-2-page-136.htm#> e <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/entre-o-cinema-e-a-politica-uma-conversa-com-jean-louis-comolli/>

isto é, corpo-a-corpo cinematográfico - expor, explicar, colocar as palavras e os corpos em perspectiva, e não mais chapados. Filmar com profundidade (de campo, de cena). Campo e fora-de-campo. Visível e invisível. Em relevo, colocar em relevo. [...] dar corpo e presença ao inimigo para que ele apareça em sua potência, tal como ele se apresenta hoje na cena política – um ameaça a ser levada a sério (p. 134).

Porém, é importante lembrar novamente que nenhuma forma de representação e de produção de um documentário está isenta de enfrentar problemas éticos como estes, pois “[...] evoca-se comumente as possibilidades e os impasses da representação do Outro” (GUIMARÃES; LIMA, 2007, p. 146.).

Além de Comolli e de suas considerações sobre o inimigo no documentário, vale ainda citar um dossiê dedicado ao tema que foi publicado pela revista francesa *Images Documentaires* em 1995. Pesquisadores e cineastas brasileiros contemporâneos também têm colocado essa questão em pauta, como veremos nos tópicos seguintes.

Outros tipos de relações antagônicas são observados nos documentários, principalmente na conjuntura atual. No Brasil, por exemplo, é muito forte a tendência ao antagonismo de classe, que privilegia uma estética mais ambígua ou de adversidade, do que uma atitude combativa.

Seguindo nosso percurso de refletir sobre as formas de antagonismo no documentário, a seguir discorreremos mais profundamente sobre duas formas principais, trazendo à tona suas problemáticas e condições de organização dentro de alguns filmes documentários.

2.1 ANTAGONISMO INIMIGO

Como já citado, a partir das considerações de Comolli (1995; 2008), a relação antagônica em alguns documentários assume a forma mais comum de inimigo, e essa relação se fortaleceu a partir de lugares dentro do cinema, o político, militante, ou engajado, e seus desdobramentos contemporâneos, tais como o ativismo.

O cinema militante advém, em certa medida, do que se configura como cinema revolucionário, desenvolvido e pensado por cineastas e teóricos como uma possibilidade emancipatória da técnica e da linguagem cinematográfica. Um dos principais defensores dessa arte revolucionária foi Walter Benjamin que via o cinema como uma importante ferramenta das construções históricas e das políticas de

visibilidade. Em acordo com os pensamentos Marxistas e a Revolução Russa, ele afirma, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936) que o cinema, mesmo sendo uma invenção do capitalismo, “teria alto potencial simbólico emancipatório para as classes dominadas”. “A ‘qualidade’ da arte politicamente orientada dá-se quando a obra e os processos que ela participa são modificados, revolucionados, criando novas possibilidades artísticas, culturais e políticas” (BENJAMIN *apud* SOTOMAIOR, 2014, p.26)

A partir da década de 1920, os temas políticos e ideológicos-sociais passaram a fazer parte do cinema de ficção, e registros documentais trouxeram novas perspectivas das alteridades. A combinação entre compromisso político, ou atuação política, com a inovação estética; e o acesso popular e experimentação estética, estiveram no centro das discussões sobre o documentário militante a partir da década de 1920. Dentro desse panorama, o cinema soviético merece maior destaque, por sua inovação e importância temática e estética, de um lado por Dziga Vertov e a proposta do Cine-Olho²⁰, do outro, Serguei Eiseinstein e Lev Kulechov com a produção de uma montagem carregada de sentidos em seu choque dialético das diferentes imagens.

As produções tinham um sentido principal comum: o posicionamento político explícito e o interesse de intervir na realidade social. O cinema soviético seguiu sendo inspiração para outros cinemas pelo mundo. Foi o que inspirou, no início dos anos 1960, o surgimento de uma forma particular de engajamento político nas produções cinematográficas em alguns países da América Latina. Com a Revolução Cubana, um novo projeto de se fazer cinema entrou em voga por intelectuais e realizadores cinematográficos, chamado de *Nuevo Cine Latinoamericano*. As principais preocupações dos cineastas desse movimento, que incluem Glauber Rocha, no Brasil, Tomás Gutierrez e Julio García Espinosa, em Cuba, Jorge Sanjinés, na Bolívia, Fernando Solanas e Octávio Getino, na Argentina, entre outros, eram os temas da exploração colonial, o neocolonialismo, o subdesenvolvimento e a alienação. Dentro dos seus manifestos, livros e textos²¹ está clara a proposta de uma

²⁰ Nos anos 1920 o realizador Dziga Vertov inventou o conceito “*Kino-Glaz*”, ou “Cine-Olho” que defendia que a câmara funcionaria como terceiro órgão ocular. Essa teoria propunha captar a realidade tal como ela era, rejeitando o cinema ficcional, sobretudo os dramas psicológicos, em nome de um cinema documental. Como exemplo temos uma de suas obras mais emblemáticas *O homem com a câmera* (1929)

²¹ Como referência a esse tema, tem-se o livro *A ponte clandestina: Teorias de Cinema na América Latina* (1996) de João Carlos Avellar

definição do que deve ser um cinema engajado ou militante, como no exemplo abaixo retirado do manifesto de Getino e Solanas (1971, p. 129):

O cinema militante é aquele cinema que é totalmente assumido como um instrumento, complemento ou suporte de uma determinada política e das organizações que a realizam, independentemente da diversidade de objetivos que busca: contra informar, desenvolver níveis de consciência, agitar, formar quadros, etc. [...] O que define um filme como militante e revolucionário não são apenas a ideologia ou os propósitos de seu produtor ou produtor, ou nem mesmo a correspondência entre as ideias expressas no filme e uma teoria revolucionária válida em certos contextos, mas sim a própria prática do filme com seu destinatário específico: o que o filme desencadeia como recuperável em um determinado cenário histórico para o processo de libertação.²²

Dentro desse escopo, atualmente, os movimentos sociais e políticos organizados passaram a se utilizar das câmeras na produção de filmes militantes, mas diferente do jornalismo, em que as reportagens prezam, teoricamente, os valores da objetividade e imparcialidade, os documentários podem assumir lados e revelar, de maneira mais clara, os posicionamentos que os orientam.

Dentro desse escopo dos filmes militantes, a pesquisadora Jane Gaines (1999) desenvolve o conceito de “Mimeses Política”, propondo pensar se realmente os filmes documentários produzem mudanças sociais. Para isso, retoma as definições de Eisenstein (2002), sobre o impacto que o filme teria que causar no espectador e que isso resultaria num fator de mobilização social (efeito espetacular). Defende o realismo com uso político como um artifício poderoso para se alcançar essa mobilização, já que seria como uma “cópia” (mimese) do mundo real.

O que estou chamando de mimese política tem a ver com a produção de efeito na e através das imagens convencionalizadas da luta: corpo ensanguentado, multidão em marcha, polícia furiosa [...] o documentário que usa o realismo para fins políticos tem um poder especial sobre o mundo do qual é uma cópia, porque deriva seu poder desse mesmo mundo (GAINES, 1999, p. 92 e 95 tradução nossa).²³

²² No original: Cine militante es aquel cine que se asume integralmente como instrumento, complemento o apoyatura de una determinada política y de las organizaciones que la lleven a cabo, al margen de la diversidad de objetivos que procure: contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros, etcétera [...] Lo que define a un filme como militante y revolucionario son no solamente la ideología ni los propósitos de su productor o su realizador, ni aun siquiera la correspondencia existente entre las ideas que se expresan en el filme y una teoría revolucionaria válida en determinados contextos, sino la propia práctica del filme con su destinatario concreto: aquello que el filme desencadena como cosa recuperable en determinado ámbito histórico para el proceso de liberación.

²³ No original: What I am calling political mimicry has to do with the production of effect in na through the conventionalized imagery of struggle: bloodied bodies, marching throngs, angry police [...] the

A respeito dessa polêmica, Jean-Louis Comolli (1995) nos lembra que o cinema em si não é uma arma e que, por isso, não pode substituir lutas sociais e políticas. Mas, ao mesmo tempo, o autor defende, acredita na “capacidade de o cinema perfurar as defesas do inimigo, expor os pontos fortes e fracos da pessoa, desmontar as fontes, revelar as contradições, desmascarar as artimanhas e ameaças de alguém” (COMOLLI, 1995, p. 10, tradução nossa)²⁴. Ele também questiona o tipo de relacionamento que é estabelecido entre o cineasta e o inimigo filmado, o que molda o filme. Traz assim uma consideração pertinente de que o diretor de um filme militante não deve se colocar acima de tudo e de todos para defender seus posicionamentos ou para criticar os de outras pessoas.

Um possível exemplo do que propõem Gaines (1999) e Comolli (1995) ao mesmo tempo, seriam os filmes do diretor Errol Morris “*Sob a névoa da Guerra*” (2004) e “*O conhecido desconhecido: a era Donald Rumsfeld*” (2013), que elegem figuras políticas como inimigos. Os dois filmes têm como tema a história política e militar recente dos EUA – no primeiro caso, contada sob o ponto de vista de Robert McNamara, ex-secretário de Defesa nos governos Kennedy e Johnson e, no segundo caso, considerada através da figura do ex-secretário de Defesa e congressista dos EUA Donald Rumsfeld.

Ambos os filmes constroem suas narrativas tendo como base entrevistas, caracterizadas por enquadramentos comuns à prática televisiva que priorizam planos-médios, com o entrevistado posicionado de frente, olhando para o entrevistador, e imagens de arquivos. Morris apresenta aos espectadores essas figuras públicas que fazem parte da sua história (fazem parte do mesmo país e tratam de períodos políticos contemporâneos ao diretor) e que expõem seus posicionamentos sem filtros e com total tranquilidade. Essa construção cria imagens de personagens inimigos por um pensamento imperialista, bélico e liberal, configurando-se, ao final do filme, numa denúncia.

documentary film that uses realism for political ends has a special power over the world of which it is a copy because it derives its power from that same world.

²⁴ No original: capacité du cinéma à «percer les défenses de l'ennemi, exposer ses forces et ses faiblesses, démonter ses ressorts, faire apparaître ses contradictions, démasquer ses ruses et ses menaces»

Figura 1 – Entrevista com Robert McNamara



Fonte: Sob... (2004).

Figura 1 – Entrevista com Donald Rumsfeld



Fonte: O conhecido... (2013).

Do outro lado, temos visto surgir com mais força contemporaneamente, inclusive no Brasil, a representação documental daquilo que Annick Peigné-Giuly (1995) denominou “inimigo de classe”, que seria mais especificamente um “inimigo do trabalhador”, (princípio fortemente influenciado pelo cinema revolucionário) materializado por figuras como o chefe, o explorador, ou ainda por pessoas da

classe média ou classe média alta. Nota-se que um cinema pernambucano recente tem sido um forte defensor dessa prática no Brasil e a estipulação desse tipo de inimigo está, via de regra, atrelada a posicionamentos de esquerda por parte dos realizadores que, normalmente, se posicionam contra o capitalismo e o *status quo*. Alguns exemplos de documentários que trabalham com essa temática do inimigo de classe no contexto nacional são *Banco Imobiliário* (Miguel Antunes Ramos, 2015), e *Gente Bonita* (Leon Sampaio, 2016).

Dentro desse escopo, há dois exemplos que chamaram a atenção da crítica e de pesquisadores em cinema: o documentário *Um lugar ao sol* (2009), do diretor pernambucano Gabriel Mascaro, e *Pacific* (2009) de Marcelo Pedrosa²⁵. As duas produções pernambucanas tem um ponto principal em comum: expor as classes mais altas do Brasil por símbolos representativos da ostentação do consumo: as coberturas dos prédios nas principais cidades do Brasil, para o primeiro, e a viagem num cruzeiro luxuoso para o segundo.

Por uma questão de associação maior com a entrevista, que é método utilizado nos filmes corpus deste trabalho, se decidiu dar maior atenção para o documentário de Gabriel Mascaro, que é todo baseado em entrevistas com os personagens. Neste filme, no entanto, o cineasta não contesta diretamente seus entrevistados, por isso a relação antagônica não se explicita no momento da tomada. Como Morris, Mascaro deixa seus personagens à vontade para “falarem o que querem”, como por exemplo, a frase emblemática de uma personagem carioca ao narrar quanto é encantador ver a troca de tiros entre dois morros ao lado de seu prédio, comparando-a com um espetáculo pirotécnico. No filme, por outro lado, não fica claro como o diretor conseguiu convencer estes indivíduos a participarem, ou como foram abordados.

Os depoimentos das pessoas entrevistadas nesse documentário entram em choque com certa moral social e Mascaro usa de uma estratégia comum aos filmes em contexto antagônico, que é a de se colocar como um “agente infiltrado”, alguém que é ou se passa por um igual a seus entrevistados com o objetivo de acessar determinadas informações. Nesse caso, a posição de fragilidade do sujeito filmado ocorre porque ele não sabe na cena que está lidando com um sujeito adversário. Existe um abismo de poder.

²⁵ Em 2010 e 2011 no encontro nacional de pesquisadores de cinema, o SOCINE, os dois filmes foram intensamente debatidos e comparados (CARMELO, 2011).

Figura 3 – Cena da entrevista



Fonte: Um Lugar... (2009).

A pesquisadora Mariana Souto (2016) se debruça sobre o tema das relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo, analisando justamente documentários como este, que são pautados pela arquitetura de um dispositivo de “infiltração combativa”, pelo anonimato e pela armadilha, caracterizando-se por uma estratégia de “guerrilha” e pela ultrapassagem de limites éticos convencionais. Não por acaso a autora nomeia essa produção com a expressão “documentários terroristas”:

Não se trata de patriotismo, etnia ou religião; são filmes que se posicionam de maneira combativa em relação às classes dominantes ou elites, empenhados na crítica do acúmulo, do consumo exacerbado, do isolamento, revelando o outro lado da desigualdade social – o polo oposto ao que se costuma ver com mais frequência no cinema brasileiro (SOUTO, 2016, p. 136).

Nesse tipo de filme, é comum o diretor se colocar em exterioridade em relação ao que nos mostra, como se o material resultante não fosse também fruto de uma interação e, no caso de Mascaro, como se ele também não fizesse parte de uma classe média. O acesso ao extracampo (ou antecampo) é raro nesses documentários e não permite perceber muito bem a participação do cineasta na construção da cena.

Muitos destes filmes se apresentam como um experimento social, uma observação de um modo de vida com vistas à exposição do pensamento de um determinado “tipo de gente” (classe média, homens, etc.) para os espectadores.

Ao refletir sobre filmes como esses, que fazem uso dessa estratégia de guerrilha na aproximação com seu “inimigo”, das considerações de Bernardet (2003), pelo fato de o pesquisador ter sido um dos primeiros a apontar a tendência dominante no cinema brasileiro dos anos 1960 até princípios dos anos 1980, em se voltar para o “outro de classe”, seja ele migrante, operário, camponês, favelado. Essa tradição, que o autor chama de “modelo sociológico”, expunha como forma de denúncia as misérias e a injustiças às quais estas camadas sociais estavam submetidas, buscando sensibilizar o espectador sobre as mazelas que quebravam a imagem idealizada do Brasil “em desenvolvimento” construída pelos governantes da época.²⁶

Essa pesquisa desenvolvida por Bernardet (2003) justifica pensamentos como os do diretor João Moreira Salles, que em entrevista “lamenta o fato de que, de maneira geral, o Brasil que aparece nos documentários é ‘sempre muito diferente daquele em que mora o documentarista’”. E isso porque, com raras exceções, o documentarista “[...] geralmente é alguém favorecido filmando quem não é”. E concluía: “isso é uma pena, porque o documentário brasileiro ainda precisa falar da classe média e – por que não? – da elite” (GUIMARÃES, 2011).

Para Salles, e outros diretores e pesquisadores, como Consuelo Lins (2003), obras sobre a classe média podem responder à necessidade de conhecer esse outro grupo como forma de “retratação social”. Porém a pesquisadora ressalta que nesses filmes “[...] não é o ‘outro de classe’ que está em questão [...], mas a classe à qual pertencem o cineasta e o público (Lins, 2003: 130). Esse fato é crucial para a construção de cada filme, posto que não se trata mais de lançar um olhar sobre o diferente, mas sobre o mesmo” (GUIMARÃES, 2011).

Mesmo assim, alguns desses filmes com inimigos de classe ou ideológico têm instigado reações contrárias por parte da crítica especializada e também por cineastas e produtores, resultando em boicotes e mesmo censura explícita, a partir de acusações de mero partidarismo ou negligência com questões estéticas. A respeito desse último ponto, no entanto, é possível ponderar que

A negligência seria atribuída a um ‘preconceito’ dos ativistas em relação à arte, que seria vista como um campo neutro e sem potência, e expressa uma perspectiva que se contrapõe a uma concepção de arte formulada no pensamento de Adorno condensada na sentença: ‘a função social da arte é de não ter função’ (TEIXEIRA, 2018, p. 70).

²⁶ Alguns dos exemplos de filmes nesse recorte são Viramundo (1965), de Geraldo Sarno e Maioria absoluta (1964-1966), de Leon Hirzman.

Essa crítica, que em parte tem seus fundamentos, como visto na proposta de Gaines (1999), levanta a velha problemática sobre o que é arte e qual o seu papel. Um filme puramente ou excessivamente militante ou radical muitas vezes é criticado pela suposta “prepotência” do diretor, que em sua crença no documentário como arma política, dá margem para sua vaidade e, por vezes, superdimensiona o seu papel e importância na sociedade.

O maior problema que esses realizadores enfrentam, muitas vezes, é a recusa do sujeito-inimigo em ser filmado. Uma das estratégias utilizadas pelos cineastas para contornar esse tipo de situação é o de construir o filme justamente ao redor do anseio de tentar entrar em contato com a pessoa, ao mesmo tempo em que se expõe a recusa desta.

Um exemplo célebre nesse sentido está no trabalho do documentarista Michael Moore. Esse documentarista estadunidense é conhecido por filmes marcados por tratar de temas políticos e uma postura mais radical, sendo o exemplo mais famoso dentre eles *Roger e Eu* (1989), em que o cineasta grava e nos revela, suas tentativas de falar com Roger Smith, presidente da *General Motors*, para esclarecer a demissão em massa e o fechamento de onze fábricas em Flint, no Michigan. Smith é claramente construído como o inimigo intransigente e responsável por problemáticas sociais e Moore faz questão de exemplificar isso ao longo do filme. Outra estratégia que o cineasta utiliza para atingir seu objetivo, contudo, é a dissimulação, pois omite dos espectadores o fato de que Roger já havia aceitado seu pedido para conversar durante a gravação do filme. Essa dissimulação, premeditada ou não, se concretiza principalmente na hora da montagem, em que se muda (ou até subverte) o propósito do filme para algo diferente do que foi combinado com o sujeito filmado.

Na montagem, o diretor e/ou montador fica diante do material bruto e deve decidir sobre a melhor construção para o filme. Nesse processo, muitas vezes, a ordem dos eventos filmados muda completamente, na tentativa de construir determinados sentidos que se deseja comunicar ao espectador. Vale lembrar que, diferente da ficção, que tem um roteiro esquematizado e atores representando aquilo que está escrito, a realização documental se constitui a partir de outras bases. Por conta disso, talvez, a montagem se tornou o ponto de referência central para muitas análises e pesquisas interessadas nas relações entre documentário e ética.

Outro exemplo contemporâneo relevante dessas relações se encontra no filme *O ato de Matar* (*The Act of killing*, 2012) de Joshua Oppenheimer, que, para expor as violências cometidas por soldados e militares do governo da Indonésia durante a ditadura nos anos 1960, pede para que estes homens encenem suas ações passadas, justificando que estas encenações seriam usadas para a realização de um filme em estilo hollywoodiano. O filme realizado pelo diretor, no entanto, acaba por se apresentar quase como um ensaio sobre da violência e do sadismo enquanto condições humanas. Ao expor esses inimigos, imorais e assassinos ao público, da maneira como o faz, Oppenheimer apresenta também personagens que, em alguma medida, repensam seus atos quando em frente à câmera. Apesar de não ser um filme com formato militante, esse documentário abre caminho para formas de convencer os inimigos a se deixarem filmar. O uso do artifício da dissimulação pelo diretor fica explícito a partir das falas dos personagens que acreditam realmente (e às vezes ingenuamente) que se trata de um filme hollywoodiano. O filme trouxe ao debate problemas éticos que geraram consequências políticas. O diretor Oppenheimer foi acusado de trair a amizade dos personagens, o que complicou as relações diplomáticas do diretor com o governo da Indonésia (NOGUEIRA, 2015), também porque o filme revela ao mundo um Estado que não pune e pior, louva criminosos.

Figura 4 – Cena do filme *O Ato de Matar*, em que um dos personagens demonstra ao diretor de maneira leviana como estrangulou centenas de pessoas



Fonte: O Ato... (2012).

Além dessas dissimulações e quebra de pactos ou contratos, alguns realizadores ainda utilizam como estratégia pagar seus personagens como forma de compensação. Porém, deve-se considerar que eles (os personagens) muitas vezes não fazem ideia real do impacto que o filme poderá ter em suas vidas. Este mesmo argumento pode ser usado também em relação “à vontade” de muitos desses personagens de aparecerem, de falarem, à certa vaidade e crença ingênua no poder da comunicação. Mesmo que o cineasta muitas vezes tente compartilhar o poder e as responsabilidades, é o diretor quem tem o poder sobre a obra e será o responsável sobre os impactos que sua construção audiovisual poderá causar.

A ausência de regras escritas e estabelecidas no interior da comunidade fílmica documental nos obriga a falar de ética a partir de códigos de conduta humana. Pode-se definir a ética como uma “teoria que explica o comportamento moral do homem na sociedade e não é universal nem se aplica em todos os momentos, mas responde às virtudes morais consagradas por sociedades determinadas” (MENDONZA, 2008, *apud* LANZA, 2016, p. 42, tradução nossa). A abordagem deste assunto nos estudos sobre cinema documentário tem se centrado mais especialmente em duas perspectivas: os deveres do cineasta em relação ao espectador e ao sujeito representado (GUIMARÃES; LIMA, 2007). Os personagens não são uma representação transparente das pessoas. Enquanto uma pessoa possui infinitas qualidades, características, sentimentos, vivências, o personagem é apenas o que o filme mostra dele.

Para o autor Bill Nichols (2010) a ética é fundamental para regular a conduta das pessoas quando as leis não bastam ou as regras existentes não são aplicáveis. Para ele e para outros pesquisadores de cinema, como Plantinga (2008), no documentário o que deve orientar a atividade do cineasta é o princípio da honestidade e cumplicidade entre as duas partes para assim evitar ou minimizar infortúnios. Nichols (2010) propõe como método o “consentimento esclarecido e informado”, princípio praticado em outros campos como a antropologia, a sociologia e a medicina, e que determina que os participantes fiquem cientes das consequências da sua participação (TEIXEIRA, 2018, p. 98). Para os cineastas do cinema militante, contudo, a obediência a essa regra afetaria e poderia inviabilizar sua luta política, tendo como principal risco o estabelecimento de uma relação de conformidade com o inimigo, como debatermos na próxima sessão.

2.2 ANTAGONISMO E ADVERSIDADE

A cientista política Chantal Mouffe, ao tratar de antagonismo e hegemonia, em seu artigo “Por Um Modelo Agonístico de Democracia” (2005), defende a distinção entre dois tipos de relação dentro do contexto das democracias. Para tal, apropria-se dos conceitos de “política” e do “político”, diferenciando-os. O político engloba a dimensão do antagonismo inerente às relações humanas, e a política, por sua vez, diz respeito ao conjunto de práticas, discursos e instituições que procuram estabelecer certa ordem ou domesticar a hostilidade com a intenção de tentar conter o potencial de antagonismo na coexistência humana. Contra, então, a perspectiva do inimigo, Mouffe defende a atitude política como um modelo de relação social que substitui o antagonismo pela adversidade. Ou seja, a adversidade seria um tipo de antagonismo, aquele com o qual se antagoniza não é visto como inimigo, mas como um adversário, alguém com quem se pode negociar, mesmo se mantendo o dissenso, como explica a pesquisadora, Ana Rosa Teixeira (2018):

Se conceitualmente o inimigo é aquele que ameaça a existência, o adversário é alguém com quem se pode estabelecer algum diálogo, alguma troca. Com o adversário tem-se uma base em comum, compartilha-se com ele dois princípios éticos-políticos básicos da democracia liberal: a liberdade e a igualdade (2018, p. 98).

O cineasta e pesquisador brasileiro Marcelo Pedroso tem se utilizado dessa proposta e argumenta ao desenvolver aquilo que chama, em suas pesquisas, de cinema em “regime de adversidade”. Em outras palavras, o diretor defende a realização de filmes com pessoas cujas ideias deveriam ser combatidas, mas cujo direito de defender tais ideias não é colocado em questão. Pedroso se interessa, principalmente, pela relação estabelecida entre cineasta e sujeitos, utilizando em sua argumentação de termos como conformidade, cumplicidade, paradoxo e ética.

Um segundo cenário que proponho para o entendimento da adversidade se estabelece a partir da episteme reflexiva e se baseia na reciprocidade da condição adversativa. Significa que o sujeito a ser filmado só pode ser visto pelo cineasta na qualidade de adversário se o próprio cineasta reconhecer-se enquanto adversário daquele que coloca nessa condição. O postulado da adversidade, nesse caso, torna-se reverso e comum aos dois. O documentarista precisa partir do princípio de que o oponente lhe é, em alguma medida, semelhante, e de que ambos se constituem a partir de uma natureza que lhes é comum. Somente assim, pode se estabelecer uma relação de reciprocidade ou intercessão entre eles. O adversário, segundo esses termos, não é objetificado como algo a se combater, mas passa a ser

humanizado ou subjetivado como alguém que se deseja também conhecer.(PEDROSO, 2013, p.39)

Quando um cineasta decide fazer um filme sobre alguém ou um grupo em regime de adversidade, muitas vezes esse seu posicionamento contrário fica bem evidente, e como visto, o sujeito (ou sua família, no caso deste já ter falecido), pode se recusar a participar, a dar informações, a fornecer material de arquivos etc. No caso dessa recusa, o pacto documental não se estabelece e o filme muito provavelmente não acontece (ou deveria não acontecer).

É por isso, então, que, na opinião de alguns autores e cineastas, como Marcelo Pedroso, para produção de um filme desse tipo, é preciso que seja construída uma “cumplicidade” entre sujeito e equipe do filme. A cumplicidade é um regime de estar-junto para fazer o filme (processualmente), de um convívio que se inicia na pré-produção (pesquisa) e se intensifica na produção propriamente dita, a filmagem ou gravação (PEDROSO, 2013). Ainda segundo Pedroso (2013, p. 29):

Em algumas concepções de documentário, o sucesso da filmagem é aferido pelo grau de cumplicidade que ela consegue instalar entre o documentarista e as pessoas filmadas: tanto maior for a cumplicidade, maior será a naturalidade da cena e, logo, melhor resultado terá o filme. Segundo esse pensamento, a cumplicidade atua na redução da distância entre sujeito e objeto, suposição típica do regime representativo.

O problema é que a ideia sobre o outro muitas vezes já está determinada e fixada, orientada por pré-conceitos, a tal ponto que parece não haver nada a descobrir ou acrescentar. Em casos assim, pelo contrário, qualquer coisa que possa criar fissuras nessas certezas pré-estabelecidas pode abalar as estratégias de persuasão do espectador. Por esse motivo, alguns filmes orientados por uma relação antagônica de cunho adversativo chamam a atenção para um processo de “humanização do inimigo”, ao nos lembrar que temos pelo menos algo em comum com o adversário: a humanidade. Não é de se estranhar, ao seguir essa linha de raciocínio, que a negação de tal humanidade para aquele com o qual se antagoniza pode ter um efeito tranquilizador. Pensar que ele em nada se assemelha a nós pode ser reconfortante, garantindo reconhecê-lo e nos distinguirmos dele (o mal está sempre no estranho, no estrangeiro...).

Dessa forma, o principal risco que se coloca a respeito dos filmes que caminham por uma linha que visa mais igualdade e cumplicidade, quando frente ao

outro antagonico, é justamente o da atenuação de sua ação política em prol de uma narrativa de conformidade.

O cinema de Pedroso mobilizou questões dessa natureza especialmente quando o diretor lançou seu documentário *Por trás da linha de escudos* em 2017. Nessa obra, ele acompanha o dia a dia do Batalhão de Choque da Polícia Militar de Pernambuco, participando de operações de rotina e até mesmo de treinamentos junto aos policiais. O interessante é que essa equipe da polícia também foi responsável por atuar na repressão a manifestações e protestos da população da qual Pedroso e membros da equipe de filmagem fizeram parte. A obra foi muito criticada em festivais por conta da interpretação possível de que o diretor se colocou ao lado de seus supostos inimigos, o batalhão de choque, numa narrativa ingênua e pouco combativa.

Figura 5 – Cena do filme *Por Trás da Linha de Escudos*, onde o diretor Marcelo Pedroso aparece entrevistando uma soldada



Fonte: Por Trás... (2017).

Filmes que se colocam como favoráveis a pessoas muito controversas e imorais, como *O Jardim das aflições* (2017) (LUIDE, 2017), sobre Olavo de Carvalho, tendem a ser “boicotados” e muito criticados por elogiar uma pessoa considerada execrável por uma grande parte dos críticos. Com consequência política desse tipo de debate, alguns filmes são censurados por seus conteúdos supostamente “prejudiciais” e influenciadores.

Da mesma forma que a censura age com os filmes partidários ou militantes, ela age com os filmes em regime adversativo, no sentido mais moral, pois se acredita que o suposto acordo e cumplicidade com pensamentos e discursos imorais, antiéticos, causaria desorientação no público. Esse tipo de pensamento também vê as mídias de comunicação com grande poder influenciador.

Um exemplo de como essa relação pode passar da estabelecida com um inimigo para com um adversário é o documentário *Como Aprendi a Superar Meu Medo e Amar Ariel Sharon* (1997) do diretor israelita Avi Mograbi. Nesse filme em primeira pessoa, Mograbi expõe seu projeto inicial de tentar filmar Ariel Sharon, controverso político e militar israelita, em seus compromissos políticos, como uma forma de denúncia contra o próprio. Entretanto, como o diretor mesmo comenta no filme, a produção se torna um impasse quando percebe não ter material suficiente para a tarefa. O cineasta convida então o político para filmá-lo, confiante de que um filme poderia derrubá-lo, mas o que o diretor percebe é que, na verdade, Sharon é um homem divertido e até gentil. Assim, o filme é uma própria reflexão sobre o seu personagem e um questionamento ético pessoal de alguém que sente estar se traindo politicamente por se encantar com o inimigo. Falando abertamente para a câmera, o cineasta deixa seu lado emocional se expressar sutilmente em favor do lado do seu inimigo, mas sem deixar de mencionar, em seus depoimentos, as atrocidades criadoras de seu ódio por Sharon. Por outro lado, Mograbi consegue, com isso, tornar visível o poder persuasivo do carisma de Sharon e dos políticos em geral.

O artifício desse uso da primeira pessoa, por sua vez, se mostra talvez mais perspicaz, pois além de dar conta do problema político inicial, consegue construir, com sua narrativa, uma intensa relação ambígua entre os dois, mesmo que por um lado os aproxime. Essa ambiguidade é uma opção para tentar escapar da seara da censura e das críticas recorrentes em regimes documentais antagônicos aqui já citadas. Ao invés dos posicionamentos de “adversidade” ou “inimizade”, se oferta ao público uma visão talvez mais complexa em detrimento daquelas da cumplicidade, por um lado, ou de uma visão redutora, por outro lado. Nesse caso, a estratégia utilizada pelos diretores seria aquela do “deixar falar”, de acordo com uma ideia forte na tradição do documentário de que a realidade pode talvez falar por si mesma, apresentando-se como é por si só.

Uma das principais defesas dos realizadores de documentários para driblar os impasses éticos na relação com os sujeitos filmados é a concessão de uma suposta autonomia aos seus personagens e entrevistados. Usam, para isso, este argumento do “deixar o personagem falar por si mesmo”, justificando que assim ele aparecerá como ele quer, segundo sua própria *auto-mise en scène* (2008)²⁷, expondo ao espectador aquilo que ele, conscientemente ou não, sente e pensa, e o que acredita ser bom para ele. Novamente, Comolli (2004, p. 155-156) já havia previsto essa estratégia quando pensava em seu filme e sua relação com o inimigo.

[...] eu filmei Le Pen e os quadros políticos da Frente Nacional [partido político de extrema direita na França] como inimigos e filmei os *kanaques* como amigos. Não obstante, apliquei em todos os casos um único princípio: que cada pessoa filmada (e falo da prática documentária) encontra sempre aberta a possibilidade de tomar a cena, até mesmo o filme, para fazer a ‘sua’ cena, o ‘seu’ filme. O importante para mim é que a operação cinematográfica seja realmente compartilhada, que o ‘poder’ que o fato de filmar cria possa ser ‘tomado’ pela pessoa filmada; dito de outra forma, que o desejo do filme não apareça somente de um lado (o da realização), mas também dos dois lados da câmera.

Porém, esse artifício da pouca interferência, o de “dar poder” ao personagem, pode ter um caráter utópico, pois, como visto, é muitas vezes na montagem que as desavenças se revelam, quando o diretor tem que selecionar os registros que deseja colocar no filme. Além disso, é preciso considerar que talvez seja difícil alcançar uma distância com relação ao personagem, tendo em vista as opiniões, sentimentos e pensamentos prévios que se tem sobre ele. Nesse sentido, a suposta objetividade ou imparcialidade total, com a montagem se coloca como irreal para o documentário (e até mesmo para o jornalismo). Ao mesmo tempo, o distanciar-se sem ser apático, tentando oferecer outras perspectivas, como visto no contexto da adversidade, seria mais propenso a se resvalar em estratégias de sedução e manipulação do outro.

Todas essas questões se tornam ainda mais complexas quando tratamos não apenas de filmar ou entrevistar um inimigo ou adversário, mas de biografá-lo, no intuito de saber mais sobre sua vida e sua história (tendo, para isso, que conviver

²⁷ No livro *Ver e Poder*, Comolli (2008, p 330) resgata o conceito criado pela pesquisadora Claudine de France, “*auto-mise-en-scène*” que seria em suas palavras, uma “noção essencial em cinematografia documentária, que define diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo de atividades corporais, materiais e rituais. A *auto-mise-en-scène* é inerente a qualquer processo observado”.

com ele), para depois recontar em forma de narrativa, a partir de seu olhar, para um público que, em geral, não tem acesso real a esse mesmo tipo de relação. É justamente a respeito de aspectos dessa relação dialógica²⁸ que a pesquisadora Leonor Arfuch se debruça em seu livro *O Espaço biográfico* (2010):

Nessa construção narrativa da identidade, os gêneros primários tem grande importância: por meio deles se tece em boa medida a experiência cotidiana, as múltiplas formas como, dialogicamente, o sujeito se "cria" na conversa. Esse talvez seja um dos registros mais determinantes na objetivação da "vida" como vivência e totalidade. Registro que, por sua vez, se replica, se torna compartilhado nas infinitas conversas da comunicação social. Daí a importância, para o tema, de considerar os gêneros midiáticos, como a entrevista, nos quais as formas cotidianas se reinscrevem com um forte efeito de proximidade (ARFUCH, 2010, p. 80).

O documentário biográfico seria, portanto, baseado nessa interação ou relação entre as partes (diretor e personagem ou biógrafo e biografado). Enquanto um gênero, o documentário biográfico possui suas próprias configurações e especificidades. Partindo da apreciação dos filmes da *Trilogia do mal*, consideramos que estes se configuram no espectro dos documentários biográficos em um contexto de relações antagônicas. Nesse sentido, utilizam alguns artifícios comuns a essa forma documental, tais como imagens de arquivo pessoais dos personagens biografados e a presença de uma narração, por exemplo, mas, principalmente, se apoiam no expediente das entrevistas (nesse caso, especialmente daquelas realizadas com esses personagens controversos).

Arfuch (1995; 2010) convoca, assim, a entrevista enquanto gênero textual ou discursivo que faz parte desse espaço biográfico, um artifício fundamental do cinema documentário bem como do jornalismo. A entrevista midiática, mais especificamente, surge, segundo a autora, como renovação da biografia e uma maneira de resguardar e autenticar as palavras ditas na imprensa, se revelando como um meio inestimável para o conhecimento das pessoas, personalidade e histórias de vidas ilustres e comuns (ARFUCH, 2010).

A maneira como se configuram as entrevistas em cada filme diz muito, por exemplo, sobre que tipo de relação se constrói entre entrevistador e entrevistado (ou

²⁸ O conceito de dialogismo ou relação dialógica utilizado por Arfuch se refere ao projeto de investigação de Mikhail Bakhtin, segundo o qual a língua, em sua totalidade concreta, em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica, e não se circunscreve ao quadro do diálogo face a face, que é apenas uma forma composicional. Ao contrário, todos enunciados no processo de comunicação, independente de sua dimensão, são dialógicos.

diretor e personagem). Nos exemplos até aqui citados, das filmografias de Errol Morris, Michael Moore, Gabriel Mascaro, Marcelo Pedroso e Avi Mograbi, é possível perceber que cada um deles tem sua própria construção e relação estabelecida a partir das entrevistas.

Com relação aos filmes de Schroeder, que aqui nos dispomos a analisar, não é diferente e, ainda que partes de uma trilogia, cabe investigar a poética específica de cada um deles. Por isso é preciso analisar caso por caso para observar como a entrevista se articula dentro desses documentários biográficos e como constitui determinadas relações antagônicas, e assim entender que tipo de debate ético cada filme propõe.

Assim, partiremos da metodologia de análise fílmica com foco principal nas entrevistas que foram realizadas pelo diretor com os protagonistas biografados, no intuito de desvendar como o antagonismo se materializa nos documentários que compõem o *corpus* dessa pesquisa. Contudo, antes de adentrarmos na análise propriamente dita, cumpre estabelecer os eixos metodológicos centrais que a sustentam.

3 CONSTRUINDO OS ALICERCES PARA A ANÁLISE: SOBRE BIOGRAFIAS, ENTREVISTAS E SUA POÉTICA

Ao escolher um objeto para análise e circunscrevê-lo como parte de um determinado fenômeno que se deseja investigar, lida-se simultaneamente com suas particularidades, ou seja, com os modos e os elementos que o constituem no momento das análises. Em nosso caso, estamos lidando com filmes que se apresentam como documentários biográficos, ou seja, narrativas que se destinam a apresentar a história de uma pessoa ou que transmitem um registro de uma memória simultaneamente pessoal e coletiva de alguém.

A *Trilogia do mal* de Barbet Schroeder se proclama espontaneamente como constituída por três documentários biográficos. O que se busca aqui é tratar daquilo que esses filmes desafiam e constituem enquanto exceção. Em outras palavras, se trata de perceber e investigar como se dá a relação de antagonismo neles, e tentar estabelecer, ao mesmo tempo, em que medida essa investigação é importante para a reflexão sobre o fenômeno delimitado como sendo o de um cinema documental biográfico regido pela relação antagônica entre o realizador e o Outro filmado – relação esta que, como vimos no capítulo anterior, pode se manifestar seja na forma da inimizade, seja na da adversidade.

Isto posto, é preciso, então, pensar nos métodos de análise, ou seja, em como responder às configurações particulares dos próprios objetos sem perder de vista os objetivos da análise.

Neste capítulo investigamos, portanto, o viés biográfico enquanto recorte teórico-metodológico de partida. Para tanto, tentaremos compreender brevemente, em um primeiro momento, o desenvolvimento da prática biográfica no documentário e sua transformação enquanto gênero discursivo para em seguida tentar identificar nossos operadores de análise.

Pesquisadores brasileiros têm se debruçado sobre o tema do que constitui um documentário biográfico, percebendo a recorrência desse gênero no cinema nacional. Graziela Cruz (2011) e Sergio Vilas Boas (2002) partem do pressuposto de que biografia é um gênero com características de transdisciplinaridade

O autor parte do pressuposto de que —biografia é arte com características de transdisciplinaridade. O jornalista afirma que não existem certificados epistemológicos para o fazer biográfico, mas que —em rigor, biografia é a compilação de uma (ou várias) vida(s). Pode ser impressa em papel, mas

outros meios, como o cinema, a televisão e o teatro podem acolhê-la bastante bem (VILAS BOAS, 2002, p. 16). Ele parte do princípio de que tudo tem uma história, um passado que pode, em princípio, ser reconstruído e relacionado ao restante do passado. Não importando o suporte – gravação em áudio, literatura, cinema, televisão, fotografias e outros – o resgate, construção e registro de uma história, é o aspecto principal das narrativas biográficas, que podem ser compreendidas como um metadiscorso no qual um texto é construído a partir de outros (documentos, entrevistas, fotografias, diários etc.) (CRUZ, 2011, p. 31).

Nesse mesmo sentido, as biografias são o principal interesse da pesquisadora argentina Leonor Arfuch, que investiga o tema desde os anos 1990, também a partir de um enfoque multidisciplinar. Em seu livro *O Espaço Biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea* (2010), a autora define “espaço biográfico” como algo além dos gêneros canônicos como biografias, autobiografias, memórias, mas como uma tendência da subjetividade que envolve áreas distintas. Sua pesquisa se deve também a observação de uma tendência na política, nas ciências sociais e também nas artes e na literatura, de começarem a importar mais os relatos pessoais e autobiográficos do que dados quantitativos e essas formas de subjetivação contribuíram para afirmação de uma nova privacidade.

A autora incorpora a teoria de Mikhail Bakhtin (2011) sobre gêneros discursivos como “[...] agrupamentos marcados constitutivamente pela heterogeneidade e submetidos a constante hibridação no processo da interdiscursividade social, e também a consideração do outro como figura determinante de toda interlocução” (BAKHTIN, 2011 *apud* ARFUCH, 2010, p. 29). Arfuch e Bakhtin preveem o sujeito habitado pela alteridade da linguagem, o que possibilita ler, na dinâmica funcional do biográfico, a marca de algo que convoca a necessidade de identificação, e que encontra no “valor biográfico”, enquanto ordem narrativa e atribuição de sentido à vida, um lugar seguro. Assim, pensando no espaço biográfico em relação a esse dialogismo bakhtiniano, definido como uma dinâmica natural da linguagem, cultura e da sociedade, resolvemos tomar essa noção de espaço biográfico, pois permite justamente apreender a associação dos elementos que cada uma das formas discursivas se constitui, levando em conta fatores como a relação dialógica entre sujeito e objeto, no caso, entre biógrafo e biografado (relação que nos interessa perceber).

Na medida em que as formas incluídas pela autora no espaço biográfico oferecem uma possibilidade articuladora, ela propõe então um traçado genealógico, revelando antecedentes históricos dessas formas sem a pretensão de delimitar uma “essência” ou verdade, assumindo um posicionamento que decidimos também

realizar nesta pesquisa, pois torna inteligível devir biográfico atual, aqui materializado nos documentários da *Trilogia do mal*.

Em sua origem, a definição de biografia está associada a um gênero textual, o que se evidencia na própria etimologia do termo, de origem grega, constituído por *bio* (vida) e *grafia* (escrita). O ato de biografar é uma prática antiga, fortemente atrelada à historiografia, quando se tratava-se de escrever a memória das vidas e feitos humanos notáveis para que fossem transmitidas às gerações futuras. Com o tempo, no entanto, as biografias desses personagens foram se afastando da linguagem supostamente objetiva da História e se aproximando da prática literária, na qual surge a figura do herói clássico - um herói individual, supremo, encarregado de representar sua época.

Nestas narrativas com tonalidades ficcionais, normalmente se buscava louvar ou degradar personagens públicos, apresentando suas vidas como modelos de conduta positiva ou negativa para os leitores. Um desses estilos importantes de biografia são as chamadas *hagiografias*, praticadas intensamente no período medieval, e que tinham por finalidade glorificar a Deus por meio das histórias de vida dos santos que propunham aos homens modelos de virtude e santidade. Nessa época, marcada pela hegemonia da Igreja Católica, as narrativas eram, via de regra, parciais e exageradas. Esse tipo de procedimento biográfico, ainda que de certo modo perdure até hoje, sofreu mutações ao longo do tempo, especialmente após o século XIII, com o surgimento dos pensamentos iluministas, além de, posteriormente, ter sentido os efeitos dos pensamentos Marxistas e das teorias sociais. Observa-se assim que, a partir de certo momento,

Os biógrafos tradicionais voltavam-se, via de regra, para aqueles homens a quem se atribui o fazer da história, os 'grandes vultos'. Na historiografia atual, ao contrário, verifica-se igualmente um interesse pelos membros das classes subalternas, pelas pessoas comuns (SCHMIDT, 1998, p. 3).

Apesar de uma maior quantidade de informações que aproximam os personagens das biografias mais recentes da experiência do homem comum, os(as) biografados(as) muitas vezes ainda são vistos como diferentes deste e servem de parâmetro moral e de conduta. Nesse sentido, quanto mais se aproximava da literatura e das artes, mais a biografia se tornava entretenimento para homens cultos, uma espécie de literatura prestigiosa de acadêmicos, praticada por jornalistas

e letrados em geral. O excesso de dramatização e erudição, por outro lado, podia gerar um sentimento de descrédito por essas narrativas.

Apesar das mutações citadas, é preciso considerar que, ainda que a natureza dos personagens biografados tenha se transformado ao longo do tempo, os biógrafos contemporâneos continuam a lidar com escolhas presentes no gênero biográfico desde o seu princípio, tais como a necessidade de fazer escolhas em uma trajetória de vida para fins de composição do relato biográfico, escolher como e quando iniciá-lo, além de optar por até que ponto investir na contextualização desta vida individual no período histórico em que ela transcorreu.

Todas essas alternativas assinaladas até aqui dizem respeito, em última análise, sobre a relação que se estabelece entre o biógrafo e seu personagem. Nesse sentido, é preciso considerar que questões que dizem respeito à privacidade e à busca de uma coerência e da linearidade nas histórias de vida, têm perpassado o gênero biográfico ao longo do tempo e são fundamentais para a reflexão sobre as relações que se estabelecem, em cada relato biográfico, com os extremos da dramatização e da veracidade. No contexto das cinebiografias, mais especificamente naquelas que fazem sucesso no meio industrial do cinema e que são premiadas e enaltecidas pela crítica, assim como os romances biográficos, excessos dramáticos são bastante comuns, configurando obras que têm como característica enaltecerem, sobretudo, os momentos de realização, superação e sucesso dos biografados.²⁹

No documentário, assim como na prática jornalística, acreditamos que essas questões se tornam ainda mais cruciais, e/ou que envolve, nesses casos, a questão ética documental da relação entre realizador e personagem. O processo de construção de um documentário biográfico é mais marcado pelas relações jurídicas e éticas entre realizador e personagem, como veremos no tópico a seguir, que gera questões como o debate sobre biografias não autorizadas. O que fazer com o outro, como construir sua história, que parte selecionar? E que problemas éticos e legais essas construções biográficas podem gerar?

²⁹ Como por exemplo, as inúmeras cinebiografias de sucesso sobre personalidades celebres, tais como *Frida* (Julie Taymor, 2005), *Amadeus* (Miloš Forman 1984), *Cazuza – O Tempo Não Para* (Sandra Werneck, Walter Carvalho, 2005) etc.

3.1 A RELAÇÃO COM O OUTRO NO DOCUMENTÁRIO BIOGRÁFICO

Se o documentário no regime antagônico prevê alguns tipos de relações entre diretor e personagem, nos colocando frente aos problemas éticos a partir daí gerados, é necessário que a pesquisa sobre os documentários biográficos neste regime analise certas configurações do filme tais como: a maneira como se constrói a narrativa da vida da pessoa biografada; a relação desta narrativa com a veracidade dos fatos; o ponto de vista assumido pelo documentarista, etc. Além disso, é preciso considerar ainda as dimensões legais envolvidas no processo de realização desse tipo de narrativa documental, quais as sanções e leis envolvidas, e que muitas vezes podem resultar na divulgação daquilo que se conhece como biografias não autorizadas, por exemplo.

Como visto, tanto Arfuch (2010) quanto Bakhtin (2003) pensam a biografia (ou o espaço biográfico) a partir da relação dialógica com outro, a partir do encontro entre duas pessoas – autor e personagem. No mundo da biografia, no entanto, esse encontro não é fechado ou concluído, nem está isolado.

Como toda relação entre autor e personagem, se observa que o biógrafo quase sempre acaba por revelar algo de si mesmo nesta relação, muitas vezes projetando emoções, valores e necessidades nos seus personagens. Por isso, alguns pesquisadores afirmam que é possível conhecer o autor a partir da relação ou imagem que este cria.³⁰ Se, por um lado, há certa legitimidade do discurso do documentarista/historiador para tratar de seu personagem, pois os valores deontológicos da profissão exigem o respeito à certa veracidade de fatos, por outro, as suas motivações podem ser sempre colocadas em xeque:

A construção da biografia torna o biógrafo 'possuído' por seu personagem, até o ponto de se integrar totalmente ao seu universo e ser tomado por uma ilusão de dar sentido à contingência de uma vida e torná-la uma unidade significativa e coerente (AVELAR, 2010, p. 167).

Bakhtin (2003 *apud* CRUZ, 2011, p. 34) também trabalha essa mesma questão, destacando o fato de o biógrafo “[...] buscar uma comunhão com o outro em um mundo imediato ao qual ambos pertencem, o mundo da alteridade e de, por isto, a biografia acabar por ser um ato esteticizado orgânico e ingênuo.” Por outro

³⁰ Para saber mais: Bakhtin (2003).

lado, ele se refere ao “‘autor’ crítico que pode estilizar a biografia, a ponto de tornar-se um puro artista, afastando-se do mundo do biografado e agregando, em oposição aos valores da vida do personagem” (CRUZ, 2011, p. 34).

Os estudos localizados entre biografia e história, tais como Avelar (2010) e Cruz (2011), afirmam que para que não haja problemáticas como esta citada no trecho acima, o biógrafo (independente do suporte) deve explicitar aos seus leitores/espectadores as razões da escolha do personagem biografado, suas metodologias de trabalho, fontes, conceitos e as perguntas que serão feitas. Expor, portanto, os artifícios que possam legitimar sua participação. Porém, por mais que o biógrafo se esforce em se manter no campo da objetividade histórica e documental, separado de seu objeto de pesquisa e construção artística, o contato entre os dois inevitavelmente leva a um relacionamento pessoal.

O biógrafo mergulha em fatos, traços da personalidade, segredos revelados, opiniões de terceiros, palavras e imagens sobre a vida, a intimidade, os sentimentos e pensamentos do personagem. O contato com todos esses elementos culmina na seleção do que será apresentado no filme, na escolha dos depoentes e de suas falas, nas imagens filmadas e de arquivo, nos recursos estéticos, na edição, na montagem final. A neutralidade e o afastamento desejados em trabalhos de pesquisa investigativa se tornam quase impossíveis (CRUZ, 2011, p. 34).

Essas relações biográficas e suas problemáticas dizem sobre as configurações das obras, seja em suporte literário, fílmico ou outro. O processo de produção um documentário biográfico, como visto, supõe uma série de procedimentos de várias ordens: burocrático, legal, artístico, autoral, investigativo, entre outras. Dentre tais procedimentos, está o contrato autoral, ou seja, a negociação que pode abrir ou fechar arquivos, disponibilizar ou não documentos, tornar possível ou não o acesso a fontes pessoais. Segundo Vilas Boas (2002 *apud* CRUZ, 2011, p. 33), tais contratos podem ser agrupados em quatro categorias:

Biografias autorizadas – escritas e publicadas com o aval e eventualmente com a cooperação do biografado e/ou de seus familiares e amigos; Biografias independentes (não autorizadas) – em que o biógrafo investiga sem o consentimento formal do biografado ou de seus descendentes; Biografias encomendadas – seja por editores, familiares ou pelo próprio personagem central; Biografias ditadas – em que o biógrafo escreve uma autobiografia ou memórias em nome do personagem central, no papel de *ghostwriter*.

Dessa forma, o primeiro desafio do biógrafo – escritor ou cineasta – é aceitar o fato de que um personagem, e, no caso, um personagem real, possui múltiplas identidades. Deve considerar, nesse sentido, que jamais conseguirá revelar toda a plenitude de uma pessoa, em toda sua complexidade. Por isso, escolhas são necessárias. Ao ser organizada de forma narrativa, por sua vez, existe uma tendência de que se apresente a vida do personagem biografado como uma história lógica e coerente, com princípio, meio e fim, privilegiando a sequência de acontecimentos ou a cronologia a partir da seleção de um grande volume de dados disponíveis – como se fosse possível a história de alguém seguir um ordenamento lógico, previsível, com causas e consequências (CRUZ, 2011).

Dentro dessa lógica de escolhas e decisões do que e do como apresentar a vida do outro, existe ainda outra questão fundamental que é a da relação (ou contradição) entre o público e o privado. Se o gênero biográfico é fruto, principalmente depois do séc. XIII, da tensão entre o mundo privado e a consciência histórica, confissões, autobiografias, autorretratos, memórias, depoimentos e diários, se consolidam também como espaços dessa reflexão dualista (eu/outro; público/privado). Essa construção narrativa do privado como esfera da intimidade desdobra-se hoje, por sua vez, numa quantidade de variantes midiáticas que coexistem com formas de relatos mais clássicas.

Se no século XVII, a obsessão pelo “testemunho privilegiado”, que dá ênfase à descrição minuciosa da vida de outro, normalmente acompanhando seu dia a dia, gerou a primeira (pequena) crise entre a relação público e privado (as chamadas “histórias secretas”), atualmente, principalmente após a televisão, o nível desta tensão tem ultrapassado as fronteiras ética e moral, adentrando na esfera da legalidade. Um dos exemplos comuns de produtos midiáticos que concentram essa tensão e que ao mesmo tempo tem relevante êxito com público, são os *reality show* que, em sua tradução literal, são a observação da vida de uma pessoa como um grande espetáculo ou entretenimento.

No outro extremo desse paradigma, segundo Arfuch (1995), tem-se a entrevista midiática, que passa a ser um artifício de grande valor nos produtos televisivos. Inúmeros são os *Talk Shows* e programas baseados em entrevistas ou em conversas com pessoas sobre um tema específico. Para produtos audiovisuais não televisivos, por sua vez, se observa que a entrevista midiática, se configura

como uma ferramenta talvez indispensável ao atestar, pela presença da voz e da imagem da pessoa, um pressuposto de autenticidade.

Nesse sentido, concordamos com a pesquisadora Leonor Arfuch (2010) sobre a entrevista midiática ser o “devires” da biografia. O ato de entrevistar, segundo ela, é prática fundamental da pesquisa social, científica e biográfica. A entrevista midiática seria justamente esse ato transposto para um meio midiático, como a televisão, e por se tornar um fenômeno de grande utilização dentro do meio biográfico, seria como a renovação da biografia escrita ou da entrevista enquanto prática de pesquisa.

A entrevista evidencia o caráter plural e compartilhado das histórias de vida que povoam o espaço biográfico e que se constituem, no âmbito do documentário cinematográfico, das relações em via de mão-dupla entre entrevistador, entrevistado e espectador. Em meio às formas canônicas do relato biográfico, a entrevista ocupa lugar de destaque na cultura contemporânea (ARFUCH, 2010)

Assim como as narrativas biográficas, a entrevista lida com questões de veracidade e da relação com outro. Amparada na oralidade (verbo e gestos entrelaçados), a entrevista, seja no documentário ou na prática jornalística, pode propiciar uma democratização na enunciação com limitações evidentes.

O imaginário que sustenta o diálogo com um outro, para além de sua finalidade específica, é sempre o de um vislumbre possível da interioridade e, conseqüentemente, de uma verdade não apreensível por outros meios. E essa peculiar inscrição veriditativa não tem a ver com o que efetivamente é dito. Podemos não acreditar no que alguém diz, mas assistimos ao acontecimento de sua enunciação [...]. É sobre essa valoração da presença, e os ecos que ela desperta numa época marcada talvez pela ausência, que propomos desdobrar nossa análise da entrevista enquanto forma paradigmática na configuração contemporânea do espaço biográfico (ARFUCH, 2010, p. 157).

Assim, a entrevista está longe de ser um simples procedimento de coleta de informações. Ao contrário, é uma atividade discursiva complexa, que entrelaça redes de subjetividades, pressupõe protocolos, cria obrigações, exerce persuasões, controle ou violência. Por outro lado, a necessidade de manter o interesse do entrevistado no jogo e de mobilizar a atenção do público durante a projeção, é uma dupla preocupação que solicita competências específicas do condutor do processo (preparo prévio, disponibilidade para o outro, capacidade de ouvir e de intervir com precisão, entre outras). Cabe ressaltar que a cena da entrevista só pode ser composta e mantida se as partes envolvidas estabelecerem um pacto entre si – de

um lado, alguém anseia por um relato/informação, por uma palavra revigorada, exclusiva e de provável interesse público; do outro, alguém almeja um canal para verbalizar suas inquietações, sigilos, memórias e ansiedades, ciente de que sua fala será acolhida devidamente.

Percebe-se, dessa forma, que as novas configurações do espaço público, com o avanço da midiatização, transformaram decisivamente os gêneros biográficos canônicos, e a entrevista passa, muitas vezes, a concentrar as funções e valores dos relatos biográficos. Não por acaso é possível identificar sua ocorrência massiva nos produtos televisivos, mas também no documentário.

No próximo tópico consideraremos mais de perto as relações entre o documentário biográfico e a recorrência da entrevista midiática. Esperamos que, dessa forma, seja possível perceber o interesse de considerar esse recorte teórico para a análise dos filmes da *Trilogia do mal*: documentários biográficos em regime antagônico que se constituem, em grande parte, por entrevistas que o diretor Barbet Schroeder realizou com os protagonistas de cada um dos filmes.

3.2. A ENTREVISTA MIDIÁTICA ANCORADA NO DOCUMENTÁRIO

O surgimento da entrevista midiática é incerto, mas sabe-se que surge como maneira de resguardar e autenticar as palavras ditas na imprensa (ARFUCH, 2010). A entrevista é essencial para biografia (especialmente se pensamos na biografia literária e cinematográfica) e, com suas configurações modernas - a entrevista midiática - se revelou como um meio inestimável para o conhecimento das pessoas, personalidade e histórias de vidas ilustres e comuns. Segundo Arfuch (2010, p. 151-152),

Utilizada primariamente com relação a crônica policial ou política, e em seguida para amenizar a categoria de notícias de atualidade, a entrevista (*interview*) logo respondeu ao interesse pela vida dos grandes escritores que surgiu durante a primeira metade do século XIX por meio de formas discursivas; nesse exercício afirmou-se como gênero altamente estruturado, com objetivos e regulações específicos.

Apesar da diversidade dos personagens e da relação com as múltiplas maneiras de construção de biografias, a entrevista mantém vigentes os traços que, segundo Arfuch (2010), foram a chave de seu sucesso: a ilusão do pertencimento

(como visto no tópico anterior, biógrafo e biografado ou entrevistador e entrevistado parecem estar em nível igual de entendimento); a imediaticidade do sujeito em sua corporeidade, onde mesmo na distância da palavra gráfica existe a vibração de uma réplica marcada pela afetividade (marcas de surpresa, ira, entusiasmo); o acesso à vivência mesmo quando não se fala da vida.

A entrevista confia que a voz, seja a reprodução da voz por meios técnicos ou sua transcrição na escrita, garante uma relação entre o que se está falando e um evento anterior e externo (memória, lembrança, fatos passados) desconhecido pelo público, e que pode trazer significados esclarecedores sobre quem fala. Essa "verdade" instituída na entrevista tem seus procedimentos: o interrogatório desencadeia relatos de diversos tipos (recordações, anedotas, exemplos) que se apresentam como fragmentos e detalhes (ARFUCH, 1995).

Uma entrevista com intuitos biográficos e/ou artísticos (como no caso do documentário fílmico) costuma ter um tom de maior proximidade se comparado a outros gêneros, na medida em que uma entrevista nestes casos deve garantir um relacionamento de maior familiaridade que, por convenção, está ausente nos discursos oficiais, conferências de imprensa ou debates parlamentares.

No contexto televisivo, a entrevista começa a ganhar destaque por volta de 1960, após a contratação de tecnologias de som portáteis e síncronos. Rapidamente alcançou um status de artefato básico da cultura jornalística televisiva e documental e rompeu, drasticamente, com a estilística predominante até o momento, caracterizada pela presença de uma voz *over* didática e pela mudez dos sujeitos abordados.

O fascínio crescente pela fala e pela presença do outro em cena, com a contrapartida de um menor controle do realizador, bem como a adoção de procedimentos narrativos que valorizam a complexidade do mundo, em vez de reduzi-la a esquemas mecânicos, sinalizam esta transição igualmente na prática cinematográfica. Nos muitos títulos realizados à época, verificamos uma aparente diminuição da autoridade explícita do cineasta em favor da alteridade filmada.³¹ Para

³¹ Demarcar um percurso ou gênese de uma atividade social e/ou artística é sempre um risco, pois a delimitação sempre acaba por ser precária já que os critérios são sempre passíveis de questionamentos. Por exemplo, atualmente não se fala mais de um pioneirismo absoluto do contexto das entrevistas nos anos 1960, visto que tal prática encontra antecedentes como nas obras: *Réquiem a Lénin* (1934) de Vertov e *Housing Problems* (1935) de Edgar Anstey. Ou ainda a vinculação da ruptura e transição para o modelo entrevista como proveniente unicamente ao desenvolvimento dos equipamentos de som direto, sem levar em conta a complexidade do caso.

Rodrigues (2016, p. 112), “Não mais vislumbramos a presença de vozes desincorporadas e nem de corpos emudecidos (corpos que são objeto de uma enunciação unicamente externa)”. É esta conjuntura que acaba por consolidar a entrevista como uma das práticas privilegiadas no contexto das dinâmicas de alteridade no cinema documentário.

Neste campo da alteridade, que acreditamos fundamental para a compreensão de nosso *corpus* fílmico, convém ressaltar que a miniaturização/portabilidade dos equipamentos e a redução das equipes tem permitido, ao longo do tempo, a construção de uma atmosfera de maior intimidade e de menor intimidação entre as partes envolvidas, condições sem dúvida favoráveis à entrevista.

Esse caráter interativo da entrevista, associado ao campo da etnografia, é marca, por exemplo, da tradição do *Cinéma vérité* (cinema verdade). Os filmes dessa vertente são caracterizados por serem obras de engajamento na representação. Suas tomadas nos revelam o corpo-a-corpo dos sujeitos em cena, em encontros muitas vezes carregados de emoção. Um exemplo é o filme marco dessa tradição, *Crônica de um Verão* (1991), de Jean Rouch e Edgar Morin. Para Sílvia Da-Rin (2004, p. 153),

A expressão ‘interação ativa’ define o essencial do modo interativo de representação, em que a presença do realizador é potencializada, ao invés de dissimulada. Morin e Rouch tornavam-se personagens do próprio filme, interagindo com os demais atores sociais, procurando extrair revelações e ‘verdades ocultas’.

Diferente da tradição do cinema direto americano, marcada por menor interferência e participação do cineasta na cena, o *cinema verdade* pede que haja um envolvimento maior do realizador com o universo abordado no filme, pois é esse envolvimento que estimula as derivações narrativas e instiga a fabulação dos personagens, o que acaba por expor, inclusive, a fragilidade da dicotomia ficção/documentário. Assim, em vez de registros orientados por um ideal de “invisibilidade” da equipe, testemunhamos nos filmes desta tradição a “realidade do encontro”, com suas hesitações, ambiguidades e a reinvenção de subjetividades diante da câmera.

Novamente Arfuch (1995), mas também o teórico americano Bill Nichols (2010), tecem considerações em relação a entrevista e seu uso no documentário. Para eles, o mérito da entrevista é que ela permite que o cineasta interaja com as pessoas na tomada (gravação), minimizando, assim, o uso da narração e comentários em voz *over* inseridos na edição final. Nichols reconhece a entrevista como uma forma distinta de encontro social, cuja prática inclui formas de troca regulamentadas, com distribuição desigual de poder entre as partes envolvidas.

Quem também debate a questão estética e uso da entrevista no documentário é Jean-Louis Comolli (2008), que reconhece o excesso de entrevistas no cinema e na televisão, porém defende que nem por isso este deve ser encarado como um recurso banal, fútil e, tampouco, sem desafios. Como resume o pesquisador brasileiro, Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues (2016 p. 115):

[...] colocar-se de frente para o outro, numa relação mediada por uma máquina, é um ato de grande responsabilidade e de entrega – trata-se de um duelo, uma conjugação mais ou menos guiada pelo desejo, mais ou menos marcada pelo medo e pela violência. E se esses dois sujeitos não se comprometem um com o outro, a máquina capta – cruelmente – a nulidade desse encontro.

Palco fomentador de importantes conquistas técnicas associadas ao cinema direto, a televisão, com sua lógica de produção subordinada ao espetáculo e à grade de horários/programação, gradualmente transformou a entrevista num artifício “vulgar”. Segundo DA-RIN (2004), a palavra revigorada nos primeiros documentários modernos foi substituída nos documentários televisivos pelo comentário breve e, aos entrevistados, não é concedido tempo para manifestar sua visão de mundo.

Muitos documentários também têm contribuído para este esvaziamento, ao abdicarem das tomadas onde a duração seria um valor inalienável, o que permitiria ao personagem alcançar maior desenvoltura e/ou experimentar novas derivas. Além disso, alguns cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história supostamente coerente, entrelaçando pontos de vista originalmente distintos, e que podem gerar uma falta de ordem e organização, como coloca Bill Nichols (2010, p. 160):

A voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem. Essa compilação de entrevistas e material de apoio nos tem dado numerosos filmes, de *Vietnã, ano do porco* (1969), sobre a guerra no Vietnã, a *Eyes of the prize de 1987* (série de

televisão americana), sobre a história do movimento pelos direitos civis, e de *The life and times of Rosie the riveter* (1980), sobre as mulheres no trabalho durante a Segunda Guerra Mundial, a *Shoah* (1985) sobre as consequências do Holocausto para aqueles que passaram por ele.

O uso recorrente da entrevista em modelos menos criativos e seu emprego muitas vezes precário pela mídia, acabou por conferi-la um valor de descrédito. Defensor incontestado das virtudes do direto e do papel político do documentário, Comolli (2008) é um dos primeiros a reconhecer o esvaziamento desta estratégia e a clamar por um revigoramento que distancie o bom cinema dos excessos da grande mídia. Segundo ele, as emissoras televisivas restringiriam a potência do cinema direto³², por exemplo a um simples expediente de comprovação e de verificação.

Pensando sobre a perspectiva da entrevista como derivação (ou substrato/base) da biografia e artifício essencial do documentário, a análise aqui presente será voltada principalmente para a sua situação comunicativa, ou seja, “a troca dialógica, seus participantes, sua proximidade com a conversa cotidiana, os usos da linguagem, suas infrações, o que é previsível e imprevisível no jogo intersubjetivo da verdade” (ARFUCH, 1995, p. 25).

Tudo isso diz sobre categorias de análises e problemáticas estruturais e estéticas que irão nos guiar e que ajudam a pensar a entrevista no contexto da prática do documentário em geral, levantando questões como, por exemplo, do papel do entrevistador que muitas vezes funciona para além de um receptor, podendo ter uma atuação fortemente performática (atuação mais participativa, influente, ativa), ou a questão crucial da pós-produção, onde após a captação do intercâmbio dialógico ocorre de fato a edição ou a escrita, por meio da qual esse intercâmbio deve ser transcrito e recuperado, evocando o sentido de testemunho.

Assim, propomos desdobrar uma análise centrada especialmente nas entrevistas nos filmes documentários que constituem o corpus desta pesquisa igualmente como forma de refletir sobre uma configuração contemporânea específica do espaço biográfico, em conformidade com a definição de Arfuch (2010). A análise pretendida deverá contemplar, mais especificamente, os aspectos comuns

³² Muitas pessoas confundem o cinema direto com o cinema verdade, mas direto é fruto de outra vertente do cinema documentário, surgida nos anos cinquenta, e utilizada principalmente por cineastas americanos Richard Leacock e Robert Drew. Os filmes dessa vertente se empenham em captar, sem fins didáticos, a realidade *tal e qual ela é*, isto é, que procura “reproduzir” aquilo que na realidade acontece, sem interferências do diretor, da montagem, e de artifícios da pós (voz, trilha, efeitos, etc.)

à entrevista no contexto dos documentários biográficos, atentando para a relação com outro e a constituição de uma ética ao mesmo tempo documental e biográfica. Nessa análise, interessa refletir sobre questões como qual discurso/representação está sendo pautado sobre uma pessoa real, assim como sobre as noções de veracidade e ficção, a partir da consideração de aspectos da edição e montagem e de que forma elas apontam para dimensões da presença e performance dos entrevistados e do entrevistador.

Para tanto, tomaremos como guia principal a noção da poética da entrevista de pesquisador Leger Grindon (2007), que acreditamos produzir conhecimento em resposta a questões como quais são os princípios segundo os quais os filmes são construídos e por meio dos quais eles alcançam seus efeitos particulares.

3.3 A POÉTICA DA ENTREVISTA: UMA METODOLOGIA DE ANÁLISE FÍLMICA

A importância da entrevista no documentário contemporâneo exige uma compreensão de seus princípios fundamentais. Como visto, designamos como entrevista todo diálogo travado entre o documentarista (por trás ou diante das câmeras) e o personagem. Muitas vezes a voz do entrevistador está em *off*, quase inaudível, mas, mesmo nesses casos, existe uma relação dialógica estabelecida na cena.

A prática da entrevista, enquanto parte do espaço biográfico, é complexa e heterogênea, como visto nos tópicos anteriores. Não existe uma forma base de entrevista e são muitas as possibilidades de sua condução e realização, cada uma delas solicitando diferentes modos de engajamento entre cineastas e sujeitos filmados.

Essas inúmeras formas de conceber a entrevista nos documentários tem levado pesquisadores e cineastas a reavaliar o expediente da entrevista na prática documentária recente, fazendo-os repensar seu emprego convencional – entrevistador e personagem posicionados em zonas de conforto, sem riscos para ambos, integrando uma cena que não solicita engajamento crítico e/ou político por parte do espectador (RODRIGUES, 2017).

Essas formas e práticas estão fortemente ligadas a processos históricos ou correntes estéticas que moldaram a entrevista no documentário contemporâneo, mais especialmente a tradição do cinema verdade, e o cinema político americano.

As duas correntes se influenciam mutuamente e suas tradições refletem as escolhas do cineasta.

Como visto, a tradição do *cinema verdade*, iniciada por Jean Rouch e Edgar Morin em *Crônica de um verão* (1991), abraçou a entrevista como um catalisador central na interação entre cineasta e sujeito. No contexto contemporâneo e brasileiro, mais especificamente, o cineasta Eduardo Coutinho se destacou pela forma de conduzir as entrevistas alinhado a essa tradição documental. Em consonância com o método cinema verdade, e diferente dos modelos sociológicos da época (com um narrador “dono da verdade”), Eduardo Coutinho não filma para produzir conhecimento no sentido conceitual e tão pouco se esforça por uma dramatização televisiva, visto a ausência de trilha sonora em seus filmes, o que por um lado reforça o caráter direto, mas por outro, em conjunto com o som de fundo e o ritmo da montagem, instaura uma atmosfera emocional.

A tradição política do cinema americano dos anos 1960-1970, tem como premissa oferecer um assunto principal, inscrevendo a entrevista como uma ferramenta de análise sobre ele, funcionando normalmente em um relacionamento complementar com as imagens. Essa tradição procura autoridades que possam falar de uma posição de conhecimento. Emile de Antonio foi um dos principais diretores americanos que confiava na entrevista, não apenas como um meio de revelação pessoal (como no cinema direto)³³, mas também, mais importante, como um meio de “conteúdo”.

Apesar da intenção democrática de seus filmes (não querendo ensinar, mas revelar), De Antonio quer que seu público chegue à mesma conclusão que ele, um método que ele chama de ‘didatismo democrático’ (WAUGH, 1985 *apud* BRUZZI, 2006, p. 29, tradução nossa).³⁴

Se por um lado, a tradição do cinema verdade usa a entrevista para revelar ou expor um argumento/posicionamento, a abordagem política usa para persuadir. Porém, essas duas tradições não precisam ser exclusivas e, com o tempo, elas

³³ A entrevista vinha sido reprimida por diretores do cinema direto americano, tais como Leacock, mas sempre fora um componente padrão do cinema europeu. Apesar das experiências de entrevista em documentários sonoros antigos, como *Three Songs Of Lenin (1933)ism*

³³ Segundo Nichols (2010) existem seis tipos ou modos de fazer documentários: Poético; expositivo; observativo; participativo; reflexivo; e performático.

ia sido aperfeiçoada como importante para a linguagem audiovisual (Waugh, 2004)

³⁴ No original: Despite his films’ democratic intention (not wanting to teach but to reveal) de Antonio wants his audience to arrive at the same conclusion as himself, a method he calls ‘democratic didacticism’

evoluíram e se misturaram. Como resultado, apresentam técnicas e objetivos substancialmente difíceis que levam teóricos e pesquisadores a tentarem categorizá-las como forma de análise.

Bill Nichols propôs quatro categorias de entrevistas para os documentários, que estariam aliadas aos modos de fazer documentário³⁵ também propostos por ele em seus livros *Introdução ao documentário (2010)* e *Representing Reality (1991)*. Segundo Nichols, essas quatro categorias de entrevistas seriam: a “conversa”, na qual há uma troca livre e aberta entre entrevistador e personagem; a “entrevista mascarada”, em que o cineasta trabalha de maneira mais participativa com seus temas, no intuito de estabelecer o tema geral de uma cena para, em seguida, filmá-la de modo observativo; o “pseudo-diálogo”, em que a hierarquia de controle que guia e direciona a troca privilegia o entrevistador, colocando-o como iniciador e árbitro de legitimidade a partir de um enquadramento do entrevistado apenas como fonte de conhecimentos³⁶; e a “entrevista comum”, na qual o entrevistador exerce autoridade crescente, estruturando cuidadosamente a troca para realizar um resultado predeterminado (NICHOLS, 2010; 1991).

Plantinga (1997) também propõe categorias para pensar a questão do poder do cineasta, só que a partir da voz. Ele assume que um documentário pode ser autoritário, reflexivo ou poético, quando pensado a partir de uma determinada “voz fílmica” que conformaria os efeitos do filme. No caso do modo autoritário, identifica o uso de uma “voz formal”, segundo a qual o diretor assume uma posição de conhecimento superior e ensina ou explica algo sobre o mundo. Já o filme reflexivo se caracterizaria pelo uso de uma “voz aberta”, por meio da qual o cineasta mostra ou explora um tema/assunto sem dizer ao público exatamente o que pensar sobre ele. O filme poético, por sua vez, estaria interessado, segundo Plantinga (1997), em produzir certos efeitos artísticos e emoções a partir do estilo do próprio filme.

No entanto, essas tentativas de classificar as entrevistas com base no grau de participação não se tornam uma ferramenta tão eficaz, pois não levam em conta outras variáveis e novos regimes de visibilidade e a exposição do antecampo, já pensados por Jean-Louis Comolli (2008), J. Rancière (2010), Ilana Feldman (2008;

³⁵ Segundo Nichols (2010) existem seis tipos ou modos de fazer documentários: Poético; expositivo; observativo; participativo; reflexivo; e performático.

³⁶ Esse formato da entrevista proíbe total reciprocidade ou equidade entre os participantes. A habilidade do entrevistador é frequentemente revelada por sua capacidade de comparecer ao serviço do entrevistado cuja fala ele realmente controla

2010) etc. e desenvolvido por Rodrigues (2018). Segundo este último, a entrevista se configuraria como:

[...] regime de visibilidade em voga na contemporaneidade, caracterizado pela valorização da dimensão performática dos indivíduos frente à simples representação, pelo entrelaçamento de expedientes da ficção e do documentário (vida e cena se conjugam, promovendo camadas de indiscernibilidade) e pela convocação regular do antecampo – não raro, o bastidor é solicitado pelo outro à frente da câmera e, nos títulos mais ousados, campo e antecampo seriam permutáveis, por vezes se confundindo. Tal regime também ostentaria a seguinte dualidade: ao revitalizar certos procedimentos reflexivos, parece apostar numa maior opacidade da imagem, ao mesmo tempo em que o emprego recorrente de registros amadores (que não portam marcas ostensivas de encenação) investiria numa espécie de transparência e/ou autenticidade (RODRIGUES, 2018, p. 79).

A entrevista documental contemporânea precisa ser reexaminada com especial atenção aos seus precedentes históricos e à relação entre som e imagem, pensando questões que ultrapassam os modos de fazer documentário de Nichols (2010).

Tensionando o desenvolvimento da entrevista no documentário, suas renovações e proeminência no contexto contemporâneo, além de todas essas questões, elegemos o recorte metodológico da poética da entrevista do pesquisador Leger Grindon (2007) como estratégia de análise.

Uma poética da entrevista, mais especificamente, produz conhecimento sobre questões importantes para análise dos documentários *corpus* desta pesquisa: quais são os princípios segundo os quais os filmes são construídos e, a partir disso, analisar o que quer demonstrar sobre relação antagonismo entre diretor e entrevistado.

Essa teoria metodológica leva em conta, assim, o impacto das decisões formais dos cineastas/entrevistadores e como o design da entrevista molda efeitos para os espectadores. Segundo Grindon (2007, p. 4),

As entrevistas raramente funcionam como um meio neutro de explicação verbal. A poética pode demonstrar como a forma cinematográfica molda a entrevista em mais do que uma simples troca de perguntas e respostas. Esse método permite que os analistas examinem a interação entre som e imagem e enriquece nossa compreensão do documentário da tela, um modo no qual o conteúdo geralmente eclipsa as operações cruciais da forma.

Dessa maneira Grindon propõe cinco categorias de análise com relação à entrevista: presença, perspectiva, contexto pictórico, performance e polivalência. A seguir, explicaremos essas categorias, trazendo exemplos (ou retomando alguns já citados), para entender melhor como funcionam e como o cada filme ou diretor tem formatos e formas diferentes.

A primeira categoria diz respeito à *presença* do cineasta, o quanto este assume a postura de entrevistador, o quanto aparece, que postura adquire, como se comporta e em qual grau participa da cena. Como exemplo, trazemos novamente o diretor Michael Moore que normalmente aparece nas conversas com seus entrevistados, quase sempre contestando ou apoiando o leque de opiniões e atitudes que emergem. Por outro lado, diversos documentaristas estadunidenses têm utilizado de uma estratégia contrária, eliminando a presença do cineasta e qualquer evidência da troca de perguntas e respostas, obtendo, como resultado, entrevistados que se dirigem à câmera. Porém, reforçamos que a presença ou ausência do entrevistador pode ser uma questão de composição ou estilo, pois mesmo que não esteja explícita a relação dialógica no filme, o depoimento direto feito pelos personagens ainda se configuram sobre a ótica da poética de Grindon (2007), enquanto entrevista.

A segunda categoria proposta pelo autor, *perspectiva*, diz respeito às configurações e posicionamento da câmera no momento das entrevistas: que tipos de planos são usados, com quais enquadramentos, sob que luz, etc. Como visto no primeiro capítulo, o diretor Errol Morris, normalmente usa do plano médio com seus entrevistados, num fundo branco ou desfocado, centralizando-os e iluminando-os, dando toda a atenção e importância a eles.

Figura 2 – Frames de duas entrevistas do documentário *A Brief History of Time* (Errol Morris, 1991)



Fonte: A brief... (1991).

O *contexto pictórico*, por sua vez, refere-se às imagens independentes que porventura complementam ou trabalham em contraponto ao testemunho verbal do falante. Esta categoria se materializa quando, ao longo da entrevista, o cineasta corta da imagem do entrevistado para uma montagem específica de cenas, uma encenação ou outro material gravado. Uma vez estabelecida a presença do entrevistado na cena, analisa-se de que maneiras sua voz pode trabalhar independente ou complementar às imagens como narrador, explicando ou comentando os eventos³⁷. Além disso, o cineasta pode interromper uma entrevista cortando para outro episódio ou assunto da mesma, apenas para retornar à entrevista original mais tarde. Nesse caso, o cineasta pode nos oferecer informações

³⁷ Essa categoria ficará mais clara a partir do próximo capítulo, quando será exemplificada com trechos da análise dos filmes da *Trilogia do mal*.

cruciais que podem mudar nossa atitude em relação ao assunto, por meio da inserção de arquivos e trilha sonora, por exemplo.

A quarta categoria proposta pelo autor, a *performance*, é um elemento visual normalmente subvalorizado na análise da entrevista. Chama a atenção para o fato de que, além da fala, a expressão facial, os gestos das mãos, a linguagem corporal e o vestuário também caracterizam o entrevistado e contribuem para a poética própria de cada entrevista. Um exemplo importante para pensar essa categoria está na performance dos entrevistados no cinema de Eduardo Coutinho. A capacidade de um sujeito se apresentar para a câmera pode ser um elemento vital para convencer o documentarista a buscar a história desse personagem. Coutinho com seu método de pesquisa prévia, acabou por consagrar personagens/entrevistados icônicos.

Aqui abriremos um breve parênteses para mencionar seu filme documentário *Theodorico, o Imperador do Sertão* (1978), produzido para o programa *Globo Repórter*, pois este encena uma relação biográfica antagônica entre diretor e protagonista.

Figura 3 – Cena do filme *Theodorico, o Imperador do Sertão* (1978), onde o protagonista Theodorico Bezerra apresenta sua enorme fazenda



Fonte: *Theodorico...* (1978).

O filme conta a história do coronel Theodorico Bezerra, exibindo de maneira crítica o domínio que ele tinha de suas terras e das pessoas à sua volta. Theodorico

é o que se poderia chamar de personagem caricato, com vestimentas e atitudes típicas de um novo tipo de coronel nordestino, que coopera com as instituições governamentais e exerce sua autoridade não tanto pela força física, mas por um misto de atração e medo que exercia.

Em várias cenas desse documentário, o protagonista se apresenta de maneira caricatural como, por exemplo, na cena emblemática em que mostra fotos da revista *Playboy* penduradas em seu quarto, tecendo comentários machistas, ou quando ele mesmo “entrevista” seus empregados e se evidencia o constrangimento para que digam coisas positivas sobre ele. Coutinho inaugura com este filme uma estrutura narrativa bem diferente daquela utilizada normalmente na época:

Esteticamente, já apresenta alguns elementos que vão compor o estilo Coutinho: ausência de locução; interesse por escavar a vida pessoal; e o investimento na dimensão performática da personagem. Esse filme inaugura um movimento ético, que será gradualmente radicalizado nas obras posteriores do cineasta. Tal movimento permite às personagens desenvolver suas visões de mundo, tendo por limite a capacidade de convencimento, com uma intervenção mínima e pontual do diretor, fazendo poucas perguntas e oferecendo tempo suficiente para a liberação de uma fala espontânea e reveladora (LINS, 2004 *apud* BEZERRA, 2014, p. 23).

Fechamos agora esse breve parêntese, que nos pareceu necessário, tendo em vista a análise aqui pretendida, para abordar, enfim, a última categoria da poética da entrevista proposta por Grindon (2007): a *polivalência*. Distinta das outras quatro visto que, em vez de ser um aspecto do design da entrevista, surge como resultado do todo fílmico, a polivalência diz respeito ao efeito formal geral da entrevista sobre os espectadores.

Aqui surge a escolha do cineasta entre afirmar ou minar a autoridade do entrevistado, por exemplo, em oposição a uma abordagem mais exploratória na qual o sujeito se desenvolve e evolui ao longo de uma entrevista, expressando hesitação, dúvida, ambivalência ou mesmo contradição (GRINDON, 2007, p. 8).

Muitas vezes, em vez de construir um ponto de vista unificado que articula uma atitude clara em relação a um tema ou a um personagem, por exemplo, aceitação ou negação, o conjunto de entrevistas apresentado em um documentário pode contribuir para a exposição de uma série de opiniões em que uma verdadeira tensão ou conflito se evidencia. As opções que surgem nesta última categoria de análise se aproximam, em certa medida, das considerações de Carl Plantinga (1997) sobre a autoridade textual. Para o autor, a “voz formal” seria esta autoritária, que

ensina e tem sua opinião bem definida, enquanto a “voz aberta” permitiria maior reflexividade ou ambiguidade.

Novamente, podemos citar o trabalho do diretor Errol Morris como exemplo para compreender a categoria da polivalência. Observa-se que o diretor ocasionalmente se corporifica, quando faz uma pergunta, e que seu comentário é fora da tela. Porém, ao invés de instigar um confronto ou provocar seus entrevistados (que frequentemente são controversos), Morris prefere lançar perguntas sugestivas e abertas que convidam a uma resposta abrangente, permitindo que o sujeito revele traços de sua personalidade ao espectador. Deste modo, quando pensamos sobre a categoria da polivalência, é possível afirmar que o diretor frequentemente desenvolve uma gama complexa de sentimentos em relação a seus personagens excêntricos, nos quais compreensão, simpatia e até mistério substituem a autoridade do orador.

Do lado oposto, é possível observar que o modelo televisivo tenta converter os sujeitos em *talking heads*³⁸ orientados de acordo com um ponto de vista central—os entrevistados são enquadrados acima da cintura e posicionados num eixo diagonal (se dirigem a alguém que permanece ausente do quadro), e seus depoimentos são editados e emparelhados (contrastados entre si) para a corroboração ou retificação das hipóteses articuladas pelo filme.

Assim, consideramos que a poética da entrevista ajuda a entender, de forma mais detalhada, que tipo de relação é estabelecida entre cineasta e seu personagem (entrevistador e entrevistado) em cada filme. Com os exemplos citados até agora, assim como com as breves menções analíticas preliminares que fizemos sobre nosso *corpus*, acreditamos ter justificado o interesse por uma análise orientada a partir desse recorte teórico metodológico até aqui apresentado. Acreditamos que, dessa forma, será possível observar e inferir os tipos de relações possíveis que cada filme materializa no contexto de uma produção documentária ao mesmo tempo biográfica e antagônica. No próximo capítulo, analisamos enfim os três documentários, orientados assim a partir das categorias de Grindon (2007), evidenciando os pontos que acreditamos mais fundamentais em cada um deles

³⁸ Nome dado ao modelo televisivo audiovisual de entrevista que em tradução literal seria “cabeças falantes”, por conta do enquadramento, em plano médio que privilegia o apresentador ou jornalista, enquanto falam.

4 DECOMPONDO ENTREVISTAS ANTAGÔNICAS: RELAÇÕES PERIGOSAS, PROBLEMÁTICAS E AMBIGUAS

Neste capítulo entraremos na análise dos filmes, observando aspectos que convocam as problemáticas apresentadas anteriormente: a poética da entrevista, enquanto dispositivo fundamental do documentário biográfico, e de que modo pode revelar, nos filmes analisados, a relação de antagonismo estabelecida entre Schroeder e seus personagens.

Em seu primeiro documentário, e terceiro filme como diretor, Barbet Schroeder vai até Uganda filmar o então presidente Idi Amin Dada, figura política polêmica e ditador que ficou conhecido por seu governo autoritário e atitudes genocidas. Dessa relação e das conversas que se estabeleceram entre Schroeder e o ditador, e que se materializaram em forma de entrevistas, surge o filme *Général Idi Amin Dada: Autoportrait* (1974), o qual se desdobrou em problemas políticos extra filme que serão abordados mais adiante no presente capítulo.

Em 2007, trinta e três anos depois, e após ter dirigido vários outros filmes de sucesso – muitos deles produzidos nos Estados Unidos, tais como *Barfly* (1987), *Single White Female* (1992) e *Reversal of Fortune* (1990), que conferiu o Oscar de melhor atuação para Jeremy Irons – o diretor retorna ao documentário com *O advogado do Terror*. O filme versa sobre o advogado francês Jacques Vergès, que ficou conhecido, inicialmente, ao defender personalidades marcantes envolvidas nas guerras de libertação da Argélia e que acabou por se especializar na defesa de criminosos de guerra, terroristas e tiranos. Entre seus clientes mais célebres, figuram nomes como Klaus Barbie, ex-oficial da SS nazista conhecido como "o açougueiro de Lyon", e Carlos, "o Chacal", terrorista venezuelano dos mais procurados nas décadas de 1970 e 1980.

No terceiro e último filme de sua trilogia, *Le Vénérable W* (2017), Schroeder sai novamente da Europa, agora em direção à Birmânia, para apresentar Ashin Wirathu, um monge budista e líder político extremista renomado do país. Wirathu é o líder do partido racista Ma Ba Tha, o que levanta a problemática em torno do paradoxo entre sua religião, que prega a não violência e compaixão, e o discurso de ódio e a islamofobia praticadas pelo partido que lidera, os quais se desdobraram em episódios de violência e destruição no país.

Parece assim notável a escolha dos protagonistas nos três filmes: pessoas influentes e ao mesmo tempo controversas que, seguindo o percurso do individual para o coletivo, permitem ao cineasta aludir a conjunturas políticas e sociais mais amplas. Porém, apesar das semelhanças temáticas e estruturais nos três documentários até aqui citadas (o viés biográfico e a centralidade da entrevista em cada um deles), é possível perceber que os filmes diferem consideravelmente do ponto de vista estético – principalmente o primeiro deles, sobre Idi Amin Dada e realizado no início da carreira do diretor, com relação aos outros dois mais recentes.

Em *O advogado do Terror* (2007) e *Le Venerable W* (2017), por exemplo, Schroeder faz uso da música de concerto assinada pelo chileno Jorge Arriagada, compositor com quem trabalhou anteriormente em seus filmes de ficção *Our Lady of the Assassins* (2000) e *Inju: The Beast in the Shadow* (2008). Já em *Général Idi Amin Dada: Autoportrait*, se observa o uso predominante do som direto, inclusive com pouca utilização de efeitos sonoros, muito presentes nos outros dois filmes da trilogia.

Por fim, vale dizer que as análises que se seguem também estarão atentas a diferenças como estas, de acordo, especialmente, com a forma pelas quais se relacionam com a poética das entrevistas que constituem a base dessas três cinebiografias documentais realizadas pelo diretor. A despeito de suas particularidades, se considera, no entanto, que cada filme posiciona diretor e protagonista em uma determinada relação antagônica e nos interessa justamente perceber de que modo essa relação se estabelece (ou não) na matéria audiovisual.

4.1 IDI AMIN DADA: O DITADOR EXIBICIONISTA

“Histórias de canibalismo, bruxaria e promiscuidade. Ele [Idi Amin Dada] representa tudo que há de pior e mais selvagem sobre o continente negro”.

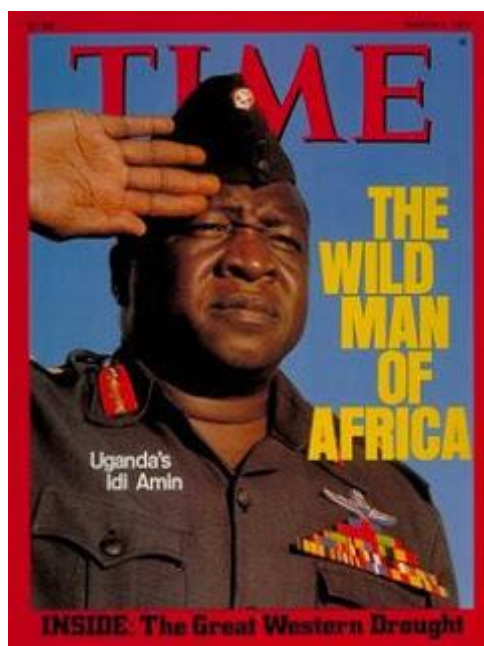
Kevin Macdonald, diretor do filme *O Último Rei da Escócia* (2006).³⁹

Existem inúmeros comentários semelhantes ao da epígrafe, de autoria de jornalistas, cientistas políticos, líderes políticos, e até de historiadores, sobre a figura de Idi Amin Dada, ditador militar que foi o terceiro presidente de Uganda, entre 1971

³⁹ Opinião expressada no material extra “Capturando Idi Amin” do DVD de “O Último Rei da Escócia”.

e 1979. Amin Dada ficou mundialmente conhecido por sua extravagância e pela crueldade de seus atos, tendo sido considerado um dos mais sanguinários dirigentes africanos do século XX. Sua figura estampou, muitas vezes de forma caricatural, os noticiários da década de 1970, o que conferiu certo misticismo em torno de sua figura, corroborado por imagens que enfatizaram o caráter grotesco e/ou animalesco do general e que foram impressas nos principais jornais ocidentais⁴⁰, auxiliando assim na consolidação do imaginário popular sobre o ditador ugandense enquanto um tirano violento e sanguinário. Por conta disso, até hoje, a maioria dos textos que tratam de Amin Dada não sabem ao certo dizer quais informações sobre o personagem são reais.

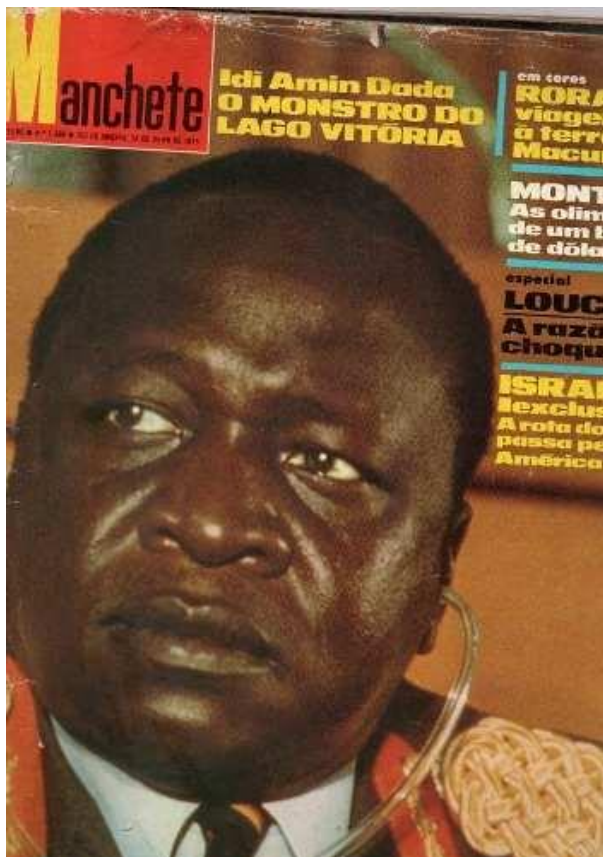
Figura 8 – Capa da revista norte-americana TIME/ Março de 1977



Fonte: TIME... ([1977]).

⁴⁰ Além das revistas *Time* e *Manchete*, aqui representadas nas figuras que se seguem, *Newsweek* e *Paris Match*, dentre tantas outras, também estamparam em suas capas matérias jornalísticas sobre o ditador

Figura 9 – Revista brasileira Manchete / Julho de 1976



Fonte: TIME... ([1977]).

Não por acaso, Schroeder passou a se interessar pela figura de Idi Amin Dada devido às reportagens publicadas sobre o ditador ugandense. Três anos após o golpe de estado de 1971, no qual Idi Amin Dada se autoproclamou presidente com a ajuda do exército ugandense, aproveitando do momento em que o então presidente Obote estava fora do país, o diretor, fascinado por aquela controversa figura histórica, realizou um acordo com os produtores do *Rencontre*⁴¹ para ir até Uganda e produzir um filme sobre o ditador.

Não seria uma tarefa fácil se aproximar do general, em meio a uma conjuntura de medo e incertezas e frente ao poder que o envolvia. Para conseguir essa aproximação, o cineasta se utilizou do argumento de que realizaria um autorretrato político e que, para isso, filmaria o que Amin quisesse. Com essa estratégia, Schroeder vai a Uganda acompanhar o dia a dia do recém-presidente e assim surge o documentário *General Idi Amin Dada: Um Autorretrato* (1974), produzido com o apoio e a participação do ditador africano.

⁴¹ Um programa dedicado a retratar diferentes Chefes de Estado.

De imediato, dois pontos já chamam atenção desde o título sobre esse primeiro filme da trilogia, fazendo referência seja à questão biográfica, seja à construção de um personagem. Além da presença do nome completo do ditador, se notam os substantivos “General” e “Autorretrato”. O primeiro termo, utilizado como adjetivo, estabelece quem é Amin Dada, ao indicar sua posição na hierarquia militar; o segundo, pode ser entendido como uma definição prévia do próprio filme. Prévia porque comunica o modo como o diretor decide classificar seu filme, mas isso não significa que em realidade essa caracterização inicial se realize, como será observado durante a análise.

A narrativa documental justamente segue o protagonista de perto em vários ambientes públicos e privados, incluindo entrevistas curtas em que o ditador revela suas teorias e opiniões nada convencionais sobre política, economia e relações internacionais. Além disso, existe uma narração em *off* que se articula a essas entrevistas e que fornece contextualizações para o espectador. Uma voz que se coloca, muitas vezes, em contradição as falas ditador.

É indiscutível a forte presença de Amin Dada na cena, e embora o ugandense acabe sendo construído, aos olhos ocidentais, como uma caricatura de ditador africano, a análise irá demonstrar que também há no documentário uma espécie de reflexão filosófica sobre o mal, o terror e a violência. Esse tipo de reflexão pode ser observada em outros filmes do diretor, mas consideramos que está presente, principalmente, em sua *Trilogia do mal*. Segundo as palavras do próprio realizador a respeito do filme:

Eu sempre fui fascinado... tentei compreender a origem do mal e como ele funciona, em como alguém mau realmente é. Idi Amin Dada é realmente interessante, pois ele é alguém extremamente encantador, é muito engraçado e há uma inocência nele, que é totalmente desarmadora. E há uma força mentirosa na inocência que é extraordinária. E ao mesmo tempo, você sabe que esta é a face do mal (SCHROEDER *apud* PEREIRA, 2016, p. 329).

Assim, a análise aqui presente se centrará, especialmente, em duas direções: primeiro, no modo como a entrevista é concebida, com destaque para os elementos poéticos da *presença*, *perspectiva* e *performance*; segundo, em quais elementos centrais do filme se relacionam com a entrevista e, neste caso, destacaremos a montagem e a narração (esta última, especialmente, como parte integrante do *contexto pictórico*). Por fim, faremos a identificação de que tipo de relação é

materializada entre o diretor e seu personagem – nesse sentido nos interessa verificar se essa relação reforça o imaginário mais comum sobre o personagem biografado e quais possíveis problemas éticos ela configura. Também nos interessa, refletir sobre os principais argumentos comunicados pelo cineasta com seu filme (analisamos, a esse respeito, mais especificamente a categoria da *polivalência*, no intuito de nos aproximarmos do efeito geral do filme sobre a audiência).

Vale dizer que essa obra pode ser considerada uma das mais representativas para a discussão das dimensões históricas do papel do cinema na construção de uma história e de uma memória deste regime autoritário africano no cenário internacional durante a ditadura ugandense. Contudo, sua distribuição gerou conflitos éticos e também consequências reais, que incluem o fato de o diretor ter sido ameaçado pelo ditador após se recusar a retirar trechos do filme que este último determinara que deveriam ser excluídos⁴².

4.1.1 O entrevistador amigo e seu personagem pitoresco

O fato de Idi Amin Dada nunca ter escrito uma autobiografia oficial, ou mesmo autorizado relatos anteriores sobre a história de sua vida, é o primeiro elemento que chama atenção ao se pensar a relação entre cineasta e sujeito filmado (ou entre entrevistador e entrevistado) que conformam o primeiro filme da *Trilogia do mal*.

São notórias as discrepâncias sobre muitos pontos da história do ditador, assim como sobre seu governo. O fato do filme se proclamar um “autorretrato” reforça essas imprecisões, já que, supostamente, ver-se-ia o que o personagem quer. Porém, o processo da pós-produção (sobretudo com a montagem e a inserção de uma narração) atua em sentido contrário. Como então o diretor conseguiu estar próximo dessa figura tão difícil de tratar? Por que Amin Dada aceitou a proposta de Schroeder? Estas são questões que se colocam aos espectadores desse filme.

As entrevistas realizadas pelo diretor são gravadas basicamente em dois espaços/lugares simbólicos. O primeiro deles é a casa de Amin Dada, onde o personagem se apresenta vestido de general e é registrado em plano médio,

⁴² Algumas notícias que comprovam essa situação:
<https://www.youtube.com/watch?v=762Vly1gZW0>;
<http://vivaecinema.canalblog.com/archives/2010/06/17/18324103.html>;
<https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/segments/entrevue/87643/general-idi-amin-dada-autoportrait-1974-barbet-schroeder-film-cinema-georges-privet>.

enquanto fala de maneira séria, o que configura, aparentemente, uma *mise en scène* mais próxima a de uma entrevista jornalística. Ao mesmo tempo, se percebe um uso constante do *zoom* nesses momentos, em um movimento de aproximação e afastamento com relação à personagem. Nessas cenas, ele geralmente fala de sua vida e de quem é “*vim de uma família muito pobre; queria jogar rugby, mas tive que ir para o exército; tive uma vida muito dura*” (GENERAL..., 1974), muitas vezes olhando para câmera e sorrindo. Nelas, o ditador ugandense também reafirma constantemente o quanto preza pela sinceridade e como isso o faz muito popular. Esses dois pontos (sua sinceridade e simplicidade) serão reforçados no filme por imagens do personagem em ocasiões festivas, em que surge, por exemplo, tocando acordeom, dançando, sendo cumprimentado pelas pessoas, convivendo com seus filhos.

Figura 10 – Entrevista com Amin Dada em sua casa. O personagem surge em plano médio, olhando para a câmera



Fonte: General... (1974).

Figura 11 – Entrevista com Amin Dada com zoom em seu rosto (primeiro plano)



Fonte: General... (1974).

Além do ambiente doméstico, Schroeder entrevista Amin Dada em momentos informais e em diferentes lugares, mas todos orientados de acordo com um aspecto temático em comum que une essas entrevistas: nelas, o personagem quer mostrar e falar sobre seu trabalho e seu país, com frases como “*O mundo está olhando para Amin e Uganda*” ou “*Desde que entrei no poder, automaticamente Uganda se tornou revolucionária*” (GENERAL..., 1974), o que deixa claro seu projeto de demonstrar seu poder e posicionamento político no filme.

No que diz respeito à categoria da *performance*, tal como proposta por Grindon (2007), vemos o general de Uganda quase sempre sorrindo, olhando para câmera e apontando para aquilo que quer que o cineasta veja. Como exemplo, temos a cena em que ele “ensina” como é o treinamento dos seus soldados. Esse gesto de mostrar como funciona seu exército – gesto que é acompanhado por um tom de exibicionismo e orgulho – será repetido mais duas vezes ao longo do filme.

Num campo aberto, vestido com roupa do exército, mas sempre sorrindo, Amin Dada treina tiro ao alvo com os soldados. Há um *insert* de uma placa onde se lê “*Shoot to kill*” (tradução: “atire para matar”) e, em seguida, a imagem do personagem que confere quantos tiros acertou no tiro ao alvo e comemora seus acertos. “*Todos no coração*”, ele diz, para concluir, em seguida, com uma nota de aprovação: “*muito bom*”. Esse tipo de afirmação que por vezes é proferida pelo

personagem, assim como a relação estabelecida com seus soldados e ministros através do medo e do poder (como veremos no próximo tópico), complexificam o personagem, tão simpático, alegre em uns momentos e tão autoritário, violento em outro.

Outras duas cenas serão apresentadas nesse mesmo formato, com o general sorrindo enquanto exhibe o treinamento de seus soldados, ao mesmo tempo em que se auto exhibe para a câmera. Em suas falas é possível perceber o orgulho da capacidade bélica dos soldados. Em certo momento não escutamos a pergunta, mas percebemos que o general responde (sempre sorrindo): *“eu não posso te dizer, porque isso é confidencial em qualquer país. Não posso contar de onde vem a força que tem o meu exército”* (GENERAL..., 1974).

Figura 12 – Amin Dada, contente, confere seus acertos no tiro ao alvo



Fonte: General... (1974).

Figura 13 – Amin Dada e seu exército desfilando com tanques enquanto se exibem dando tiros para o alto



Fonte: General... (1974).

Já no que diz respeito à categoria *presença*, se percebe que, mesmo que não possamos ouvir algumas das perguntas, essas entrevistas são concebidas como uma conversa amigável, pois tanto Amin Dada quanto o diretor e sua produtora (que são ouvidos em vários momentos) dão risadas, interferem e parecem estar à vontade, mesmo quando fazem questionamentos potencialmente mais problemáticos, como quando evocam o caso de Israel ou a figura de Hitler. Amin Dada desconversa e gargalha, muitas vezes, enquanto o cineasta não insiste e às vezes ri junto com ele.

Nos momentos em que interfere, de forma mais insistente, essa interferência se dá segundo um tom de brincadeira, como se fizesse parte de uma piada interna entre ele (diretor) e o general. Nesse sentido, por exemplo, se configura o questionamento feito a Amin Dada sobre Israel. Quando Amin Dada fala sobre seu projeto em voga de “*squadron of suicide*” (esquadrão suicida), o que facilitaria seu ataque a Israel, o diretor pergunta se haveria ugandenses nesse esquadrão, ao que ele responde, sem hesitar, que não sabe, mas que aceita qualquer voluntário: “*Franceses são bem vindos. Eu recebo qualquer voluntário de qualquer lugar do mundo*” (GENERAL..., 1974), afirma ele, enquanto ri acompanhado das pessoas que estão filmando. Trata-se de um exemplo de como o diretor pode não levar a sério

seu personagem e, ao mesmo tempo, agir como se fosse um amigo em um contexto de conversa informal.

O exemplo talvez mais emblemático para analisar as categorias da performance e da presença, é a cena em que entrevistador e entrevistado estão passeando de barco pelo rio. O diretor, como sempre, não aparece na cena, que é dominada por Amin Dada. Em plano médio, ele fala sobre os animais (sempre enaltecendo Uganda) e, nos momentos em que recebe algum questionamento mais sério, o personagem desconversa, "fazendo graça" ou falando com os animais, num gesto ridicularizante. *"Esta é uma imagem muito linda que você vai conseguir"* (GENERAL..., 1974), fala o general ao cineasta, atuando como uma espécie de guia turístico e também como diretor. Nessa cena são colocados *inserts* da entrevista formal registrada em sua casa e também com outros momentos de "lazer", em que um mesmo ponto se revela em cenas diferentes. Cada uma dessas performances contribui, assim, para a construção de uma imagem infantil e caricata do personagem.

Figura 14 – Amin Dada na cena do barco em que conversa com o cineasta e exhibe as "belezas e virtudes" de Uganda que nesse momento específico são os animais



Fonte: General... (1974).

Nessa mesma cena ainda, Amin Dada responde sobre os tópicos políticos mais importantes (ou contraditórios) do seu governo, como sua relação com os

árabes e com Israel. Sobre o primeiro tema, justifica afirmando que os árabes se tornaram “revolucionários” assim como os africanos, e que reconhece seu poder. O diretor insiste, no entanto, em tentar apreender algo de contraditório no personagem, citando o fato de ele ter estudado paraquedismo em Israel, mas Amin Dada justifica que se trata de uma questão política (a seu favor cita inclusive Fidel Castro nesse momento, numa fala que se vê acompanhada de imagens dos dois líderes apertando mãos em uma conferência). Ainda sobre Israel, afirma:

Eu me mudei da aliança israelita para aliança árabe, por os israelitas são criminosos, e eles não dizem a verdade. Eles foram levados para palestina como refugiados, e então eles mudaram a Palestina para se tornar estado de Israel com mão armada dada pelos britânicos e americanos (GENERAL..., 1974, tradução nossa).

O diretor continua insistindo, dessa vez perguntando sobre o boato de que Amin Dada tinha admiração por Adolf Hitler e que afirmara, inclusive, que este não havia matado judeus suficientes durante a guerra. O ditador ri sem parar nesse momento e pergunta por que ele quer saber de Hitler, já que este era “coisa do passado”. Porém, na cena seguinte, na entrevista em sua casa, ele descreve como faria um ataque a Israel. Essa montagem que relaciona ambos os momentos em redor de um tema sensível, aliada à performance de um general, porém com atitudes e jeito infantil, confirma a imagem pitoresca do general.

Por fim, de acordo com as categorias da poética da entrevista propostas por Grindon (2007), no que diz respeito à *perspectiva*, podemos resumir que em *General Idi Amin Dada: um autorretrato* há poucos movimentos de câmera, além de pouca alternância entre ângulos com prevalência para aqueles frontais. A iluminação no filme é ambiente e está quase sempre ligada ao espaço predominantemente aberto. Já sobre a *presença*, se observa um diretor/entrevistador descontraído, que deixa a entrevista/conversa distendida, dando a ideia de uma progressão contínua através da ação do personagem, o qual quase nunca é surpreendido, não se deixa desestabilizar (como por exemplo, na cena do barco descrita acima), por algum acontecimento ou pergunta que o desvie do seu percurso ou foco que é o de representar aquilo que almeja: mostrar seu governo e seu país como forte e bom. Dessa atitude do entrevistado deriva em certa medida o conceito do filme como um autorretrato, pois pode parecer, à primeira vista, que é Amin Dada quem conduz as entrevistas e até mesmo o filme. Mas, como ressaltaremos no próximo tópico, essa

entrevista é editada e submetida a inserções no processo de pós-produção que acabam em certa medida por transformá-la.

O que se cria, com relação às categorias que orientam especificamente a análise da entrevista até aqui consideradas, é justamente o retrato de um homem pitoresco e caricato, mas também fortemente carismático, que se esforça para passar a imagem de um homem simples e para "desmentir" as perguntas e questões geradas sobre ele e seu governo. Porém, esse seu esforço se materializa de maneira espetacularizada, encenada, e que beira inclusive o ridículo, com suas constantes reafirmações de poder e de nacionalismo. Por outro lado, a intimidade explícita com o diretor que se vislumbra nas cenas nos faz pensar que, para realizar um filme como esse, Schroeder, deve ter mentido ao ditador sobre qual era o principal objetivo de seu documentário, ou que houve um acordo tácito – onde tanto diretor quanto ditador sabiam das ‘reais intenções’ do outro, e mesmo não sendo as ideais, as aproveitaram para algo de seu proveito: o diretor para seu filme, e o ditador para sua propaganda.

4.1.2 Dos efeitos da pós-produção: narração e montagem contestativa e irônica

Retomando a questão da relação antagônica, alguns cineastas, enquanto entrevistadores se colocam em uma atitude combativa em cena, afirmando sua posição, perguntando, contestando e fazendo uso de ironias. Esses são procedimentos comuns nos filmes militantes e também em certos espectros do jornalismo. O que acontece neste documentário, no entanto, é que quem contesta e explica e/ou contextualiza as informações sobre Amin Dada não é exatamente o entrevistador, mas um narrador que se apresenta ao espectador nos moldes clássicos documentais - masculino e com uma entonação didática.

O filme inicia justamente com esse narrador, que nos apresenta uma contextualização inicial sobre a África para, em seguida, chegar à Uganda. Esse percurso feito pela voz é articulado à imagem de um mapa, e o país africano é comparado com o tamanho da França pelo narrador, enquanto se ouve o som de uma gaita ao fundo. Depois, a narração continua relatando a realidade de Uganda enquanto aparecem algumas imagens do cotidiano do país. Esse início reforça o

aspecto didático da narração e, ao mesmo tempo, estabelece a autoridade dessa voz no filme.

Aos 40 segundos, surge uma pintura colorida de Amin Dada sorrindo, representado com sua roupa de general, enquanto o narrador começa a falar sobre ele: primeiro, traz informações sobre o golpe recente que o estabeleceu como líder do país, para depois fornecer informações sobre seu governo. Algumas dessas informações constituem novos dados que são apresentados ao espectador (como, por exemplo, aqueles que informam sobre como ocorreu o golpe contra o então presidente Milton Obote, ou sobre como o protagonista ganhara fama internacional após mandar telegramas a outros líderes políticos, tais como Nixon e a rainha da Inglaterra), mas a maioria delas apresenta dados negativos sobre o governo de Amin Dada, como problemas na infraestrutura do país, aumento de inflação e acusações de violação de direitos humanos, ainda que não sejam expostos dados estatísticos ou concretos sobre isso.

As imagens que se seguem mostram outras pinturas, fotos e desenhos de Amin Dada estampados em vários objetos, como camisas, pôsteres, canecas, entre outros, o que remete a duas questões que normalmente são discutidas a respeito de contextos ditatoriais: a idolatria do povo e o ego do ditador. Essas questões, materializadas na estampa de Amin Dada que surge replicada em diferentes suportes, atua na caracterização de personagem e serão reforçadas em outros momentos do filme. Nesse mesmo sentido, por exemplo, o ditador se autodeclara como adorado por seu povo sempre que possível, além de se proclamar como pessoa sincera e ao mesmo tempo forte. Por outro lado, se observa que o narrador sempre faz questão de pontuar o quanto essas afirmações podem ser duvidosas e/ou falsas.

Figura 15 – Retratos do general Amin Dada estampam vitrines, camisas e outros objetos pelas ruas de Uganda



Fonte: General... (1974).

O narrador funciona como um contraponto ao que o general fala, ora de maneira irônica às imagens, ora aliado com estas, como forma de denúncia a seu governo. Por exemplo, aos 2 minutos do filme é possível perceber a denúncia quando aparece o registro de uma execução pública, enquanto o narrador afirma:

Em 1972, para dar exemplo e combater os novos guerrilheiros, o general Amin organizou 12 execuções públicas ao mesmo tempo nas principais cidades do país. A maioria dos observadores concorda que milhares de ugandenses desapareceram desde que general Amin subiu ao poder. Entre os desaparecidos: o vice reitor da universidade, o presidente da Corte suprema, doutores e ex-ministros (GENERAL..., 1974, tradução nossa).

Percebe-se, pelo exemplo citado, a necessidade de considerar, em nossa análise, algumas informações contextuais sobre a história de Idi Amin Dada, ou ao menos sobre o que se especulava sobre ele, tendo em vista que, durante o filme, as perguntas, as cenas e a narração são, em grande medida, guiadas por elas. Quando narra sua própria história, Amin o faz como se contasse a biografia de um herói: originário de uma família muito pobre, ainda jovem se alistara no Exército britânico, que na época dominava Uganda. No Exército, se destacou como um esportista de sucesso e ganhou nove títulos como boxeador. Em 1966, quatro anos depois de

Uganda ter se tornado independente, foi nomeado líder do Exército e da Marinha pelo então presidente Milton Obote. No governo, formou um grupo de conselheiros que agia como uma milícia, eliminando oponentes reais e imaginários do ditador.

Essa última informação, sobre como Amin Dada lidava com os opositores e membros do governo, é exemplificada, no plano das imagens, por uma cena em que o personagem aparece em reunião com seus ministros, falando de maneira muito incisiva e dura sobre como deve ser um ministro de seu governo:

A reunião não é confidencial, como vocês podem ver [...]. Todos vocês estão em posições governamentais de alto-escalão. Vocês têm o dever de não serem fracos. Não devem ser como uma mulher, que é fraca, que não pode falar, até mesmo conversar. [...] Vocês devem se interessar em planejar à frente do seu ministério. Ninguém vai planejar por vocês [...] não é o general Amin Dada que deve lhes falar. Vocês não devem ser como o ministro das relações exteriores. Estas pessoas nunca foram informadas desde regimes anteriores. O que eles sabem é educar pessoas só com conversa fiada, mas não propriamente educar o mundo sobre a política do governo. Isto eu sei por pessoas internacionais com quem me correspondo e que me informaram que as pessoas não têm sido educadas lá fora para saber o que de fato está acontecendo aqui em Uganda. Isso é a fraqueza do ministro das relações exteriores (GENERAL..., 1974, tradução nossa).

A gravação dessa fala do ditador é interrompida pelo narrador que informa aos espectadores do filme que, duas semanas depois dessa reunião, o corpo do então ministro das relações exteriores foi encontrado no Nilo. A cena, da forma como é apresentada, resume de modo eficiente alguns pontos sobre quem é esse personagem que o filme se propõe a traçar, ao mesmo tempo em que confirma algumas informações sobre seu governo, muitas delas que, até aquele momento, não passavam de especulações.

A cena termina justamente com Amin falando sobre o que chama de “chefes e agentes de cidade”, que seriam ajudantes da polícia, da força aérea e dos militares (em um paralelo, talvez, com o que seriam os membros de uma milícia). Segundo ele, esses homens “*sabem de verdade quem é bom e quem não é bom nas cidades*” (GENERAL..., 1974, tradução nossa). Depois reafirma (com naturalidade) esse seu posicionamento de “morte aos meus inimigos”, citando espiões da CIA, que independentemente de serem ugandenses devem ser punidos, pois para ele

“espionagem deve ser punida com fuzilamento” (GENERAL..., 1974, tradução nossa).

Figura 16 – Cena em que o diretor grava a reunião do general com seus ministros



Fonte: General... (1974).

Essa cena da reunião com os ministros marca seu discurso ameaçador e autoritário, que se contrapõe, através de uma montagem paralela, com sua reiteração excessiva de uma suposta transparência de seu governo e o bom estado da política do seu país (“*nós somos ricos*”, como fala em uma das entrevistas), e com sua idolatria e nacionalismo exacerbado (“*o povo deve amar seu líder, seus ministros, seu país*”) (GENERAL..., 1974). O *contexto pictórico* (materializado pelas estratégias da montagem e, especialmente aqui, pela inserção da voz *over*) assim para contrapor: a autoridade do personagem e o medo que gera em parte da população, seus ministros e soldados, versus a suposta simplicidade, amabilidade e prosperidade que o personagem afirma em suas falas e performances ensaiadas.

Além de reforçar e às vezes contradizer Amin Dada sobre questões políticas do seu governo, a voz do narrador também esclarece que as filmagens são fruto de escolhas do próprio personagem. Há um momento emblemático dessa situação aos 45 minutos do filme, em que o narrador avisa aos espectadores que, “*como em muitas cenas deste filme, as boas vindas das pessoas foi especialmente organizada*

para este filme” (GENERAL..., 1974, tradução nossa). Essa frase funciona como uma justificativa e também para reforçar a imagem de Amin Dada como esse homem preocupado com as aparências e articulador de encenações. A montagem privilegia os momentos antes da chegada do helicóptero com Amin Dada, mostrando as pessoas esperando e se arrumando, deixando claro que tudo aquilo foi planejado e encenado pelo general para mostrá-lo como alguém querido e amado pelo seu povo. Além disso, a frase é uma provocação sobre os motivos pelo qual o general aceitou participar do filme e pode ser entendida como reveladora da relação entre ele e o cineasta.

Outra cena em que narração enquanto parte do contexto pictórico funciona em contraponto às entrevistas com Amin Dada é quando este comenta sua relação com a Tanzânia. O general se vangloria para o entrevistador sobre as armas apreendidas no conflito com a Tanzânia em 1972, que envolveu Obote (ex-presidente de Uganda), porém o narrador novamente interrompe com ironia dizendo, primeiro, que o general já havia mostrado essas armas várias vezes, depois que, apesar das relações agitadas com a Tanzânia, ele havia enviado um telegrama ao presidente do país dizendo que o amava e que se ele fosse uma mulher se casaria com ele. O narrador, apesar de não ter um estilo marcadamente irônico (como já visto, se trata de uma narração clássica, masculina e didática), por vezes, em momentos como esse, transparece sua intenção de desmentir as falas do ditador. A montagem também funciona nesse mesmo sentido, quando, em seguida a esta fala do narrador, o entrevistador pergunta ao protagonista sobre a carta enviada ao presidente da Tanzânia, ao que Amin Dada responde com risos, desconversando.

Em resumo, em paralelo às perguntas que são feitas por um entrevistador amigável e que pouco contesta, cabe ao narrador tecer ironias e atuar para desmentir cada informação que o general fornece sobre si e seu governo. Isso aponta para a impossibilidade que a relação entre cineasta e Amin colocou para esse tipo de atitude no momento das filmagens, assim como para necessidade dos artifícios da montagem para a materialização da relação antagônica entre o cineasta e seu personagem. Surge nesse sentido um problema ético que possivelmente causou o conflito entre ambos logo após a estreia do filme, momento em que Amin Dada ameaçou Schroeder, alegando que este teria produzido um filme diferente daquilo que fora combinado.

Schroeder desde o título quer demonstrar que trata-se uma construção autorreferencial, que é o protagonista quem guia a narrativa a sua maneira, mas a montagem e a narração, contestam essa concepção. Por que ele teria usado esse recurso? E o que isso diz sobre a relação antagônica e ética no filme?

4.1.3 A polivalência de um autorretrato fílmico

Um cineasta franco-suíço recebe autorização para documentar e possivelmente homenagear a vida de um dos mais comentados e temidos líderes políticos da história: Idi Amin Dada. Schroeder acompanha de perto o presidente da Uganda em sua vida cotidiana, captando momentos de sua vida privada, mas também a pública, como uma reunião ministerial em que discute sobre planos políticos que incluem um ataque direto de Uganda contra Israel. A influência de Amin Dada durante a produção do documentário é evidente ao longo do filme, o que em certa medida justifica o adjetivo “autorretrato” que compõe o título do filme. Amin tenta comandar a filmagem em diversos momentos, como fica explícito nas entrevistas e na cena do barco. Muitas vezes também, a própria narração confirma o fato de situações filmadas terem sido ideias do general (como a cena do helicóptero).

A constatação desses elementos a partir da análise reforça o caráter autoritário e egocêntrico do personagem, o que contradiz sua performance de sujeito simples e amado pelo povo, configurando uma imagem pitoresca principalmente nos momentos em que o protagonista conversa com o diretor e faz afirmações sobre Uganda e a África. Fica clara, para o espectador, a tentativa e vontade de mostrar seu governo e também de se apresentar com uma imagem de força e simplicidade, porém essa imagem acaba por ser sabotada pelo filme através da utilização da montagem e pela inserção de um narrador. O uso desses recursos permite ao diretor justapor as falas, imagens e projetos megalomaniacos de Amin com aspectos da realidade ugandense, que é marcada pelo terror e opressão impostos pela ditadura.

Apesar de não discordar diretamente dos pensamentos de Amin durante as entrevistas, a narração explicita aos espectadores que o projeto revolucionário soviético pensado por Amin Dada e outros é fruto de uma farsa. Isso ocorre mais explicitamente no momento em que este se vangloria por ter um livro secreto sobre

os antigos ensinamentos israelitas, para logo em seguida nos ser revelado que este é um livro falso que fora criado pela polícia secreta Russa em 1901.

Dessa forma, apesar de o cineasta definir o filme como um autorretrato – que em sua definição usual trata de uma imagem ou representação que o artista faz de si mesmo⁴³ - e ser estimulado pela performance de um ditador com vontade de se autopromover (com a exposição de auto elogios em suas falas que fazem referência a simplicidade e poder), o uso desse conceito no título pode ser lido como uma ironia. Um teoria possível e aceita por muitos críticos é de que Amin Dada, com sua adoração quase secreta a Hitler, pensou estrelar algo mais próximo de *O triunfo da Vontade* (Leni Riefenstahl, 1935), filme quase biográfico que mostra o poder discursivo de Hitler e do nazismo. Por isso, talvez, sua insistência em filmar e falar do seu exército e de criar sua imagem como a de alguém forte e adorado pelo povo.

Porém, vimos sobretudo que o contexto pictórico trabalha em contraponto ao que as entrevistas com o personagem-título apresentam e que a montagem e a narração ridicularizam e contestam o ditador a todo momento. É possível dizer, em certo sentido, que o próprio general, em conjunto com as escolhas do diretor, contribui para a representação de um homem pitoresco e egocêntrico, que se assemelha a muitos outros políticos atuais e do passado. Essa situação também dá indícios da falta de noção das consequências dessa representação por parte do General, fato que é comum dentro do documentário. Nesse sentido, com a mesma facilidade com que veste uma roupa típica para dançar ou praticar natação, o general atira em um homem e decreta o fuzilamento de seu ministro. Isso sem mencionar as diferentes piadas de gosto duvidoso ditas por ele ao longo do filme (sobretudo de cunho machista e racista) expostas de maneira espontânea durante a entrevista, sendo mais um exemplo dessa “confiança” em si mesmo e na produção do filme.

Não por acaso duas versões do documentário foram produzidas: uma foi exibida somente em Uganda, com diversos cortes, enquanto a versão internacional possui cerca de trinta minutos adicionais. *General Idi Amin Dada: autorretrato* mostra um personagem que poderia ser ficcional (como em *O Último Rei da Escócia*), esse é inclusive, um traço do diretor, como veremos nas próximas análises.

⁴³ O autorretrato cinematográfico foi analisado por vários autores como uma das formas de autor-representação, principalmente com relação identitária, entre esses autores estão, Raymond Bellour em *Autorretratos* (1988), Françoise Grange com *L'autoportrait en cinéma* (2008).

As categorias da poética da entrevista analisadas demonstram que o filme não se configura nos moldes de um cinema militante, como são, por exemplo, os filmes de Michael Moore. O diretor não interfere na cena como crítico ou como aquele que denuncia. Nesse sentido se assemelha mais a relação que estabelece Gabriel Mascaro com seus personagens em *Um Lugar ao Sol* (2009), ou ainda a Eduardo Coutinho, em *Teodorico, Imperador do Sertão* (1978), filmes em que o entrevistador deixa seus personagens falarem o que querem, como se conduzissem a entrevista (e até mesmo o filme). Nesses casos, em lugar da denúncia direta, o que se busca é a exposição e autoincriminação dos antagonistas.

Em *General Idi Amin Dada: um autorretrato*, Schroeder também não se expõe e não problematiza seu lugar, no sentido de revelar o que o levou a fazer o filme. Também não coloca em primeiro plano qual sua opinião sobre seu personagem. Pelo contrário, não sabemos ao certo por que ele decidiu falar com esse personagem, apenas que se tratou de uma escolha feita a partir do pedido de uma produtora e por conta de uma curiosidade (como o diretor afirmou em muitas entrevistas). Apesar disso, é possível afirmar que, mesmo assim, o diretor não deixa de colocar sua denúncia e crítica, na medida em que constitui um contraponto às entrevistas cedidas pelo General por meio das estratégias de montagem e a inserção da narração. Esses artifícios ridicularizam, desmentem e dão uma visão crítica da situação de Uganda e de quem é o ditador, demonstrando que, diferente do que mostra a entrevista (e também do que o próprio Amin Dada pode ter pensado), Schroeder não é um interlocutor “neutro”, nem um possível aliado ou simpatizante.

É plausível pensar que as escolhas feitas na pós-produção tenha sido justamente para reforçar que ele (diretor) de nenhuma forma simpatiza com o general, que não concorda com ele. É importante lembrar que essas escolhas foram fruto da necessidade também, pois, lidar com uma figura como Amin Dada naquele momento significava correr riscos reais (como as ameaças reais que Schroeder recebeu depois do filme pronto), e o filme mesmo atesta isso, exibindo que o general não tinha problemas em “eliminar” quem fosse contra ele. O uso de uma “sugestão de autorretrato”, assim como a narração e a montagem, pode ter sido os únicos meios para viabilizar o filme e dar conta dessa relação antagônica.

Mesmo sem esses elementos, nós (espectadores) teríamos a visão de um personagem imoral, mesmo com o poder de manipulação e discurso que Amin Dada

tem, pois muitos dos seus comportamentos e falas expõem isso. O que o cineasta faz é reforçar isso, demonstrando justamente como o general é manipulador e autoritário, perigoso e como o filme é uma autopromoção para ele.

Nesse primeiro filme, a relação de antagonismo é de adversidade, porém fica claro ao final que Schroeder não queria uma aproximação real com seu personagem, e sim que usou da dissimulação (agindo como infiltrado) para conseguir montar um retrato (ou biografia) desse personagem.

Schroeder não milita, deixa que seu personagem fale, e o escuta, dando ideia de ser um “amigo”. A ausência de uma atmosfera mais combativa disfarça também a situação de medo durante as entrevistas. Em nenhum momento há ameaças, discussões ou pedidos para que a gravação seja interrompida, pelo contrário, Amin Dada parece à vontade e, nas vezes em que algo o desagrada, apenas brinca ou desconversa. No entanto, o filme não é construído para que o espectador tire suas próprias conclusões, na medida em que o diretor caracteriza sua relação de antagonismo por meio das estratégias utilizadas na pós-produção. Veremos como isso ocorre nos seus outros filmes, produzidos muito tempo depois.

4.2 JACQUES VERGÈS: O ADVOGADO CONTROVERSO

O biografado do segundo filme que compõe a *Trilogia do mal*, Jacques Vergès, ainda que não tenha sido acusado por atos de violência de porte semelhante àqueles atribuídos ao General Amin Dada, nem por isso deixa de ser polêmico. Nomeado como “advogado do terror” no título do filme, Vergès se notabilizou por defender diferentes personagens célebres envolvidas em atos de terrorismo no século XX.

Com uma construção marcadamente biográfica, os espectadores são apresentados à história da vida do advogado francês, ao mesmo tempo em que se reconstrói a história recente (anos 1960 a 1980) e os “conflitos políticos” em torno dos quais a trajetória do personagem se constituiu. Esse formato biográfico é construído por uma narrativa documental clássica, em ordem cronológica, com depoimentos (entrevistas) com pessoas próximas ao advogado (jornalistas, políticos, pessoas ligadas aos assuntos tratados), imagens de arquivo ilustrativas (fotos, vídeos, áudios), e, principalmente, pela entrevista com o próprio protagonista. Por isso, esse segundo filme se diferencia do anterior, que é centrado mais

exclusivamente na figura do general. Aqui temos um formato mais didático e histórico, mas que também é marcado pela relação mais próxima, do ponto de vista social e cultural, entre o diretor e seu personagem principal (Vergès é francês assim como Schroeder). Vale notar que o advogado, diferente do general, não representa uma ameaça real ao diretor. Ao todo são 42 entrevistados ao longo do filme, além do próprio Vergès, por meio dos quais o diretor tenta compor um quadro para esclarecer o mistério por trás dessa figura enigmática.

Filho de uma professora vietnamita e de um médico da Ilha de Reunião (região no oceano Índico ainda subordinada à França), Vergès se envolveu em movimentos políticos pela primeira vez quando entrou na universidade no final dos anos 1950. Ainda jovem, durante a guerra da Argélia, defendeu a causa anticolonialista e se notabilizou pela defesa marcante de Djamila Bouhired, militante sentenciada à morte por plantar bombas em cafés argelinos. O advogado não só obteve a libertação da militante em 1965, como posteriormente se casou e teve dois filhos com ela. Vergès foi preso por alguns meses na França e perdeu sua licença de advogado, porém, com a independência da Argélia em 1962, ganhou título de cidadão argelino e se converteu ao islamismo. Ele e Djamila chegaram a realizar algumas viagens diplomáticas juntos, como para a China, contudo, a imagem do advogado foi perdendo visibilidade com relação a de sua mulher, considerada uma heroína nacional. Ele acabou, assim, ficando à sua sombra, limitado a defender apenas casos de divórcio no país africano. No período de 1970 a 1978, no entanto, Vergès desapareceu repentinamente, fato que permanece um mistério.

O próprio Vergès, quando entrevistado, evita confirmar seu paradeiro no período e se, como suspeitado por alguns, passara esses anos no Camboja, onde era amigo do ex-primeiro ministro Pol Pot. Não por acaso o documentário se inicia justamente com o depoimento deste personagem e de outros membros do Khmer Vermelho, na China ou no Oriente Médio, que nos falam sobre Vergès. Após esse período de aparente ostracismo, o advogado retorna à cena pública, na França, e passa a atender novos clientes, das mais diferentes origens, tais como palestinos, cambojanos e alemães. Contudo, apesar dessa aparente multiplicidade, um elemento comum une seus novos clientes: o envolvimento em atos de violência e terrorismo.

Apesar de seguir uma ordem aparentemente cronológica dessa trajetória aqui brevemente narrada, o filme pode ser dividido igualmente em blocos temáticos que

se associam às fases da vida de Vergès ou a posicionamentos dele enquanto advogado, que são analisados logo na primeira sessão a partir da entrevista com o personagem: o primeiro deles, relativo à guerra de libertação da Argélia, exemplificando seu apoio às causas da independência e da luta contra o colonialismo; o segundo bloco, por sua vez, se centra no tema de seu desaparecimento; e o terceiro bloco, por fim, que tematiza sua volta como o “advogado do terror” (ou do diabo), no período em que passou a defender os mais controversos personagens da cena pública mundial, e que iam de integrantes da extrema esquerda europeia (como o ex-presidente sérvio e iugoslavo Slobodan Milosevic e os terroristas libaneses Georges Ibrahim Abdallah e Anis Naccache), a criminosos de guerra, como o nazista Klaus Barbie, o cambojano Khieu Samphan (cabeça do regime de terror imposto pelo Khmer Vermelho) e o terrorista venezuelano Ilich Ramírez Sánchez, conhecido como “Carlos, o Chacal”. Em suas célebres defesas, Vergès se valia de uma estratégia até hoje em voga em muitos tribunais: recusar-se a reconhecer o mérito dos procedimentos e a autoridade do juiz e do júri, devolvendo contra eles as acusações de abuso, como uma forma de mobilizar a opinião pública a seu favor.

Como citado, o filme segue um modelo tradicional dos documentários biográficos: a história de uma vida contada de maneira cronológica, com a valorização de seus pontos de tensão. Porém, não se trata exatamente de uma vida ilustre - de um rei ou nobre, comum nas primeiras biografias. O que interessa sobre Vergès é, sobretudo, seu posicionamento controverso, que convoca tópicos como o mistério do seu desaparecimento, sua aparente despreocupação moral e suas relações pessoais, a maioria delas incoerentes à primeira vista. Mais do que nos apresentar quem é o advogado, Schroeder parece querer provocar dúvidas e apresentar argumentos para que, assim, os espectadores tirem suas próprias conclusões sobre o polêmico personagem.

4.2.1 O contexto pictórico e o design da entrevista com Vergès

O que dá maior base à construção biográfica desse personagem não é tanto o que os diferentes entrevistados dizem sobre ele, mas seus posicionamentos e a poética das entrevistas que ele concede a Schroeder e que predominam ao longo da narrativa fílmica. Nesse primeiro momento, observaremos, mais especificamente, a

perspectiva pela qual o entrevistado é filmado e como se dá a presença do diretor e de elementos do contexto de produção na cena. Em outras palavras, consideraremos o design das entrevistas, assim como o contexto pictórico destas, investigando a relação entre as falas de Vergès com as diferentes imagens (de arquivos ou de outros tipos) que a elas se articulam. Para a análise de tais elementos, será necessária, assim, uma atenção especial a como se configuram as entrevistas em sua relação com a montagem e consideraremos mais especificamente, nessa primeira aproximação, os minutos iniciais do filme, momento em que somos apresentados ao protagonista.

Em primeiro lugar, percebe-se que as entrevistas com Vergès são basicamente registradas em dois cenários relacionados à atuação profissional do personagem: seu escritório (onde é entrevistado mais de uma vez), e o tribunal. Contudo, a inserção desses momentos pela montagem se concretiza de modo dividido e disperso, marcado pela fragmentação das diferentes entrevistas que Vergès concede, pela inserção de entrevistas com outros personagens, e com inserção de materiais de arquivo. Tais inserções, ainda que muitas vezes confrontem as falas de Vergès, não o destituem de sua presença constante e crescente ao longo de todo o filme.

Fica claro, desde o título, o interesse maior no sujeito-profissional. Se tratando de uma abordagem que se reconhece como biográfica, não se exploram, por exemplo, as suas origens, infância, familiares e outros contextos íntimos, estratégia esta, que tem como função a construção de um personagem enigmático. Essa escolha do diretor se evidencia na escolha dos dois lugares onde são feitas as entrevistas que caracterizam o advogado Vergès: o escritório do advogado, que diz muito sobre ele; e o tribunal, cenário em que a *mise en scène* sugere a ideia de um personagem que está sob julgamento, e não no lugar de defensor de um terceiro, como seria de se esperar a partir da biografia do advogado.

Figura 17 – Vergès numa sala de tribunal vazia, respondendo às perguntas do cineasta da bancada do réu, que dá impressão de estar sendo julgado, e que também lembra a posição de alguém ajoelhado na igreja



Fonte: O Advogado... (2017).

Sobre o escritório, mais especificamente, é notável que mesmo que não saibamos muito sobre a intimidade do personagem ao longo do filme, os objetos que aí se encontram nos darão algumas pistas sobre quem ele é, compondo o entorno de um homem aparentemente culto, como é possível notar nas figuras abaixo que exemplificam duas entrevistas distintas com o personagem realizadas nesse ambiente.

Figura 18 – Vergès em seu escritório, cenário onde ocorre a maior parte das entrevistas com o personagem



Fonte: O Advogado... (2017).

Figura 19 – entrevista de Vergès em seu escritório, em outro momento. Apesar do mesmo cenário, o personagem aparenta estar mais velho e se apresenta com cabelo maior, demonstrando a realização de uma nova entrevista



Fonte: O Advogado... (2017).

Como já citado, o filme se inicia com uma fala de Pol Pot sobre Vergès. O irmão número 1 dos Khmers Vermelhos⁴⁴ surge na tela como uma pessoa educada, discreta e sorridente. Logo em seguida à sua fala, são apresentadas fotos do advogado francês junto a outros membros do partido. Nas fotos, eles se apresentam sempre de maneira afetuosa, sorrindo, se abraçando ou comendo juntos. Antes mesmo de ouvirmos e vermos a imagem do protagonista no filme, sua figura se apresenta a nós em um contexto de confraternização de tais personagens, o que sugere de imediato o caráter suspeito ou ao menos controverso de Vergès, aparentemente um amigo de pessoas que são “odiadas”, considerada inimigas, no ocidente pós segunda guerra mundial.

Figura 20 – Uma das fotos de Vergès (à direita) com o 4º irmão dos Khmers Vermelhos, Ta Mok (falecido um ano antes do lançamento do filme)



Fonte: O Advogado... (2017).

Logo em seguida, a voz do protagonista surge primeiramente em *off* e só depois sua imagem aparece na tela. O personagem, vestido com um terno escuro, está sentado confortavelmente em seu escritório, enquanto é registrado em um plano médio, numa fotografia escura. À sua frente, vemos uma escrivaninha cheia de objetos decorativos, papéis e livros. Vergès começa sua fala discorrendo sobre o

⁴⁴ Nome dado aos seguidores do Partido Comunista da Kampuchea que governou o Camboja de 1975 a 1979, liderado por Pol Pot, Nuon Chea, Leng Sary, Son Sem e Khieu Samphan, organização esta acusada de genocídio, tortura e morte de milhares de pessoas.

que é genocídio. Em dado momento, a câmera se aproxima em *zoom* para registrar o momento em que o personagem balança a cabeça. Esse movimento de câmera é repetido em vários outros momentos, assim como um enquadramento de câmera lateral, como forma de humanizar o advogado (o propósito literal do *zoom* ou do *close*, aproximação), captando mais suas expressões e sentimentos, mas também para demonstrar a performance de Vergès frente a câmera (tranquilidade e posicionamento enfático, simultaneamente). Nesse momento, o personagem afirma:

Figura 21 – Close em Vergès. A câmera se aproxima lentamente, captando e enfatizando as expressões do protagonista



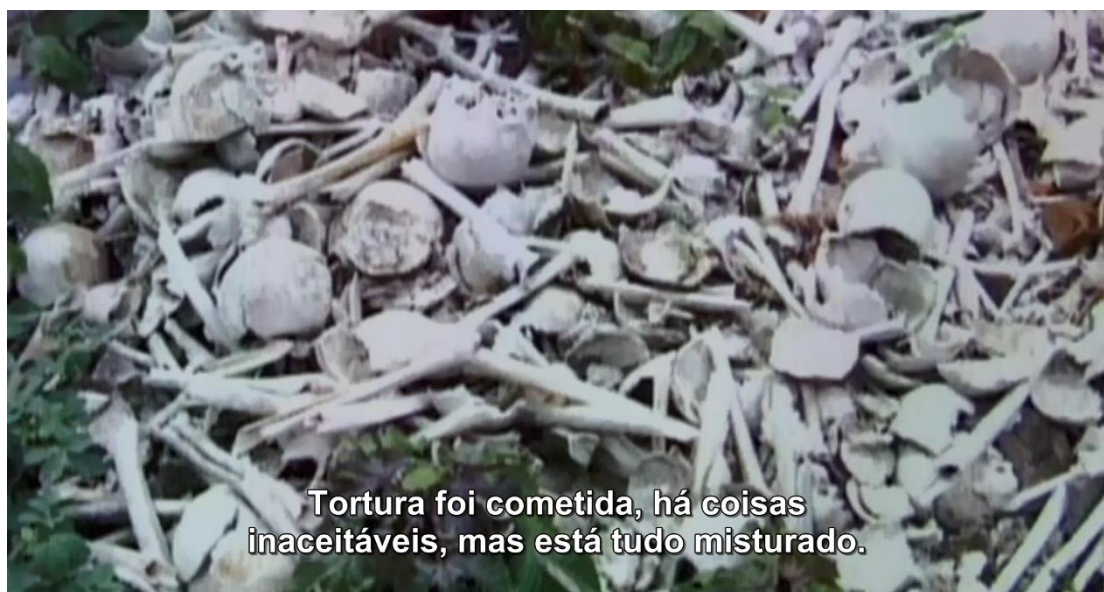
Fonte: O Advogado... (2017).

Alguns dizem que o genocídio foi um crime 'doloso'. Eu digo que não. Houve mortes, houve fome, mas é involuntário. Houve, por outro lado, uma repressão deplorável com a tortura. Mas não em milhares de pessoas. Tortura foi cometida, há coisas inaceitáveis, mas está tudo misturado (mal organizado). Os bombardeios dos Estados Unidos foram ignorados, ou a fome proveniente do embargo americano. Embora tenhamos feito um pacote, e colocado toda culpa em cima do Khmer Vermelho (O ADVOGADO... 2017).

Essa fala é sobreposta a imagens de arquivos, como a imagem exibida a seguir, que mostra uma grande quantidade de ossos de pessoas mortas. Tanto os movimentos de câmera, como esse estilo de montagem, indicam uma estratégia de Schroeder para convocar uma reação emocional dos espectadores, na medida em que a montagem das imagens aponta para a contradição com a fala desse

personagem que se apresenta confortavelmente para a câmera, enquanto comenta episódios de extrema violência.

Figura 22 – Uma das imagens que Schroeder usa para ilustrar ou fazer transição entre as falas. Apesar de ficar claro que se tratam de ossos de pessoas, especificamente sobre essa imagem, nenhuma informação é dada sobre a procedência deles



Fonte: O Advogado... (2017).

Assim, tanto o design da entrevista (performance do personagem e perspectiva), que apresenta um advogado “típico”, com forte poder argumentativo e apelo emocional, quantos as falas e contextualizações (imagens de arquivo) corroboram para a construção de alguém controverso, mas também enfático em suas posições. Ou seja, no que diz respeito ao contexto pictórico, não há contestação desses aspectos por parte das imagens e da montagem, servindo apenas como complemento.

Quanto à presença do diretor, poucas são as vezes em que se ouve a voz do entrevistador ao longo do filme, porém, as falas dos entrevistados são nitidamente percebidas como direcionadas para um interlocutor, o que é perceptível pela direção do olhar e a predominância dos planos médios. Essa configuração particular nos permite afirmar, assim, que as falas de Vergès não se configuram como um depoimento do personagem, mas sim como entrevistas que muitas vezes se veem carregadas de polêmicas, ironia e mistério. Em uma de suas falas mais emblemáticas (e que foi incluída no trailer de divulgação do filme), Vergès afirma,

por exemplo, que defenderia até Bush e Hitler, desde que estes se considerassem culpados.

4.2.2 Os blocos temáticos: ambiguidade, mistério e polêmicas históricas

Após a abertura, começa o primeiro bloco temático (3min) do filme que trata da guerra de independência da Argélia, na qual Vergès participou ativamente (este bloco transcorre entre os minutos 3 a 48 de um filme de 2 horas e 11 minutos de duração). Neste momento, Schroeder discute a questão da pena de morte e do terrorismo, dando voz a muitos personagens que contam sobre suas ações passadas e o envolvimento que tiveram com o movimento de libertação argelino. É nesse momento, também, que um lado sensível de Vergès é exposto pelo filme, relacionado tanto com seu envolvimento com Djamilia, quanto com a participação no movimento de libertação da Argélia de um modo mais geral.

Em um trecho, por exemplo, que se inicia aos 22 minutos, Vergès, Djohar Akrou, ex-condenada à morte, e Zohra Drif⁴⁵, vão à uma prisão e conversam sobre como era estar no corredor da morte, lembrando a desumanidade que viviam. No final da cena, Vergès se emociona falando sobre o medo que tivera de perder um de seus clientes ou amigos sentenciados à pena de morte: “*Se algum deles fosse executado, eu teria matado*” (O ADVOGADO..., 2017). Nesse momento o personagem chora e, logo em seguida, sorri e abraça suas companheiras. Na sequência, corta de volta ao contexto da entrevista, em seu escritório, o advogado complementa (pergunta retórica): “*Você se importa com a vida dos seus clientes? Mais do que com a minha*” (O ADVOGADO..., 2017).

Como visto, na maior parte do filme as entrevistas com o personagem principal são feitas no ambiente de trabalho e com câmera fixa (apenas presente o movimento de *zoom*). O trecho descrito é um momento raro em que vemos Vergès contracenando com outros personagens e em outro ambiente. Um lugar que provoca muitas lembranças e questões problemáticas para Djohar Akrou e Zohra Drif, que estiveram presas ali, no corredor da morte, onde ouviam os outros presos sendo mortos pela guilhotina, como contam. Nessa cena da prisão ocorre o que Comolli

⁴⁵ Advogada argelina aposentada, e vice-presidente do Conselho da Nação - Alto Parlamento argelino, que fora presa por plantar bombas durante a guerra de independência do país.

(2008) chama de autoencenação⁴⁶, onde há uma encenação direta dos personagens, não negociada previamente, mas que ocorre nos indivíduos pelo simples fato de terem conhecimento de estarem sendo filmadas. Ou seja, um tipo de performance (mesmo que não consciente) destinada a provocar reações no espectador (emocionar por exemplo). Nesse trecho, que se destaca no primeiro bloco temático, é possível dizer que o espectador é convidado a simpatizar com Vergès.

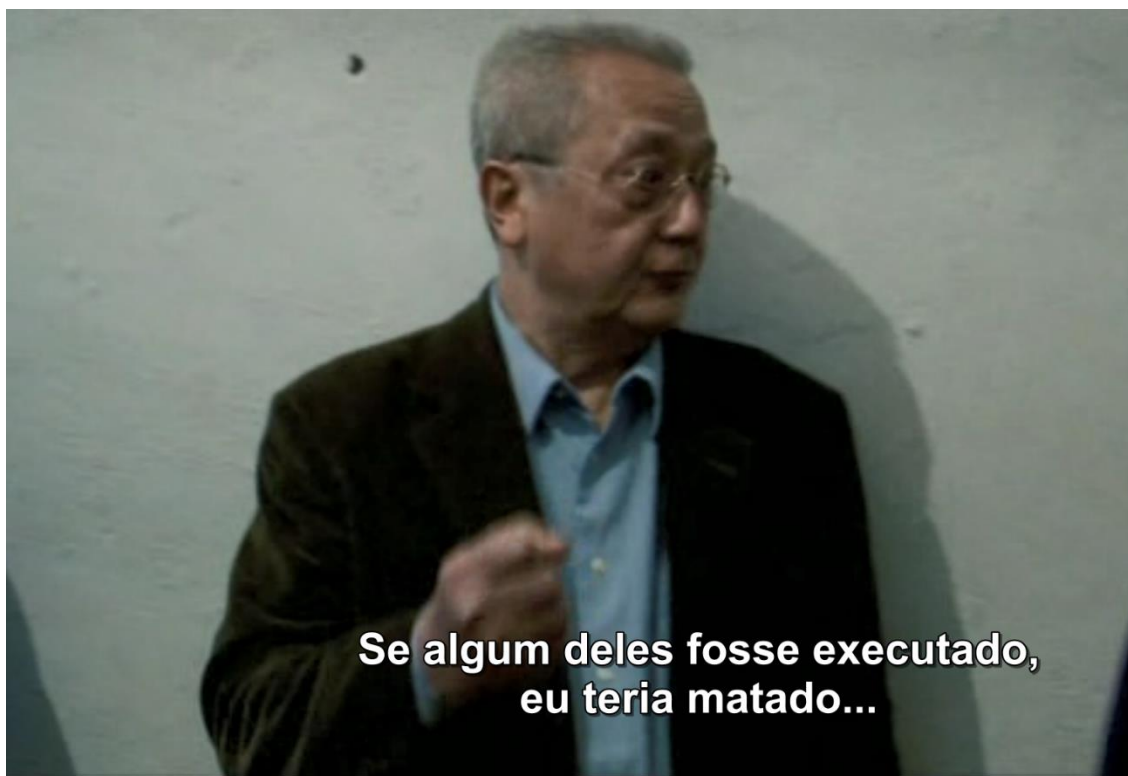
Figura 23 – A câmera acompanha Vergès pela prisão



Fonte: O Advogado... (2017).

⁴⁶ Segundo Fernão Pessoa Ramos (2008) existem três tipos de a encenação: a encenação construída, onde as situações são ficcionalizadas e feitas fora do mundo cotidiano em que os personagens estão inseridos (dramatizações em estúdio e outros tipos e que se distanciam espacial e temporalmente do mundo registrado pelo documentarista); a encenação locação, onde o diretor pede para que o personagem interprete determinada situação, com o objetivo de registrar uma característica, hábito ou trajeito (como Nanook, o esquimó (1922) de Robert Flaherty) e a encenação direta que outros, como Comolli chamam de autoencenação ou auto-*mise-en-scène*.

Figura 24 – Vergès emocionado dentro da cela onde ficaram alguns de seus clientes condenados à morte, durante o movimento de libertação da Argélia



Fonte: O advogado... (2017).

Em sentido semelhante, quando fala especificamente sobre sua relação com Djamilia, há um tom de romantismo expresso nas falas do personagem, assim como nas de outros entrevistados, como nas do jornalista e amigo Lionel Duroy e nas de Rolande Girard-Arnaud, amiga do protagonista desde a guerra da Argélia, quem afirma, aos 40 minutos do documentário, que Vergès é “*irremediavelmente sentimental*” (O AVOGADO..., 2017).

Esse sentimentalismo atribuído ao personagem é também associado ao seu posicionamento militante, expresso no tom de sua fala ao defender as guerras de independência ao final dessa parte, quando justifica sua ligação com a causa palestina. Existe, tanto na fala de Vergès quanto na dos entrevistados envolvidos nos mesmos acontecimentos, uma comparação entre os dois momentos (libertação da Argélia e causa Palestina) que tende a fortalecer uma caracterização possível do protagonista como um “advogado das causas libertárias”. Essa tendência se coloca, em certo sentido, na direção contrária da ideia usual do terrorismo a que o personagem costuma ser associado, desenhando, como argumento central do filme até esse momento, a ideia de uma violência que se justificaria como instrumento

necessário para a revolução. Ao final desse bloco, os entrevistados e o próprio Vergès vão construindo o que seria a causa/motivo do seu desaparecimento alguns anos depois (desentendimento com o presidente argelino Bem Bella, e seu apagamento frente sua mulher Djamila). O advogado, como sempre, em tom de humor, conta qual foi seu último caso antes das “grandes férias”, como se refere a tal evento, em que processou uma agência de seguros pelo atropelamento de um jovem pescador.

A seguir, aos 48 minutos do filme, se inicia um novo bloco temático, centrado sobre o episódio do sumiço de Vergès durante os anos que se seguiram à sua saída da Argélia. Este bloco é marcado por um clima de mistério e por uma tonalidade investigativa que colore as entrevistas realizadas, na tentativa de esclarecer o que ocorrera com Vergès nesse período.

Os depoimentos das pessoas entrevistadas muitas vezes se contradizem e a equipe de produção vai até o Camboja procurar compreender o que ocorrera. Contudo, ao conversar com pessoas que estiveram envolvidas com os Khmers Vermelhos, nenhuma delas chega a afirmar nada de concreto que possibilite estabelecer uma conclusão.

Em seguida, são entrevistados os envolvidos nos movimentos de emancipação dos países árabes, principalmente da palestina (de acordo com uma das outras hipóteses do desaparecimento dele), como Bachir Boumaza⁴⁷ que chega a confessar que esteve foragido com Vergès, mas que, em determinado momento, quando questionado sobre um ponto específico da história, diz ao entrevistador que não poderia estar falando sobre isso. De modo geral, o que marca esse momento de mistério, e é debatido pelos entrevistados, é a hipótese de Vergès ter participado de atos terroristas nesse período (o que justificaria seu aparente sumiço). Contra esse argumento, o jornalista Lionel Duroy⁴⁸ e o amigo de Vergès, Siné⁴⁹, afirmam que dificilmente ele se sujeitaria a viver nas condições precárias de um terrorista/militante

⁴⁷ Algeriano combatente das causas de libertação da Argélia e que posteriormente, no exílio, continuou sua luta anticolonialista pela Palestina.

⁴⁸ Duroy começou a trabalhar para o jornal *Libération* em 1981 e foi o responsável por dar ao mundo o facto de Jean-Marie Le Pen ter cometido atos de tortura em Susini, durante a guerra com a Argélia. O jornalista foi também responsável por instigar uma detalhada investigação sobre Vergès, durante o julgamento Barbie, pretendendo criar uma imagem completa de Vergès enquanto advogado.

⁴⁹ Cartunista político do *L'Express*, Siné gerou polémica pelas suas visões anti-colonialistas e anarquistas durante a Guerra da Argélia. Vergès defendeu o seu amigo em inúmeros processos judiciais, juntando forças com o advogado para fundar o jornal "Révolution Africaine".

comum, pois era um intelectual, mas que talvez ele pudesse ser a pessoa que “*explode algo de longe*”.

Na sequência dessas especulações iniciais, o filme levanta uma nova teoria sobre Vergès: a de que ele estivera envolvido com François Genoud, nazista suíço e apoiador de grupos terroristas do Oriente Médio que atuaram após a Segunda Guerra Mundial. Os argumentos usados nesse momento fazem ligação entre os movimentos revolucionários árabes e o nazismo. Quando entrevistado a esse respeito, novamente Vergès é reticente e não comenta sobre sua relação com Genoud, afirmando que este sempre fora um mistério para ele.

Finalmente, uma última teoria se apresenta: a de que o advogado, na verdade, permanecera escondido em Paris durante os anos de “desaparecimento”. Essa teoria é comentada por diferentes entrevistados de maneira cômica, por meio da narração de situações inusitadas vividas por aqueles que afirmaram tê-lo encontrado na capital francesa no período.

Pensando agora sobre a poética da entrevista dos outros personagens que compõem esse momento, e em como esta se relaciona com as entrevistas com o próprio Vergès, pode se dizer que com relação a presença, perspectiva e performance, temos aqui um modelo clássico: personagens enquadrados em plano médio, frontal, em foco (não se chama a atenção para o cenário) e em algum lugar “neutro” (sala, escritório, entre outros.), além da não presença do entrevistador, que se configura mais como depoimento de autoridade. Sobre o contexto pictórico, vemos que elas são construídas geralmente no contexto de uma montagem paralela, ou seja, as cenas dos entrevistados vão se costurando a partir dos temas, ou pontos, guiadas pelas próximas falas dos personagens e intercaladas também por imagens de arquivo.

Cada uma das teorias que surgem nas diferentes falas de tais entrevistas, ao serem consideradas em conjunto, contribuem para a construção de uma imagem de Vergès como um homem com ideologia política forte, mas que se destaca muito mais por sua atuação discursiva e na esfera das relações pessoais que estabeleceu, do que naquela de um ativista político. Nesse sentido, aproxima-se muito mais da imagem estereotipada de um advogado, fazendo dramatizações.

Completando esse quadro, resta ainda analisar a performance do advogado. Vergès quase sempre fornece respostas ambíguas, ou melhor “escorregadias”, sempre acompanhadas por um sorriso irônico e o tradicional charuto que segura nas

mãos. A justificativa principal do personagem, nesses momentos, é a impossibilidade de abordar determinados assuntos. Contudo, afirma ironicamente para o entrevistador: “*Eu não estava na lua. Estava entre pessoas. Discretas como eu [...]. Eu fui atraído por algo que me parecia interessante*” (O ADVOGADO..., 2017).

A transição desse bloco para o seguinte, dedicado à atuação profissional controversa posterior do personagem, marca uma mudança na percepção da imagem política de Vergès, tanto dentro do filme, como na própria História. Como introduz o jornalista Lionel Duroy, talvez numa tentativa de justificar as ações imorais e inexplicáveis do advogado, “*quando ele regressou, ele não esperava nada da política*” (O ADVOGADO..., 2017). Assim começa o bloco dedicado à relação de Vergès com seus clientes mais “problemáticos” para a percepção pública em geral. Dentre eles, o caso mais desenvolvido pelo filme é o da defesa de Ilich Ramírez Sánchez, mais conhecido como “Carlos, o Chacal”, venezuelano autodenominado revolucionário de extrema-esquerda e mercenário - e de sua mulher, Magdalena Kopp⁵⁰.

Percebe-se um aprofundamento histórico maior nesse momento, marcado por entrevistas realizadas com os próprios acusados e maior quantidade de imagens de arquivo. Dentre elas se destaca a concedida por telefone por Carlos desde a prisão de Clairvaux. A cena começa com a imagem do diretor num telefone, perguntando sobre a relação dele (Carlos) com Vergès. A medida que a conversa segue, a voz do diretor e de calor se sobrepõe a imagens da prisão e fotos de Carlos. “*Antes de ser preso quantas vezes você esteve com Vergès?*”, pergunta o diretor, ao que Carlos responde, “*20 ou 25 vezes, não sei*” (O ADVOGADO..., 2017). Toda essa entrevista com Carlos, seguida por outras com historiadores, servem para afirmar que os dois (advogado e Chacal) se conheciam bem, eram íntimos, mesmo antes deste ter sido preso.

Para contestar essas afirmações, são utilizados arquivos com trechos de entrevistas jornalísticas com Vergès que foram produzidas no período de seu retorno à França, momento em que o interesse pelo personagem era grande. Nestas, se percebe a mesma expressão característica observada nas entrevistas que o

⁵⁰ Ex-terrorista alemã, integrante de organizações de extrema-esquerda como o Grupo Baader-Meinhof e as Células Revolucionárias Alemãs.

advogado concedeu para o filme. Com seu charuto habitual na mão e um sorriso no rosto, Vergès nega que conhece e se correspondeu com Carlos. Ele ri em vários momentos, contando casos como se fossem algo extremamente natural, como quando relembra que colocava álcool escondido no sorvete para Magdalena quando ia visitá-la na prisão. Durante uma entrevista a um programa de TV, no qual, diferente do filme, o apresentador pergunta, pede que ele jure, é bastante enfática, Vergès segue sempre sereno e com certo cinismo, negando tudo.

Figura 25 – Vergès sendo entrevistado num programa televisivo sobre o caso de Carlos



Fonte: O Advogado... (2017).

Como já citado, o “caso Carlos” é destacado durante o filme, se estendendo de 1h20 até o seu final, momento em que Vergès afirma, enquanto fuma seu charuto calmamente: “*Carlos foi meu cliente por alguns meses, agora não é mais. Regras profissionais me impedem de falar dele*” (O ADOGADO..., 2017). Vale notar que esse destaque também se configura no filme pelo fato de Carlos ter se envolvido com outras figuras controversas presentes na vida de Vergès, como François Genoud⁵¹, personagem que levou Vergès a Klaus Barbie.

Diferente do tratamento ao caso Carlos, o filme coloca em questão, brevemente, o envolvimento do protagonista na defesa do tenente Klaus Barbie,

⁵¹ François Genoud foi um notável financiador suíço e um dos principais benfeitores da diáspora nazista através da rede ODESSA, além de apoiador de grupos militantes do Oriente Médio

oficial da SS nazista que ficou conhecido pela brutalidade com que torturava os seus prisioneiros, o que lhe rendeu o epíteto de "carneiro de Lyon" ou "açougueiro de Lyon". No trecho dedicado a esse relacionamento do advogado, é trazido ainda o caso da defesa de um dos personagens entrevistados ao longo do filme, Anis Naccache, que se juntou à causa palestina no início dos anos 70 e foi enviado para dirigir a operação de reféns da OPEP (Organização dos Países Exportadores de Petróleo) em Viena em 1975, além de outras operações. Em seu julgamento, Naccache foi o primeiro terrorista a reivindicar filiação a uma ordem religiosa, anunciando o nascimento do que mais tarde seria nomeado como terrorismo islâmico.

Vale notar que esses dois últimos casos aqui citados, potencialmente polêmicos para a figura do advogado frente à opinião pública, são expostos no filme com menor aprofundamento e menos tempo. Esse fato se evidencia especialmente no tratamento dado à defesa de Barbie, que se resume a 6 minutos (1h47- 1h53), além do fato de que nem seu amigo Siné nem o jornalista Duroy, parecem entender o porquê de ele ter aceitado esse caso. A justificativa do advogado para essa atitude é que queria “colocar a França sobre julgamento” com relação ao uso da tortura. Ele faz isso comparando os métodos que o país usou na Argélia com o método nazista. Finaliza com a frase de efeito de que não pode tolerar que uma pessoa seja humilhada até mesmo um inimigo, terminando, assim, com frase que defenderia até Bush se ele se declarasse culpado. Se o caso Carlos, demonstra certo cinismo do advogado, o caso Barbie mostra sua contraversão e sua destreza argumentativa para defender seus pontos.

Com a análise de como se configuram os blocos, presumimos que as opções de Schroeder sobre o que quer que seus espectadores sintam por seu personagem em cada momento são: sobre a Guerra da Argélia, que sejam favoráveis à visão de Vergès como militante e defensor de causas sociais. Sobre a relação com Carlos e o episódio de seu desaparecimento, que os espectadores percebam o cinismo do personagem ao desmentir diferentes depoimentos (como do próprio Carlos e de amigos) e fatos (imagens de arquivo), resistindo assim às tentativas de desmascaramento e resolução de seus “mistérios”. E com relação aos casos mais polêmicos, que são menos investigados pelo diretor, reforçar as controvérsias sobre o personagem, pois o advogado usa de sua artimanha para justificar algo que não

faz sentido, criando ainda mais uma caricatura com argumentos sólidos e sérios como faz, por exemplo, em relação a questão da Argélia e da palestina.

O que se percebe de toda a performance e da construção/montagem que o filme dá, é que Schroeder lida com um personagem articulado e bem-falante. Vergès não é uma figura simples de confrontar - e o diretor Barbet Schroeder, aliás, não tenta fazer isso em nenhuma cena. Nossa hipótese, a partir da análise, é que Schroeder tenta fazer um panorama histórico, acumulando declarações de especialistas e figuras históricas, intercalando-as com a história narrada pelo próprio advogado, extraída em longas conversas que transcorrem em clima de tranquilidade. Schroeder parece querer deixar o julgamento do personagem como algo a ser decidido pelos espectadores. Entretanto, sem contar com nenhuma narração e com um uso bastante econômico de imagens de arquivo, alguns destes poderão ter dificuldade em se posicionar diante de tantas informações que demandam o conhecimento prévio de contextos diversos em que o personagem esteve envolvido. O filme oferece, em todo caso, um rico painel de uma personalidade polêmica, ambígua, exuberante, e muitas vezes cínica.

4.2.3 Polivalência de um personagem ambíguo

As falas e a maneira como as entrevistas em *O advogado do terror* são construídas criam a imagem de um personagem ludibriante, ambíguo e cheio de frases polêmicas e ironias. Com o acréscimo da música e uma narrativa organizada em blocos, se constrói um documentário dramático e misterioso, cuja narrativa em muito se aproxima de estratégias da ficção. Essa configuração, por si só, não traz nenhuma problemática ética, já que muitos documentários, principalmente os televisivos, usam desses artifícios. Porém, a visão apresentada pelo diretor sobre Jacques Vergès nos faz questionar a relação constituída entre o cineasta e seu personagem, na medida em que o filme não se organiza a partir de um tom de denúncia ou com a intenção evidente de desmascarar o protagonista.

Percebe-se, pela forma como o filme se apresenta, que Schroeder privilegia a reconstrução biográfica, mas que a circunscreve e limita a fatos históricos e posições políticas relativas ao protagonista. As falas e contextos evocados ao longo do filme, por outro lado, geram muito mais discussões sobre temas (terrorismo, genocídio, guerra, ideologia) do que sobre possíveis dramas biográficos de Vergès. O diretor

também enfatiza, através da escolha dos depoimentos e da configuração da montagem (em que predominam os blocos temáticos e a montagem paralela), os pontos de contradição e mistério presentes nessa biografia. Mas, apesar de o diretor focar nas contradições e polêmicas ao redor do personagem, ele não insiste nas questões potencialmente mais problemáticas em que este se envolvia, tais como o caso de Barbie, preferindo se estabelecer numa esfera aparentemente mais neutra, de não contestação, na qual aparentemente oferece espaço para as pessoas falarem, ao mesmo tempo em que pouco exhibe de suas perguntas e presença na cena.

Dos três filmes do *corpus*, esse é aquele em que o antagonismo entre o diretor e seu protagonista se evidencia menos, e também aquele no qual a relação estabelecida entre eles aparenta ser mais próxima. Apesar das contradições morais de Vergès, não há embates ou estratégias de desmoralização na cena. Também não há uma situação de potencial perigo na realização do próprio filme, como no caso do filme realizado com o general Idi Amin Dada.

Seguindo essa linha de raciocínio, é possível afirmar que há uma relação de relativa proximidade que se materializa especialmente na poética das entrevistas que realiza com Jacques Vergès, as quais se configuram quase como uma longa conversa, com uma câmera que por vezes se aproxima e que se permite captar o personagem em ângulos distintos. Uma forma adaptada do documentário biográfico clássico (fatos em ordem cronológica, enfatizando os pontos principais e com entrevista com pessoas próximas ao biografado), possibilitada talvez pelo fato de Vergès ser francês e, portanto, mais familiar ao contexto cultural de Schroeder.

A performance de Vergès, por sua vez, se apresenta ao mesmo tempo de forma descontraída e possivelmente calculada, o que não é de se espantar se pensarmos na performance de um advogado, que também ela pode ser entendida como um tipo de atuação ou encenação. Vale dizer que os cenários escolhidos para a entrevista também colaboram para esse efeito geral de ficcionalidade que permeia as entrevistas com o protagonista, assim como o uso da trilha sonora.

A reconstrução dos eventos principais da trajetória do personagem e a divisão em blocos temáticos, assim como o tempo e aprofundamento desprendido para cada um deles, nos dizem também sobre o quanto o realizador se interessa pelas causas (talvez tanto quanto seu biografado). Nesse sentido, é notável, por exemplo, o quanto o lado sensível e passional de Vergès é mais explorado quando o que está

em questão é o movimento de independência da Argélia. Nesse momento, intensifica-se o uso da música e de materiais de arquivos.

Ao mesmo tempo, no entanto, quando o que está em cena são as relações do advogado com condenados nazistas e terroristas como Carlos, a ambiguidade e o caráter controverso do filme e do personagem ficam mais explícitos. Pelo fato de, nesses momentos, não se estabelecerem embates ou contestação de forma mais explícita, o diretor acaba por abrir espaço para a dúvida sobre qual tipo de mensagem/posicionamento com relação ao personagem ele quer comunicar (com isso, talvez, tenha oferecido a este o benefício da dúvida ao realizar este filme).

Finalmente, com relação ao mistério do desaparecimento de Vergès, tema sobre o qual o filme dedica um bom tempo, sua materialização audiovisual se caracteriza de forma próxima a da estética dos documentários investigativos⁵², como aquela dos filmes de Errol Morris ou do documentário *Hotel Terminus: The Life and Times of Klaus Barbie* (Marcel Ophüls, 1988). Esse último vale o destaque por conta da proximidade temática com o filme aqui analisado.

O filme de Ophüls pode ser descrito como um documentário biográfico sobre Klaus Barbie, porém, ao invés de entrevistar o biografado, o diretor opta por entrevistar pessoas próximas a ele. Figuras envolvidas em momentos marcantes de sua história de vida desde a infância, que participaram de sua trajetória enquanto nazista e membro da Gestapo, ou aquelas relacionada a sua fuga/desaparecimento e julgamento. Uma dessas pessoas é o próprio Vergès, no momento em que é abordado o julgamento de Barbie (inclusive o advogado é entrevistado num cenário e plano muito semelhante ao utilizado no filme de Schroeder). Contudo, apesar dessa relação temática, o filme de Ophüls tem um caráter mais irônico e de denúncia, ao passo que o diretor/entrevistador participa ativamente das entrevistas, não apenas como presença física, mas também questionando, contradizendo e fazendo afirmações. Essa característica, assim como o sucesso de crítica do filme⁵³ podem ter influenciado na opção de Schroeder por não centrar sua narrativa no julgamento de Barbie em *O advogado do terror*, e ter optado por dar mais ênfase à relação de Vergès com os irmãos do Khmer Vermelho. Porém, ambos os filmes

⁵² É mais comum documentários investigativos que tratam de crimes, que investigam culpados, respostas, ou acompanham o julgamento de alguém, como por exemplo, *O.J.: Made in America* (Ezra Edelman, 2016).

⁵³ Ganhador do OSCAR 1989 de Melhor Documentário e do Prêmio FIPRESCI no Festival de Cannes 1988

compartilham da tendência de tentar entender a “natureza do mal” através das contradições e controvérsias dos personagens retratados (ou daquilo que se fala/sabe sobre eles). Um detalhe importante a ser destacado é que o desaparecimento do advogado também é um ponto de debate entre os entrevistados no filme de Ophüls, e se a investigação segue pelos detalhes “ocultos” da vida de Barbie em *Hotel Terminus*, Schroeder traz o sumiço de Vergès como um processo de investigação quase policial.

Neste momento, há desde a visita aos locais em que supostamente Vergès poderia ter estado, com a exibição de trajetos possíveis que ele percorreria, até a realização de entrevistas com jornalistas e historiadores que supostamente poderiam ajudar a elucidar o mistério. Também aqui a música se faz presente, agora para reforçar o drama da investigação.

Do ponto de vista dos demais entrevistados no filme, se percebe a relação íntima que possuem com os assuntos abordados e a forma como defendem seus pontos de vistas. Contudo, nenhum deles se posiciona de forma absolutamente contrária a Vergès, o que ajuda a compor o lado mais humano do personagem e sugerir um vislumbre de sua vida privada aos espectadores.

Em resumo, em *O advogado do terror* temos um documentário biográfico clássico, que por vezes assume tons dramáticos, dedicado a apresentar um personagem controverso, cheio de ironias e polêmicas, com o qual o diretor (e sua equipe de produção) transparecem ter estabelecido uma relação próxima e cordial. Sendo assim, a ideia de inimigo ou de adversidade nesse filme pouco se materializa na cena, ainda que a questão ética que permeia a relação entre o diretor e o biografado esteja a todo tempo presente exatamente pelo fato de o filme não apresentar um ponto de vista claro nem sobre Vergès nem sobre os assuntos tratados (pelo menos sobre os mais polêmicos).

No entanto, seria possível argumentar que não necessariamente um filme documentário tenha que apresentar um posicionamento político claro (como defende Comolli (2008; 1995) ou defender uma causa de forma militante. Em se tratando da encenação de elementos biográficos de uma figura pública envolvida com tantas questões sociais, históricas e políticas controversas como as que caracterizam a trajetória de Vergès, se percebe que esse posicionamento aparentemente despretensioso, ao não assumir de forma clara uma determinada relação antagônica

entre o cineasta e seu protagonista, abre espaço, na cena, sobretudo para o questionamento, a dúvida e a ambiguidade.

4.3 ASHIN WIRATHU: O MONGE TERRORISTA

“O ódio é o prazer mais duradouro; os homens amam com pressa, mas odeiam com calma”.

Lord Byron

O último filme a ser analisado inicia com a frase, aqui citada na epígrafe, que pode ser considerada representativa da proposta de Barbet com sua *Trilogia do mal. Le Vénérable W.* (ainda sem lançamento oficial no Brasil) foi exibido fora de competição no Festival de Cannes de 2017 e apresenta Ashin Wirathu, monge budista acusado de instigar o ódio contra uma minoria muçulmana (*rohingya*) em Mianmar, país em que esta corresponde a apenas 1% ou 1,2% da população, estimada em 54 milhões de habitantes⁵⁴. Os *rohingya* não são oficialmente reconhecidos pelo governo como cidadãos e há décadas a maioria budista birmanesa é acusada de submetê-los à discriminação, violência e perseguição, o que faz com que milhares deles fujam de Mianmar todos os anos, na tentativa de chegar à Malásia e à Indonésia. Essa crise humanitária ganhou destaque nas mídias nos últimos anos e foi classificada pela Nações Unidas como um genocídio, por conta das ações promovidas pelas próprias autoridades do país⁵⁵.

Schroeder nos coloca frente a frente com essa religião (da qual se diz simpatizante) e este país, exibindo suas mazelas e denunciando essa crise humanitária que em 2016, ano em que realizou as filmagens, estava em um momento de grande tensão (THE VENERABLE..., 2017). Como no documentário sobre Amin Dada, o diretor viaja a um outro país, fora da Europa, novamente levado pela curiosidade após ler um artigo sobre Wirathu e a crise do país numa revista (THE VENERABLE..., 2017, p. 16). O diretor vai então até a República da União de Mianmar conversar com essa figura política importante (e controversa) do país, ao mesmo tempo em que mostra, ainda que de forma breve, aspectos da realidade e

⁵⁴ Fontes: Minority Rights, ONG que monitora os direitos de minorias em todo o mundo. Disponível em: <https://minorityrights.org/minorities/muslims-and-rohingya/>

⁵⁵ Para maiores informações: <https://exame.abril.com.br/mundo/entenda-a-crise-humanitaria-mais-ignorada-do-mundo/>; <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/08/27/Por-que-Mianmar-%C3%A9-palco-de-um-genoc%C3%ADio-segundo-a-ONU-entre-outros.>

da história local. Antes de adentrar na análise propriamente, é importante fornecer alguns dados sobre esse contexto.

Localizado no sul do continente asiático, Mianmar, antiga Birmânia, possui fronteiras com Bangladesh, Índia, China, Laos e Tailândia. Essa variedade de vizinhos proporcionou à população do país um vasto contato com diferentes grupos étnicos, mas, como ocorre em muitos dos países colonizados por europeus, a inclusão dessa diversidade no território não ocorreu de maneira pacífica e resultou em conflitos entre grupos dominantes e minorias que se estendem até hoje.

Desde 1948, data de sua independência dos britânicos, Mianmar tem sido palco de uma série de conflitos entre o governo central e grupos minoritários que buscavam formar Estados separados ou autônomos. Como citado, a religião principal do Mianmar é o Budismo, representado por quase 90% da população. A população budista 'bramá' ou 'birmã', por ser o maior grupo étnico no país, domina o campo político-econômico, desfrutando de uma série de benefícios. Ao longo do tempo, este grupo tem exercido sua influência inúmeras vezes para defender seus interesses e privilégios (ROSA; MICHELETTI, 2018).

Desde a independência, os conflitos separatistas na então chamada Birmânia foram responsáveis por uma grande instabilidade política que culminou na instalação e manutenção de um regime ditatorial. Em 1962, um golpe comunista depôs o governo civil e instalou um governo militar que permaneceu no poder até 2016. Em um contexto de precarização da economia, violência policial e escândalos de corrupção, um movimento que viria a ser conhecido como *Revolta 8888* tomou força, encabeçando a luta pela redemocratização do país. Em resposta aos protestos, o governo passou a retaliar com violência os efeitos do movimento pró-democracia – o que gerou um total de 3 mil pessoas mortas (GONZALEZ; SCHERF, 2018).

Em decorrência da pressão nacional e internacional, em 1990 os militares promoveram eleições diretas para formação de uma Assembleia Constituinte no país. O partido NLD (da sigla em inglês, Liga Nacional pela Democracia) conseguiu um número expressivo na Assembleia, e Aung San Suu Kyi, líder do partido, foi uma figura importante nesta conquista. Mas os militares anularam a eleição e condenaram Suu Kyi a 20 anos de prisão. Apenas em 2008, após protestos antigovernamentais, o país iniciou uma suposta abertura gradual, prometendo uma nova Constituição popular a ser aprovada por meio de um referendo. Em 2015, novas eleições elegeram o candidato Htin Kyaw, do NLD, e este empossou Suu Kyi

como ministra de Relações Exteriores, cargo que está hierarquicamente acima do Presidente no Mianmar. Dessa forma, foi instalado o primeiro governo civil no país após 54 anos de governo militar.

Apesar do processo de democratização tomar forma no país, a situação não tem melhorado para a minoria muçulmana dos Rohingya. Desde 2012, ondas de violência orquestradas por grupos extremistas de maioria budista no estado de Rakhine deixaram mais de 10 mil mortos, além de milhares de casas e edificações muçulmanas destruídas e milhares de refugiados deslocados para países vizinhos, principalmente Bangladesh. Esse tipo de situação tem gerado um enorme conflito político, que inclui críticas contra a primeira-ministra Suu Kyi, acusada de permitir esse genocídio.

As perseguições aos Rohingya estão associadas principalmente aos grupos nacionalistas *Movimento 969* e *Exército Democrático Budista dos Karen*, compostos majoritariamente por monges autodenominados ‘budistas radicais’. Apesar de se dizerem absolutamente contrários à violência e citarem as virtudes de Buda, seus discursos têm servido de base para atos violentos contra os muçulmanos, definidos como “inimigos” da nação budista. O monge Wirathu, personagem principal do filme aqui analisado, participa e defende o *Movimento 969*, pregando “a proteção da religião budista”. Não só o filme de Barbet Schroeder, mas também reportagens e estudos⁵⁶ mostram que ele tem sido, sem dúvida, uma personalidade incendiária desse conflito interétnico com a minoria Rohingya.

Toda essa trajetória política e as raízes desse conflito étnico em Mianmar já estavam presentes em 2016, quando Schroeder esteve no país conversando com Wirathu. Massacres já tinham sido perpetrados e Wirathu tinha sido preso em 2003, acusado por seus discursos inflamatórios, muitos deles reproduzidos no filme. Schroeder passou um mês no país, com visto de turista, entrevistando W., mas sua equipe logo chamou a atenção dos militares e o cineasta teve que sair do país às pressas. Quando tentou voltar, no entanto, seu visto foi negado. Quando perguntado a esse respeito, o diretor esclareceu:

⁵⁶ Para maiores informações: <https://www.theguardian.com/global-development/2017/may/12/only-takes-one-terrorist-buddhist-monk-revives-myanmar-muslims-rohingya-refugees-ashin-wirathu>
<https://www.theguardian.com/world/2013/apr/18/buddhist-monk-spreads-hatred-burma>
<https://www.nytimes.com/2017/10/27/world/asia/myanmar-government-facebook-rohingya.html>

Claro que a polícia militar estava observando W. – até seu nome, Wirathu, me aterroriza. Eles viram que eu estava indo com muita frequência encontrá-lo. Fizeram um dossiê sobre mim, com muitas fotos. Quando descobri isso depois de um mês, e meu visto tinha expirado, vi que era hora de ir embora rapidamente. Em Paris, pedi então um visto de jornalista. Não tivemos resposta. Depois de insistir muito, ouvimos que o visto tinha sido negado, que eu jamais teria permissão de voltar oficialmente, que eles não me queriam. [...] Então comecei uma operação mais complicada. Em vez de voltar a Mianmar, fui para a Tailândia, na fronteira com Mianmar. Então pudemos trazer algumas pessoas para entrevistar. Assim, consegui terminar o filme (MORISAWA, 2017).

Assim como ocorrera na realização do filme sobre Idi Amin Dada, o diretor enfrentou problemas extra fílmicos ao apresentar a biografia de um personagem envolvido em atos de violência e frente ao qual se estabelece em regime de antagonismo. Destacamos dois elementos importantes para análise desse terceiro filme. Primeiro, como nos outros dois documentários, a entrevista com o protagonista, que é analisada no primeiro tópico, com especial atenção à montagem e a articulação com imagens de arquivo, o que compreende, mais especificamente, a categoria do contexto pictórico. Em seguida, analisaremos a narração em *voz over*, por considerá-la um elemento importante dentro do filme e também para entender o tipo de relação estabelecida entre o diretor e seu personagem.

4.3.1 Uma entrevista fria

O filme não faz uma contextualização sobre a história do país ou dos elementos até aqui levantados, focando mais em falar da religião budista e da sua relação com os Rohingya. Assim como em Amin Dada, no qual pouco se fala sobre os processos históricos- políticos do país, todas as informações sobre o Mianmar no filme também são ofertadas pela *voz over* (em conjunto com imagens de arquivo e gráficos), que analisaremos com mais detalhe no próximo tópico. Por conta dessa “superficialidade” contextual do filme, é necessário recorrer a outros textos para que o espectador ocidental entenda melhor o que se passa com esse país, tão pouco conhecido e comentado pela história e geografia política tradicional.

Diferente do general e do advogado, personagens que se “escondem” por trás de sorrisos, que desconversam e se justificam quando questionados sobre algo controverso, mas que estabelecem um diálogo com o diretor em um clima de descontração, o monge W. se apresenta ao espectador de forma totalmente

diferente. Ele quase nunca sorri e fala com tom de tranquilidade, sem nunca aumentar a voz, ao mesmo tempo em que faz afirmações imorais com convicção.

Neste filme, acreditamos que as categorias “perspectiva” e “presença” não são tão relevantes do ponto de vista da análise. Schroeder entrevista o monge em uma pequena sala, que parece ser uma biblioteca ou escritório, e que possui poucos objetos. O monge é enquadrado a partir de uma câmera fixa em plano frontal que, assim como nos outros dois filmes da trilogia, varia entre o plano médio/americano e plano fechado (*close*). Não se sabe se essa sobriedade de informações na cena da entrevista se dá por pedido do próprio monge ou se se trata de uma escolha do próprio diretor por se relacionar com a simplicidade que prega o budismo.

W. se apresenta com um hábito de monge e, como citado, mantém um tom que pode ser caracterizado como frio durante praticamente toda entrevista. O que mais chama a atenção é justamente a frieza com que o personagem discorre sobre atos violentos e imorais, assim como o fato do entrevistador se manter passivo na cena nesses momentos. Aqui não há risadas do diretor, mesmo em situações estapafúrdias como, por exemplo, na cena em que W. mostra um vídeo de propaganda anti-mulçumana que produziu com seus alunos e em que mostra atores encenando um suposto estupro de mulheres budistas por mulçumanos.

Figura 26 – Entrevista com Wirathu em plano americano



Fonte: Le Vénérable... (2017).

Figura 27 – W. exibe o vídeo sensacionalista anti-mulçumano no seu celular



Fonte: Le Vénérable... (2017).

Nota-se, contudo, que o diretor opta por não exibir o filme sensacionalista e prefere continuar enquadrando o monge enquanto este exibe o vídeo em seu celular e explica detalhes dessa produção com seu habitual tom de seriedade. A cena é marcada por um silêncio entre entrevistado e entrevistador que gera um desconforto, enquanto apenas o som direto do vídeo no celular é ouvido.

Apesar de não interagir com seu entrevistado em nenhum momento durante a entrevista, novamente a relação de contestação ou confronto com o personagem antagônico se dá por meio da montagem e articulação de trechos das entrevistas com imagens de arquivo e com a narração em voz *over*, ou seja, pode-se dizer que, do ponto de vista do contexto pictórico, os elementos acrescentados trabalham em contraponto ao testemunho verbal do entrevistado. Aqui esse contraponto não é no sentido de desmenti-lo, mas de contrapor o monge e princípios filosóficos do budismo (estes últimos trazidos, sobretudo, pela narração) com discursos e imagens de violência e de ódio ocorridas no país.

Por isso, pode se dizer que tanto a entrevista quanto as imagens gravadas e as imagens de arquivo de *W.* criam a imagem de um homem sério, calmo e que

defende a violência a um povo com muita certeza e frieza. O próprio título do filme, em que o nome do monge é qualificado com o adjetivo “venerável”, evocando um termo respeitoso que remete à figura de um líder espiritual, se configura como ironia, ao mesmo tempo em que remete ao poder e importância do protagonista. Não por acaso o próprio filme exibe a capa da revista estadunidense *Time*, de julho de 2013, onde o protagonista aparece identificado como “A face do terror budista” (Trad. nossa).

Figura 28 – W. na matéria de capa da revista Time (2013)



Fonte: The Face (2013).

Com essa montagem, Schroeder quer mostrar duas coisas sobre seu entrevistado. Primeiro, o poder de doutrinação do monge. Em todas as falas o personagem expressa a importância do processo de “educar”. Nas palavras de Wirathu, “*Se as crianças têm noção do que é o budismo, poderão praticá-lo corretamente no futuro, e elas também têm que saber, no auge da sua inocência, quem é o inimigo e onde reside o perigo*” (LE VÉNÉRABLE..., 2017). Como muitos professores e mestres, W. é admirado e seguido por muitos estudantes e, em muitas cenas no filme, ele aparece em salas de aula proferindo sermões polêmicos a

grupos de alunos atentos. O fato de ensinar a tanta gente, de ser ouvido por crianças e adolescentes, reforça o imaginário de poder que se constrói ao redor do personagem, e pode ser um dos motivos pelo qual o diretor preferiu utilizar de um método mais direto na entrevista nesse filme, ou seja, o modo mais observacional de entrevista.

Figura 29 – Cena mostra W. em sala de aula, enquanto fala sobre o porquê acha importante ensinar o budismo para as crianças



Fonte: Le Vénérable... (2017).

Em segundo lugar, os sermões de Wirathu mais marcantes são sempre seguidos, no filme, por imagens dos protestos violentos ocorridos, o que estabelece uma lógica causal entre eles. Um dos trechos mais marcantes nesse sentido se dá no início do documentário (dos 8 aos 11 minutos) quando discursando para uma multidão, composta principalmente por mulheres, ele denuncia uma suposta estratégia de enriquecimento, alegando que os muçulmanos têm amor pelo dinheiro e pelo sexo. O discurso é proferido claramente com intuito de afastar as mulheres budistas dos muçulmanos. Esses argumentos são inclusive os principais pontos do discurso racista de Wirathu, que quer proibir as mulheres de se casarem ou se relacionarem com muçulmanos para que o budismo não desapareça. Constantemente, o monge justifica seus conselhos ao apontar o fato de que os muçulmanos são ricos, ambiciosos e que querem tomar o país para eles. Fora do contexto das entrevistas, em seus sermões e na sala de aula, W. se apresenta de

forma mais enfática e vigorosa, assumindo discursos tipicamente políticos, o que configura uma contraposição estruturante no filme entre o monge budista que é entrevistado por um cineasta estrangeiro e o político que inflama o público com seus discursos.

Figura 30 – W. fazendo discurso na praça para uma grande multidão



Fonte: Le Vénérable... (2017).

Voltando no tempo, e de acordo com uma estratégia tradicional das narrativas biográficas, o filme revisita os diferentes estágios da jornada do personagem-título. Um momento importante apresentado se dá em 2003, mais especificamente 3 de setembro de 2013, antes dos tumultos de Kyaukse, como aparece na legenda, e é recuperado por imagens de arquivo (filmadas pelo próprio monge) que mostra uma reunião secreta na qual ele convoca mobilizações contra os muçulmanos:

Proteger a raça e a religião não é fácil. a ameaça ao budismo atingiu o nível de alerta [...] mais e mais muçulmanos vivem em nosso país. Eles estão bem estabelecidos, eles vivem na nossa terra, utilizam nossos recursos, e tem todos os direitos. Mas isso não é o suficiente para eles. Eles insultam e agridem nossa religião. Eu não suporto o que eles fazem conosco. E vocês, 'les vénérables'? Então, escutem bem. Assim que eu der o sinal, estejam prontos atrás de mim. Tenho que planejar uma operação eficiente, como Mossad ou FBI [...] Eu sou o líder agora. Vou garantir que os muçulmanos não tenham nada para comer, nenhum lugar para morar (LE VÉNÉRABLE..., 2017).

Esse discurso é recebido com olhares atentos e muitos aplausos de budistas, que como vistos, são chamados por W. de veneráveis. Na sequência, vemos

imagens dos tumultos violentos de Kyaukse e imagens de assassinatos, violências. Wirathu acabou sendo preso pelos militares nesse período.

O filme nos conta que ele foi absolvido em 2012, após ser perdoado pelo governo e também por conta do contexto de democratização que o país passava. Quando sai da prisão, W. retoma mais fortemente sua cruzada contra os muçulmanos, desta vez munido não só dos seus sermões e popularidade, mas também das novas tecnologias, usando das redes sociais, do audiovisual e da propaganda para disseminar notícias falsas.

Figura 31 – Imagem de arquivo mostra quando W. saiu da prisão e foi esperado e aplaudido por monges e estudantes budistas



Fonte: Le Vénérable... (2017).

A partir do ponto em que W. é liberado da prisão, o filme passa a assumir com mais clareza um tom de denúncia. Aqui está o ponto diferente dos filmes anteriores. A narrativa passa a ser mais combativa a situação política social do país colocando o entrevistado no centro desses conflitos.

Quando fala dos conflitos dos anos de 2013 e 2014, marcados pelo genocídio do povo Rohingya nas regiões de Maungdaw e Sittwe, o diretor opta por exibir cenas explícitas de violência e sofrimento, em que são mostradas pessoas sendo apedrejadas e queimadas vivas. É criada, assim, uma sensação de horror para os

espectadores com tais imagens, às quais logo se segue a figura de W., justificando friamente esses ocorridos, em entrevista. A narração, nesse momento, também adquire uma forma de denúncia ao informar que uma onda de violência se espalhou por todo o país, com a cumplicidade passiva das autoridades militares, que sempre adotaram uma política repressiva.

Figura 33 – Imagens da destruição e violência contra os Rohingya



Fonte Le Vénérable... (2017).

As imagens de denúncia, quase beirando ao sensacionalismo, estabelecidas em uma montagem paralela, que vai e volta para entrevistas com o monge e com algumas outras pessoas relacionadas a esse contexto, criam uma sensação de horror que oscila entre a morte e violência de um lado, e a frieza e cálculo, do outro. Apesar da violência contida nas imagens de arquivo, é sobretudo a entrevista que permite ver e revelar progressivamente a extensão do discurso sinistro e manipulador de Wirathu, gerando repulsa. W. fala muito perto da câmera, parece à vontade e é muito firme e consciente das suas falas. Por outro lado, mais uma vez não temos vias que permitam acessar o diretor nessas cenas; nesse caso, ele literalmente assume a posição de “deixar o personagem se revelar por si só”,

defendida sobretudo pelos adeptos do cinema direto com relação ao momento da tomada. É na montagem, no entanto, ao articular elementos alheios ao momento da entrevista, que sua postura de denúncia e antagonismo se delinea.

4.3.2 Narração budista: contradição interna

Diferente do uso tradicional da voz *over* como voz de Deus, que caracteriza certa tradição documental - masculina e autoritária – as vozes que conduzem a narração aqui são vozes femininas calmas e doces, que falam em primeira pessoa. Conduzidas pelas atrizes Maria de Medeiros (na versão em inglês) e Bulle Ogier (versão em francês), elas explicam, ao longo do filme, o que é o budismo, como ele funciona e o que pregam os budistas. Como observa Stella Bruzzi (2006), o uso de vozes femininas em filmes de não ficção tem aumentado bastante na última década, e a maneira como o modo expositivo do documentário foi teorizado não levou em conta tais mudanças históricas:

O modo expositivo tradicional baseia-se na proximidade entre texto e imagem: as palavras explicam o visual, dizendo ao espectador(a) como ele ou ela deve interpretá-la. [...] Um componente crucial dessa narração 'não problemática' tem sido, tradicionalmente, a masculinidade da 'voz de Deus' e seus tons tradicionais de autoridade e universalidade. Em documentários menos recentes, a mera presença de uma voz *over* feminina violaria essa unidade em um desvio da voz masculina unívoca, podendo ser entendida como subversão de sua certeza, gerando dúvida e despojando essa voz masculina desencarnada de seu 'poder discursivo' (BRUZZI, 2006, p.64, Tradução nossa).⁵⁷

Levando em consideração a afirmação de Bruzzi (2006) para o caso aqui analisado, é possível afirmar que a narração em *Le vénérable W.* (2017) não funciona de acordo com o modo expositivo de que falava Bill Nichols (2010), em que estabelecería uma espécie de relação direta entre imagem e texto, ou seja, as palavras da narração explicam a imagem, dizendo ao espectador como ele deve interpretá-la, e seu potencial para comunicar significados subjetivos seria pequeno.

⁵⁷ No original: The traditional expository mode of direct address relies on proximity between text and image: the words explicate the visuals, telling the spectator how he or she should interpret them; the potential for secondary, connotative meaning is limited. A crucial component of such an 'unproblematic' narration has traditionally been held to be the masculinity of the 'voice of God', the traditional tones of authority and universality. In less recent documentaries, the mere presence of a female voiceover would tamper with this unity, as deviance from the single, male voice could be argued to subvert that surety, engender doubt and divest the disembodied male voice of its 'discursive power'.

Pelo contrário, a voz *over* nesse terceiro filme da *Trilogia do mal* se estabelece em contraponto à ideia geral que as imagens do filme comunicam, e até mesmo sua caracterização como “over” (voz extra diegética, inserida na pós produção) pode ser questionada, já que ao longo do filme teremos acesso a informações sobre essa narradora, que fala em primeira pessoa e se diz budista, marcando seu discurso com o uso da primeira pessoa (singular e plural).

Logo no início, por exemplo, após a apresentação do protagonista Wirathu, uma imagem em *travelling* e em câmera lenta mostra monges budistas vivendo de maneira simples. Eles se banham em tanques, recebem doação de alimentos, limpam suas casas e andam de pés descalços. A voz feminina da narração fala:

Em nossa religião, Buda não é um deus. É nada mais nada menos que um ser humano. Nós acreditamos no karma e na ressurreição. O budista pode, através da acumulação do karma e das suas vidas passadas, alcançar ser Buda e a iluminação. Para nós, os monges, só existem quatro coisas materiais: os textos, a roupa, o monastério ao qual pertencemos, e a tigela onde recebemos a comida de doação (LE VÉNÉRABLE..., 2017).

Figura 33 – Imagem representando o estilo de vida dos monges budistas no Mianmar (sem apego a bens materiais, recebendo comida de doações)



Fonte: Le Vénérable... (2017).

Figura 34 – Imagem representando o estilo de vida dos monges budistas no Mianmar (sem apego a bens materiais, recebendo comida de doações)



Fonte: Le Vénérable... (2017).

Apesar de neste início a voz da narração voltar-se sobre o que mostram as imagens (a simplicidade dos monges budistas, o que prega o budismo, etc.), já é possível notar certa ironia ou estranhamento, primeiro por se tratar de uma voz feminina que se coloca como parte da comunidade monástica, enquanto historicamente esse é um ambiente ainda hoje bastante masculino (isso nos faz pensar sobre o porquê da escolha de uma voz feminina pelo diretor); segundo, porque a forma como essa voz feminina se coloca, falando lentamente e tom baixo, parece querer reforçar os traços de uma primeira pessoa (personagem) com características específicas, que se distancia do tom didático de uma narração clássica, e que sabemos não ser a voz do diretor do filme.

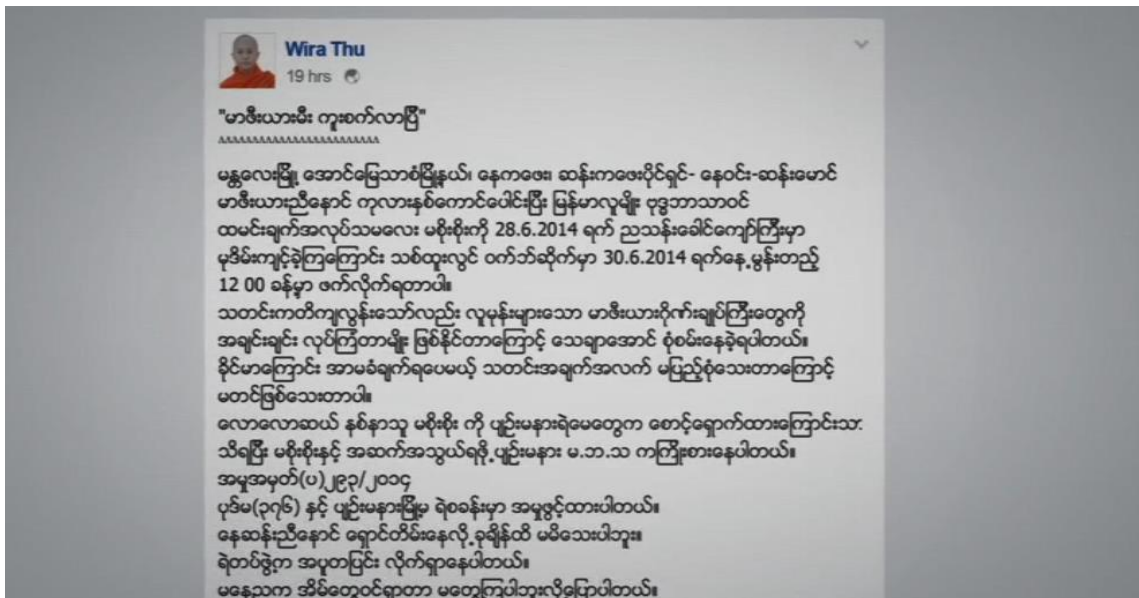
A narração segue nesse mesmo sentido, contando mais sobre o budismo e sobre Mianmar. Apesar das características colocadas acima, nesse primeiro momento, o conteúdo de sua fala é sobretudo informativo, mais próxima de um funcionamento próprio do modo expositivo. A ela, se articulam mapas e outras imagens que corroboram os dados e informações sobre as quais nos fala.

Ao longo do filme, no entanto, se observa que essa voz *over*, que por vezes interrompe a narrativa, o faz quase sempre para citar versos da doutrina budista que pregam o amor e a não-violência, uma das bases da filosofia budista, assim como de outras doutrinas espirituais orientais. Aos 4 min do filme, por exemplo, a narradora enfatiza como “*Buda está acima do bem e do mal e que suas palavras devem ajudar a limitar a mecânica do mal*” (LE VÉNÉRABLE..., 2017). Essas

inserções da narração se estabelecem em contraponto ao que vemos Wirathu falar e pregar, assim como às imagens de arquivo que revelam a violência ocorrida no país e incitada pelo líder e monge budista.

Em certo momento, a narradora chega mesmo a questionar os métodos de mobilização de W. nas redes sociais. Aos 1h20min aparece na tela uma publicação feita pelo monge em uma rede social (seu Facebook) a respeito de um suposto ataque dos muçulmanos contra os budistas, sobre o qual a narradora diz: “ninguém verificou essa informação. Tarde demais” (LE VÉNÉRABLE... 2017). Na sequência, imagens de atos violentos de adeptos do budismo contra muçulmanos surgem na tela.

Figura 35 – Imagem da publicação feita por W. em seu facebook



Fonte: Le Vénérable... (2017).

Figura 36 – Imagens dos atos de violência que ocorreram após a publicação



Fonte: Le Vénérable... (2017).

Em certo momento (mais ou menos aos 10 minutos do filme) quando o que está em questão é o Movimento 969, a partir de uma comparação possível com movimentos muçulmanos, a voz da narradora questiona, em tom irônico, se nós, espectadores, estamos cientes de que a população muçulmana no Mianmar corresponde a apenas 4% da população.

Figura 37 – Símbolo do movimento 969



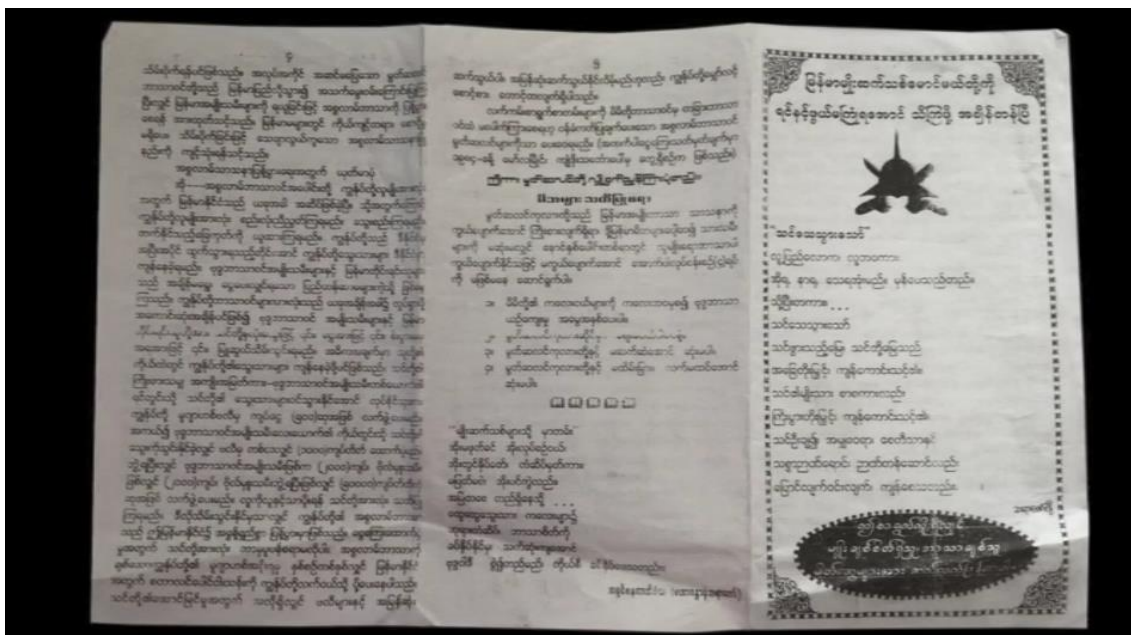
Fonte: Le Vénérable... (2017).

Mais adiante, aproximadamente aos 25 minutos, o documentário passa da temática mais geral e histórica sobre o país para adentrar na questão mais

específica do conflito dos budistas com os Rohingya, momento em que irá estabelecer Wirathu, sua trajetória e discursos como inflamadores dos principais eventos violentos ocorridos. Ao citar o livro “*La Peur de la disparition de la race*”⁵⁸, descoberto por Wirathu em 1997, e que influenciou seus pensamentos, a narradora afirma que ele foi proibido pelos militares, para concluir, com ironia:

Nesse momento, Wirathu descobriu de repente um livro muito importante para ele, La Peur de la disparition de la race. As autoridades militares interditaram esse livro, exceto quando este podia servir aos seus interesses (LE VÉNÉRABLE..., 2017).

Figura 38 – Imagem do livro “*La Peur de la disparition de la race*” tal como aparece no filme



Fonte: Le Vénérable... (2017).

O uso do pronome indefinido “alguém” na fala da narradora, reforça a ideia da voz *over* como de um personagem que está presente para emitir suas opiniões para o(a) espectador(a). Em outro momento, por exemplo, ela dirá que “*alguém lhe disse que esse mesmo livro iniciou todo conflito com os muçulmanos no nosso país*” (LE VÉNÉRABLE..., 2017).

Nos momentos em que o monge revela sua ironia e violência, é quando a narração propõe a reflexão aos espectadores. Quando pergunta a estes, “*Segundo*

⁵⁸ Não há registro de quem é o autor, nem no filme nem em nenhum outro meio. Somente sabe-se pelo que é apresentado no filme, que o livro se assemelha a um folheto.

vocês, quantos muçulmanos vocês acham que existem no seu país?” LE VÉNÉRABLE..., 2017), surge um quadro comparando, em porcentagem, essa percepção da população (realidade percebida) com os dados estatísticos (realidade) em diferentes países da Europa, Bélgica, Alemanha e França. O gráfico mostra que os números são muito díspares, especialmente entre os franceses. Ao colocar a questão dessa forma, é possível perceber que o filme amplia a discussão do contexto específico do Mianmar para contextos mais amplos, notadamente o contexto europeu ao qual pertence o próprio cineasta.

Figura 39 – Tabela exibida no filme aos 43 minutos



Fonte: Le Vénérable... (2017).

O que se percebe, com o uso dessa narração, é que o diretor quer fazer uma denúncia, uma crítica irônica, problematizar a figura de Wirathu, porém diferente do que faz com Amin Dada, em que a narração contesta suas falas. Nesse terceiro filme, o diretor denuncia a contradição que é a existência de um representante de uma religião pacífica como o budismo, que está totalmente distante de sua filosofia.

O monge atua como um ser genérico que demonstra que até mesmo o budismo não é isento de agregar pessoas racistas, preconceituosas e violentas, e ter influência em crises políticas sociais como a do Mianmar. Com a voz *over* em primeira pessoa, que, apesar de feminina, pode ser entendida como o principal veículo da presença do diretor no filme, Schroeder questiona e expõe a violência

que adeptos dessa religião podem realizar. Essa questão é usada para expor, ainda que de forma secundária, a crise humanitária no Mianmar com relação aos muçulmanos, colocando-a como um problema universal, como faz no exemplo da imagem acima, ao trazer outros países como a França.

4.3.3 Polivalência de um monge “terrorista”

Le Vénérable W. nos mostra, desde os minutos iniciais, um personagem frio e com intolerância religiosa. A fala inicial do protagonista no filme, momento em que compara um tipo de peixe aos muçulmanos - “*Os siluros africanos são violentos, comem sua própria espécie e destroem todos os recursos naturais. Os muçulmanos são iguais a esse peixe*” (LE VÉNÉRABLE..., 2017) – nos indica esse fato: vemos uma figura aparentemente calma e passiva, vestida com uma roupa de monge, mas que expressa uma fala de ódio com frieza. A construção desse monge frio e violento irá se consolidando também por meio das imagens de arquivo, como já citado, nas quais o vemos proferindo sermões para um público ou em suas aulas, momentos em que exhibe seu poder discursivo.

Cada um de seus discursos se revela incompatível com um pensamento alinhado à proteção dos direitos humanos, como seria esperado de um verdadeiro praticante da doutrina budista. Mais uma vez, Schroeder tematiza, por meio do personagem que elege como protagonista de seu filme, a contradição e a ambiguidade, agora em um contexto em que colidem uma religião pacífica com conflitos étnicos e violentos que nascem aparentemente de dentro desta.

Neste filme, não se escuta a voz do entrevistador (diretor) e a entrevista tem um aspecto mais direto, em que o personagem parece falar livremente. Ainda que o diretor não interfira ao longo dessa fala, fica claro que o personagem conversa com alguém (como quando mostra a vídeo em seu celular, no trecho aqui já citado). Essa configuração gera uma sensação de frieza e distanciamento na entrevista, diferente do que foi observado com relação ao filme com Amin Dada, primeiro da trilogia aqui analisada. Em entrevista, Schroeder revela que apesar de se colocar contrário ao monge, também conseguiu a aprovação deste para filmá-lo. A entrevista apresenta um monge frio e que fala graves atrocidades racistas e violentas com convicção, o que demonstra que a relação entre entrevistador e entrevistado é baseada no medo

e distanciamento, mas também certo “respeito”, por deixá-lo falar sem contestá-lo ou problematizá-lo. Como coloca na entrevista abaixo:

O que descobri é que ele é muito mais inteligente que pensei. E que tem um controle extremo de si mesmo e de tudo. Ele passou mais de 10 anos na prisão. É extremamente inteligente, tem controle de si, é diabolicamente esperto. E ele me disse: ‘Você deve saber que estou pronto para responder a todas as suas questões e não deve temer perguntar nada. Responderei a tudo’. Isso é impressionante. É algo que um jesuíta bom diria, um intelectual do Partido Comunista. Eles sempre dizem que vão responder tudo, mas sempre fogem da pergunta. Então você precisa saber que não vai ganhar nenhuma discussão, basicamente (MORISAWA, 2017).

O diretor, de certo modo parece mais preocupado em problematizar que no fundo toda religião ou doutrina pode se materializar de formas terríveis, como é o exemplo de W. e o budismo. Ao colocar os princípios budistas veiculados pela narração lado a lado com as entrevistas com o monge e as imagens de arquivo, o filme quer demonstrar a distância entre eles e a “anomalia” que W. representa. Além disso, ao trazer como plano de fundo a crise com os muçulmanos no Mianmar, ele quer denunciar esse conflito como algo universal. Segundo o filme, o racismo e a incitação à violência, podem ocorrer em diferentes proporções, em outros lugares do mundo, e principalmente dentro de qualquer religião.

O diretor acaba por realizar um filme conduzido por uma crítica social, apresentando uma visão geral da complexa dessa situação geopolítica do Mianmar que, mais até do que o episódio que abordara em Uganda, é pouco estudado e conhecido pelo ocidente. Junto com sua montadora, Nelly Quettier, Schroeder nos oferece um documentário que aborda temas políticos complexos relacionados com questões específicas do país, mas que faz isso a partir do foco em um personagem. A narração em primeira pessoa, materializada na voz de uma atriz, coloca o diretor dentro da história e constrói uma personagem que expõe as contradições que perpassam todas religiões budismo, e também a questão do preconceito com os muçumanos.

Diferente dos dois filmes anteriores, esse terceiro filme, apesar de configurado como um documentário biográfico, pois está centrado na figura de W., pode ser compreendido como uma espécie “ensaio sobre o mal ou sobre o terror”. Nesse sentido, não vai a fundo na história de W. para entender os motivos de suas ações, sendo mais importante enquanto figura simbólica, representante de uma

situação social/política. Apesar de centrado na entrevista com o próprio personagem, assim como com outros monges próximos a ele, o filme prefere se ater às suas críticas com relação ao budismo e ao conflito com os Rohingya. Porém, há certos momentos que a crítica vai até mesmo à religião em si, por exemplo, quando W. conta como foi sua vida no segundo monastério onde viveu. Revela que lá não encontrou comida e ninguém cuidava um do outro. São críticas à religião, porém não são justificativas ao porquê exato desse ódio aos muçulmanos. O filme deixa implícito que é uma questão mais social e histórica do que pessoal. Apesar de W. contar a história da menina estuprada por muçulmanos quando ele ainda era criança, no vilarejo onde nasceu, não se mostra isso como um possível trauma desencadeador desse ódio.

O filme, então, é configurado como mais próximo de um cinema militante do que os anteriores, com estratégias de denúncia mais evidentes e alinhadas com as que citamos no primeiro capítulo. Isso é demonstrado pelo uso excessivo de imagens de arquivo, com cenas violentas que chocam o espectador, e também pelo uso de mapas e tabelas que servem para fornecer informações mais precisas sobre o tema abordado. O detalhe aqui é que o diretor não faz parte desse contexto, então, apesar de se “espelhar” em certo sentido na narradora, as críticas políticas tem um olhar “estrangeiro”, se assemelhando inclusive nos momentos mais factuais sobre fatos históricos e geopolíticos, ao jornalismo.

Sobre o biografado, ao invés de construir a sua, dar mais informações sobre sua personalidade, suas particularidades, o diretor fica mais preso à sua posição de monge, enquanto representante importante do budismo, contrastando com seus atos de violência, e que provavelmente é um ponto de reflexão pessoal também para o diretor, que é simpatizante a religião budista.

5 CONCLUSÃO

Schroeder, com sua Trilogia do mal, traz três figuras biografadas, homens poderosos dentro dos seus contextos e moralmente e politicamente perigosas do ponto de vista da preservação dos direitos humanos. Como visto no capítulo teórico, esse tipo de narrativa não é inédito dentro da área do cinema. No cinema industrial ficcional, representações foram usadas como forma de propaganda contra partidos e/ou ideologias, e para fomentar guerras/conflitos. Esses filmes normalmente escolhiam um outro ou um outro grupo que consideravam antagônico (diferente no sentido da alteridade antropológica ou social) e construíam uma denúncia, com aspectos de vilania ou de ridicularização, criando estereótipos que por vezes se perpetuaram.

No campo do documentário, essa pesquisa se enveredou por questões políticas e éticas, pois não se trata somente de criar uma representação, mas sim de como lidar com esse outro antagônico durante a produção do filme. Esse “lidar” envolve as formas de filmá-lo, ou seja, coloca em questão que tipo de relações são estabelecidas entre diretor e o sujeito gravado, e que construções narrativas essa relação gera. Apesar das relações antagônicas não serem tão frequentes no cinema documental biográfico se comparadas com seu extremo oposto (o biografado notável, que se deseja louvar, por exemplo), pudemos observar que alguns diretores são reputados por trabalharem com essas questões, como os americanos Errol Morris e Michael Moore e os brasileiros Gabriel Mascaro e Marcelo Pedrosa.

Filmes assim muitas vezes tem um forte caráter militante, considerando o outro como inimigo, alguém que deve ser combatido, criticado, exposto ao público. Por isso grande parte dessa filmografia trata de figuras políticas, frente às quais o diretor se coloca como opositor, assumindo atitudes de denúncia explícita que podem se materializar em contestações e críticas. Por outro lado há também filmes que enxergam o outro antagônico não tanto pela lente da denúncia, privilegiando-os como adversários, pessoas frente às quais o diretor opta por fazer concessões e estabelecer relações que levam a um contexto de maior dialogia.

Barbet Schroeder começou sua carreira como um diretor de ficção e ainda jovem montou sua produtora. Apesar de no início da carreira ter participado do

movimento cinematográfico da *Nouvelle Vague*⁵⁹, que tinha, entre muitas de suas propostas, a valorização ou o interesse em um cinema autoral⁶⁰, o diretor resiste à ideia de ser um “autor”, como coloca em algumas de suas entrevistas (MOURINHA, 2015). De fato, se olharmos superficialmente para sua filmografia, vê-se que ela inclui uma variedade de formatos, de filmes mais industriais aos mais independentes, e com seus documentários não é diferente. Porém, a pesquisa em cinema sobre o diretor ainda é escassa, mesmo ele possuindo uma carreira sólida com uma filmografia expressiva.

Por outro lado, se observa que grande parte dos seus filmes tem como características o tema da moral e/ou do mal ou violência (SMITH, 1995). Não obstante, em sua trilogia o diretor nos apresenta três exemplos muito particulares de como o “terror” ou mal pode tomar forma em sociedades e contextos diferentes. Segundo as palavras do diretor, em entrevista sobre *Le vénérable W.*,

O interessante não é o mal, que é uma noção abstrata, mas, sim, que formas ele toma quando nos aproximamos. Não é a expressão do mal, mas a máscara que usa. Ele se esconde atrás de discursos suaves, às vezes, como no caso de Amin Dada, atrás do humor. Há muitas maneiras de o mal se disfarçar no mundo real. E é importante entender que coisas ruins podem parecer muito naturais. Pode ser aterrorizante perceber a face humana que ele (o mal) pode ter. Quando fiz o filme sobre Amin Dada, eu mal pude acreditar no que estava vendo. E vi que queria repetir a experiência, mas com alguma coisa diferente. Todo o mundo me pediu para fazer todos os ditadores do mundo. Não queria fazer isso. Mas, se pudesse achar outro ângulo do mal que me mostrasse uma abordagem diferente... E claro que o terrorismo era uma questão fascinante que descobri, porque sempre há uma ambiguidade quando se chega perto, não dá para saber se é totalmente ruim (MORISAWA, 2017).

Essa entrevista com o diretor dispõe sua principal explicação sobre os personagens e sobre sua trilogia. Praticamente justifica sua aproximação com uma reflexão filosófica (ou ao menos mais ampla) sobre o mal. Como visto, a escolha por esses temas não é algo exclusivo de Schroeder. Porém, seu caso possibilita um debate particular e interessante com relação ao antagonismo no documentário, na medida em que caminha de um âmbito mais propriamente político (como Comolli,

⁵⁹ O diretor foi integrante da geração dos *Cahiers du Cinéma*, era próximo a diretores como Jean-Luc Godard assim como produziu os diretores como Jacques Rivette e Éric Rohmer através da sua produtora Films du Losange, que fundou em 1962 (MOURINHA, 2015).

⁶⁰ Foi nesse mesmo contexto que a expressão “cinema de autor” foi criada, para distinguir cineastas cujas obras têm a força de uma afirmação pessoal, em termos de estilo e tema. Para saber mais: Jean-Claude Bernardet. **O autor no cinema** – a política dos autores, França, Brasil, anos 50 e 60. (1994) e Robert Stam. **Introdução à Teoria do Cinema** (2003).

Errol Morris), de classe ou pessoal (como por exemplo, Avi Mogravi) para uma abordagem talvez mais “reflexiva” do tema.

Essa ênfase do diretor em caracterizar os filmes como estudos genéricos, não se evidencia apenas em suas entrevistas, como também em certas escolhas, como por exemplo, o fato de seus filmes (incluindo os de ficção) terem como cenário ou ambiente países variados, com os quais o diretor, por vezes, não tem nenhuma relação pessoal, o que universaliza os temas abordados por ele.

Também nas entrevistas e durante as análises, pudemos observar que o diretor defende conceder uma suposta autonomia aos seus personagens. Essa afirmação é evidente quando, por exemplo, ele decide dar ao primeiro documentário da trilogia o título de “autorretrato”. Essa estratégia, e os artifícios usados para tal como, por exemplo, deixar o entrevistador falar sem o interromper, também são usados por outros realizadores de documentários, mas saltam aos olhos na *Trilogia do mal*.

A partir das análises desenvolvidas nessa pesquisa pode-se constatar que há uma tentativa por parte do diretor em deixar que seus personagens falem mais livremente no contexto das entrevistas (isso inclusive pode ser o ponto que une os três personagens principais da trilogia, o seu poder discursivo). Esse artifício é ainda mais presente no terceiro filme, onde fica evidente uma relação de observação, em que não se ouve a participação do diretor. No contexto das relações antagônicas que aqui nos interessa investigar, a não interferência do diretor na cena durante o processo de filmagem se justifica ao permitir que o personagem apareça segundo sua própria *auto-mise-en-scène*, expondo ao espectador aquilo que ele, conscientemente ou não, sente e pensa, o que abre espaço para expressão de falas autoincriminatórias.

Assim, para a análise das relações antagônicas, era preciso uma metodologia que englobasse não apenas aspectos da filmagem ou aqueles exteriores ao filme, separadamente. Observamos a existência de uma mesma configuração nos três documentários analisados que orientou as questões investigadas na pesquisa e os métodos escolhidos para tentar respondê-las – falamos aqui da relação entre documentário, biografia, e antagonismo, à qual acessamos, no momento das análises, por meio de um olhar mais atento à poética das entrevistas que foram realizadas pelo diretor com cada um dos protagonistas da trilogia.

Na história e teoria do documentário, a entrevista se coloca como uma das estratégias ou artifícios fundamentais à disposição dos diretores (e que muitas vezes se considera banalizada). Escolhemos, para sua análise, uma metodologia talvez ainda pouco desenvolvida no contexto dos estudos de cinema, mas que nos ajudou a acessar, através de suas categorias, as questões de nosso interesse e que dizem respeito à compreensão da relação tríplice indicada acima. Através da poética da entrevista documental de Grindon (2007), acreditamos ter sido possível iluminar aspectos significativos sobre a configuração conjunta dos três eixos dessa relação (documentário, biografia, e antagonismo) em cada um dos filmes em prol da compreensão da trilogia analisada.

O primeiro fato comum às três obras, observado com relação às entrevistas, é que os três personagens parecem estar confortáveis em frente à câmera. Existe uma vontade de falar e eles não demonstram apreensão ou medo de dizer as coisas que pensam. A partir dessa observação, se presume que houve um acordo entre as partes para a produção desses filmes. Outra questão que ficou evidente com as análises, foi a performatividade desses três personagens, que revelam nos filmes seu gosto pela fala e exibição pessoal.

Contudo, a partir da análise da poética das entrevistas não se pôde caracterizar nenhum dos filmes como estritamente militantes, pois em nenhum deles temos a configuração evidente de uma disputa ou uma denúncia nos moldes como encontramos em filmes como os de Michael Moore, por exemplo. Se analisarmos apenas as entrevistas, sem considerar os elementos que a elas se articulam via montagem, teríamos, no caso dos filmes sobre Amin Dada e Vergès, o estabelecimento de relações que se configuram em regime de adversidade, nas quais o diretor dá indícios de que tenta, em algum grau, ouvir e entender esses personagens.

Com Amin Dada, Schroeder chega a interagir mais explicitamente na cena e algumas de suas perguntas são ouvidas ao longo do filme. Já com Vergès, esse tipo de intervenção do diretor é menor, porém se observa que os lugares onde são registradas as entrevistas e a perspectiva a partir da qual o protagonista é filmado apontam para uma relação de maior proximidade entre diretor e personagem do que nos outros filmes da trilogia. Com relação a W., por fim, se observa um maior grau de distanciamento entre entrevistador e entrevistado na cena. No último filme da trilogia, o diretor opta por uma abordagem mais direta no momento das entrevistas,

em que quase não há variação de perspectiva e os cenários são simples e pouco significativos. O que parece mais importante aqui, em tais cenas, é o que fala o monge (suas opiniões controversas) e a sua encenação, carregada de frieza. De maneira geral, é possível considerar que em se tratando de relações antagônicas, para o espectador comum (que se conforma a padrões mínimos do direito e da ética), há uma intenção de que o posicionamento dos protagonistas se apresente por si só, revelando momentos em que as falas dos personagens chocam, impressionam e horrorizam.

O diretor alega não ser um adepto da estética jornalística mais tradicional, marcada pelo excesso de perguntas e onde o diretor tentaria conduzir mais abertamente a entrevista. Sobre *W.*, por exemplo, ele assume:

Eu não tinha perguntas, só queria que ele falasse. Claro que eu tentei dirigi-lo um pouco, mas basicamente não estava tentando fazer uma entrevista de imprensa, em que um jornalista tenta fazer com que o entrevistado declare sua política ou explique certas coisas. Só queria que ele revelasse seu discurso (MORISAWA, 2017).

Assim, com relação às entrevistas, pode-se afirmar que Schroeder assume um grau significativo de distanciamento enquanto entrevistador, mas que por conta de seus personagens serem figuras verborrágicas, suas falas e discursos se tornam centrais para a construção de uma representação antagônica ou, no caso, para a construção de uma biografia constituída a partir de uma relação antagônica. Porém, observamos que a afirmação do diretor de que prefere deixar seus personagens “falarem à vontade”, não é de todo exata, porque a expressão dos protagonistas é modulada pela interferência de outros elementos que a ela se articulam por meio de estratégias da montagem.

Com *Amin Dada* há diversas interferências nesse sentido e que atuam de forma a contestar muitas das falas do personagem (o que torna a definição do filme como “autorretrato” uma ironia). Já com *Vergès*, apesar de um grau de intervenção aparentemente menor, a forma como a narrativa é construída contribui para o estabelecimento de um tom de ambiguidade que se evidencia para os espectadores. Ao mesmo tempo em que é possível perceber que há uma tensão (menor ou maior a depender do personagem) entre entrevistador e personagem, não se explicita nos filmes um desejo de combate. Essa estratégia se justificaria, segundo as palavras do

diretor, em prol de uma tentativa de desvelamento do discurso dos protagonistas, como já apontado anteriormente.

Além disso, é notório nas entrevistas em cada um dos filmes que Schroeder não aparenta interesse em se aprofundar sobre questões pessoais desses personagens antagônicos, uma estratégia que em muitos documentários biográficos se presta a construir justificativas para determinados atos dos personagens frente ao espectador. Nesse sentido é reforçada nossa percepção de que o diretor constrói as entrevistas para que o público encontre algum espaço para decidir o que pensar sobre esses protagonistas no que diz respeito exclusivamente a suas ações controversas.

Essa opção por deixar o espectador decidir sobre os personagens (ou seus crimes, atitudes, pensamentos) por si só, a partir de uma suposta “imparcialidade”, é uma estratégia que se encontra, por exemplo, em obras como o livro *A Sangue Frio* (1966) de Truman Capote, anteriormente citado, e que se configura como um tipo de jornalismo literário em que se relatou o brutal assassinato de uma família numa cidade no interior do Kansas nos Estados Unidos. Para a realização de sua obra, Truman entrevistou e conviveu com os assassinos, familiares e envolvidos, recontando a história desde a ideia inicial do crime até a execução dos assassinos, debatendo, como o próprio título já sugere, o que teria gerado um crime bárbaro e brutal como o relatado.

Apesar de jornalistas e leitores terem questionado o suposto envolvimento entre o escritor e os assassinos nesse processo, em nenhum momento da obra Capote apresenta uma defesa de tais personagens. Seus crimes não são amenizados, pelo contrário, o fato de o autor contar em detalhes a história da família assassinada contribui para o repúdio e ódio aos assassinos. Porém, ao decidir mostrar os dois lados, o autor abre espaço para a reflexão do leitor sobre as razões que levaram a esse tipo de situação. Obras como essa nascem de uma postura que não evita a aproximação com alguns valores, ambições, projetos e modos de vida, promovendo o debate sobre o sujeito e o contexto de ações criminosas (ou ao menos questionáveis) a partir de uma perspectiva multifacetada e complexa.

Com as análises, percebemos que é apenas com Vergès que Schroeder é de fato bem sucedido em assumir uma posição desse tipo. Em *O advogado do terror*, ele acessa parte da trajetória de vida do personagem e o filme se constrói justamente na busca por tentar entender quem é o “advogado do terror”,

questionando a razão de suas ações e o que ocorrera no período de seu desaparecimento. Com Amin Dada, por sua vez, não há mistério na narrativa, mas muito mais o desvelar de seu exibicionismo e autoritarismo e de como ele tenta fazer uma propaganda de si e do seu governo. Nesse primeiro filme da trilogia, o protagonista é contestado mais abertamente pelo diretor, que reforça o caráter infantil do protagonista como uma forma de ridicularização. Com W., por fim, Schroeder parece não buscar respostas definitivas. Se por um lado deixa o monge falar e se exibir, por outro não o contesta na cena. Ao mesmo tempo, se observa que ele é o único dos três que realmente se autoincrimina sem medo ou hesitação.

Além da questão da autonomia dada aos personagens, defendida por Schroeder e que pudemos localizar na análise das entrevistas, vimos que outras categorias da poética apontam para elementos que interferem no sentido da relação antagônica dentro do documentário, e que, portanto, devem ser analisadas nesse processo. A principal delas, para essa pesquisa, foi a do contexto pictórico. Em cada um dos filmes foi possível identificar os elementos que mais se sobressaíram e que apontam, talvez, para um aspecto autoral ao considerarmos a trajetória cinematográfica de Schroeder. Nesse sentido, se localizam, por exemplo, o uso de artifícios extradiagéticos e da montagem, como a música, a narração e as imagens de arquivo que estão presentes nos seus documentários. Percebemos com as análises que o diretor usa desses artifícios para fazer o papel “contestador” que via de regra parece ausente na tomada das entrevistas. Usa desses artifícios, assim, para ironizar, contradizer, justificar, mudar ou retificar a imagem desses personagens para o espectador.

Por outro lado, essa situação pode ser justificada como uma possível estratégia de “sobrevivência” dentro do contexto no qual se configuram as obras, principalmente quando os entrevistados são W. e General Idi Amin Dada. Se posicionar, contestar, se expor em relação a esses entrevistados representava riscos, tanto que, por conta do primeiro e do último filme, o diretor sofreu ameaças e, no caso de W., ainda foi impedido de voltar no país para filmar (teve seu visto negado). Essa questão traz mais um ponto ao debate das relações antagônicas no documentário, pois, muitas vezes, o posicionamento do diretor envolve enfrentamentos e perigos concretos que forçam a produção em uma direção. Porém, é preciso considerar que existem maneiras diferentes de lidar com essas situações. Se o diretor opta pela denúncia e enfrentamento, muitas vezes poderá lançar mão

de métodos arriscados, como por exemplo o uso de câmera escondida. Nesse sentido, observamos que os três filmes se diferenciam com relação a esses métodos durante a entrevista, assim como com relação às estratégias das montagens. Pode-se citar, por exemplo, que o diretor preferiu o método do disfarce (agente infiltrado) para lidar com as situações de perigo que enfrentou durante a gravação dos filmes com W. e Amin Dada.

Em *General Idi Amin Dada: Um autorretrato*, como visto, a voz *over* e imagens do cotidiano do personagem, inseridas na montagem, são os elementos que mais interferem na poética das entrevistas. Ambas corroboram para reforçar as características do general, especialmente seu autoritarismo e sua falsidade.

Se as entrevistas com o ditador ugandense sublinham seu exibicionismo e seu poder, e suas falas chocam ao expor discursos e atitudes muitas vezes antiéticas ou dissimuladas, o narrador, por sua vez, ridiculariza o personagem, edificando seu caráter infantil e caricato. Toda essa construção, que articula as entrevistas realizadas com o general a imagens do seu dia a dia, em momentos de descontração, leva a crer que Schroeder, ao mesmo tempo em que tinha uma proximidade com o general, usou dos recursos da edição para criticá-lo. Mesmo que, no fim do processo, este seja um filme que muitos críticos consideram como sendo aquele que revela uma imagem mais fiel do general, é importante não esquecer que o documentário se baseia numa relação antagonica sustentada na estratégia da dissimulação (assim como nos documentários brasileiros contemporâneos citados nos capítulos iniciais dessa dissertação em que se tematiza o antagonismo de classe). Ao mesmo tempo, é importante lembrar que essa dissimulação se justifica na medida em que a relação entre diretor e ditador representava perigosos reais ao primeiro, em um contexto de risco que será observado igualmente com relação ao último filme da trilogia, mas que não se colocou na mesma medida com relação à produção de *O advogado do terror*.

Acreditamos que esse cenário se torna ainda mais complexo se considerarmos que a escolha de um cineasta pela caricatura e ridicularização pode ser questionada enquanto estratégia eticamente complicada, ainda mais se o outro filmado (ou outros) estiverem localizados em culturas distintas do realizador. A exotização decorrente da caricatura, muito comum nesses casos, pode se configurar como xenofobia e/ou racismo, ainda que esse outro seja alguém moralmente condenável do ponto de vista dos direitos humanos, como no caso de Amin Dada.

Nesse primeiro filme da trilogia, o diretor não tem proximidade social e cultural com o contexto filmado, mas seu filme revela o que pensa e como se coloca sobre a temática proposta. Um posicionamento compreendido quando consideramos a categoria da polivalência no contexto de análise da poética da entrevista, e que se revela principalmente nas estratégias da montagem (como demonstraram os problemas enfrentados pelo diretor após a divulgação do filme). Ao mesmo tempo, se Schroeder quer justificar um debate filosófico com seus filmes, observamos que pouco problematiza certas questões políticas e históricas aos quais seus personagens poderiam ser relacionados. Ao criticar a situação de Uganda e o governo de Amin Dada, por exemplo, pouco fala de como estava o país antes. Exibe ao espectador perguntas que atuam para demonstrar o autoritarismo do general e para ridicularizá-lo, porém deixa de lado, talvez, pontos sensíveis potencialmente disponíveis e que poderia ter explorado a partir de seu lugar enquanto diretor/entrevistador.

Em *O advogado do terror*, diferente do que ocorre com Amin Dada, temos a presença de um número expressivamente maior de entrevistados. Esse é o documentário que se configura de acordo com um formato mais clássico, ao seguir uma narrativa cronológica e dividida em blocos temáticos, além do modo como faz uso de material de arquivo e de entrevistas com especialistas, que igualmente justificam essa afirmação. Se nas entrevistas pouco se escuta o entrevistador, o cenário e a performance do entrevistado dizem muito sobre o tipo de relação estabelecida com o diretor. Aqui, além de Schroeder ter maior proximidade cultural e social com o personagem, no início ele dá indícios de simpatizar com sua história, especialmente quando fala da guerra da Argélia. Porém, na medida em que a narrativa caminha, vemos a ambiguidade surgir mais forte, justamente pela escolha do diretor em exibir “respostas não respondidas” do advogado sobre sua relação com o Khmer Vermelho e seu desaparecimento, por exemplo, o que mostra os limites da relação entre os dois.

Algumas falas dos entrevistados e algumas imagens de arquivo utilizadas neste filme também corroboram para contradizer afirmações do advogado e criar ainda mais um tom de mistério acerca do personagem. Considerando os três filmes da trilogia, esse é o protagonista a respeito do qual se percebe um menor grau de antagonismo na relação com o diretor, e a crítica à sua figura parece estar restrita ao

seu papel como advogado, em que se apresenta como vaidoso, aproveitador e controverso.

Ao contrário do que observamos com relação ao *O advogado do terror*, no último filme temos a presença de uma relação antagônica mais forte. Apesar de deixar seu entrevistado, Asin Wirhatu, falar sem interrupções, observamos que essa escolha de Schroeder reforça a frieza e o cinismo do personagem, que assim nos choca e amedronta. Se com relação ao general Idi Amin Dada o medo é revestido em crítica e ridicularização, em *Le vénérable W.* o personagem-título se autoincrimina, ao defender a violência e os ataques aos muçumanos, ainda mais sendo ele um representante de uma religião pacífica (budismo). O filme de Schroeder nos revela a dimensão do poder desse personagem, que é reforçado pelas imagens de arquivo de seus sermões, em que exhibe uma performance fria e inabalável enquanto incita vários outros jovens monges a atos violentos e posturas racistas.

O que ocorre mais explicitamente nesse último filme, e o que diferencia em certa medida dos anteriores, é a crítica mais direta a uma temática política. Em *Le Vénérable W.* a voz over feminina e em primeira pessoa representa um duplo do diretor que questiona a religião budista e o culto a um representante religioso que pode gerar violência e terror. Nesse filme, Schroeder parte da figura do monge para lançar um olhar sobre a situação no Mianmar mas também sobre o fundamentalismo religioso, lançando mão, inclusive, de estratégias que beiram o sensacionalismo, como quando inclui no filme imagens de arquivo de atos violentos perpetrados contra os muçumanos.

Todos os três filmes, em certa medida, têm como característica e pano de fundo a problematização de certos temas políticos (mesmo que, novamente, em diferentes dimensões) e por isso lançam mão de recursos para convocá-los, tais como mapas, imagens de arquivo, dados históricos, etc., seja no plano das imagens, seja no plano sonoro, quando convocados pela voz over. Esses elementos, que fazem parte do rol de estratégias que marcam um didatismo muito comum nos documentários expositivos que propunha Bill Nichols (2010) assim como na ética educativa, tal como definida por Fernão Pessoa Ramos (2005), aqui se apresentam de maneira distinta, como pudemos observar ao longo das análises.

As explicações e pontuações dos narradores atuam geralmente em contradição às falas dos protagonistas, tecendo ironias e críticas a determinadas

questões, o que se distancia da maneira como a narração se configura no modo expositivo de Bill Nichols (2010), ao mesmo tempo em que se aproxima mais da ideia de Bruzzi (2006, p. 59, tradução nossa) sobre o papel da narração:

A narração poderia, assim, ser vista como um mecanismo implantado para mascarar a percepção de que esse modo de representação [expositivo], e de fato sua crença como uma verdade consistente e sem problemas, estão perpetuamente à beira do colapso. O comentário, longe de ser um sinal de onisciência e controle, é a barreira histérica erguida contra o espectro da ambivalência e da incerteza.⁶¹

A autora fala de um tipo de narração que não explica, não é expositiva. Segunda ela, no documentário contemporâneo a voz *over* pode interferir, inclusive se posicionando contra ou a favor da ideia do filme, o que se relaciona de forma mais próxima com a categoria do contexto pictórico, como proposta por Grindon em sua poética da entrevista (2007).

Apesar de a narração funcionar no primeiro filme com o sentido de se posicionar contra e de contestar o personagem, no geral, na *Trilogia do mal*, nem o entrevistador, nem a voz *over* e nem as imagens questionam o que as mídias dizem/pensam sobre os biografados, que são figuras públicas e conhecidas (os filmes usam, inclusive, reportagens sobre eles, como por exemplo, a capa da revista Time que exibe W. como a “face do terror”), reforçando o caráter antagônico dos personagens.

Esses “pré-conceitos”, imagens e pensamentos previamente construídas por mídias distintas, aludem a conjunturas políticas e históricas importantes, como por exemplo, a questão do nacionalismo exacerbado que beira ao nazismo com governos ditatoriais que se alegavam comunistas em países da África, no período pós descolonização; a correlação entre ator terrorista e lutas políticas; o racismo presente numa religião considerada pacífica em um contexto de fundamentalismo religioso.

Assim, chegamos à conclusão de que, se por um lado o diretor não busca explicitamente um enfrentamento político, tão pouco quer “redimir” seus personagens. Seu aparente didatismo e a liberdade que dá a estes no momento da

⁶¹ No original: Narration could thereby be viewed as a mechanism deployed to mask the realization that this mode of representation, and indeed its inherent belief in a consistent and unproblematic truth, are perpetually on the verge of collapse, that commentary, far from being a sign of omniscience and control, is the hysterical barrier erected against the spectre of ambivalence and uncertainty.

entrevista nos parece não ter o intuito primeiro de uma conscientização política, mas o de expor ao público esses personagens antagônicos. Ao se estabelecer no terreno da ambiguidade, Schroeder esconde seu posicionamento quando frente aos personagens ao mesmo tempo em que, com suas escolhas de montagem, constrói biografias críticas estabelecidas em terreno contrário aos posicionamentos de seus protagonistas.

O debate em torno das relações antagônicas é um terreno ainda novo nos estudos do documentário, mas a análise da trilogia mostra que essa prática compreende camadas de significados e reflexões importantes que vão além dos debates nas arenas política ou social. A complexidade do tema da pesquisa empreendida se acentua ainda mais quando acrescentamos a essas reflexões a consideração do relato biográfico e suas especificidades. A esse respeito, sublinhamos que o estudo das relações antagônicas dentro do documentário biográfico foi aqui considerado, ainda que de modo preliminar, a partir das reflexões da pesquisadora Leonor Arfuch (1995; 2010) sobre os caminhos futuros do espaço biográfico, e que destacam o papel da entrevista midiática nesse contexto. Acreditamos que esse caminho traçado por nós, e que nos levou, por sua vez, à adoção da poética da entrevista documental como caminho privilegiado para as análises, pode ser interessante para pesquisas futuras que desejem se aprofundar nos caminhos que a partir daqui se abrem.

Consideramos, ainda, que apesar de termos avançado na apropriação das teorias aqui utilizadas dentro dos limites possíveis de uma pesquisa de mestrado, há ainda outros aspectos a serem aprofundados, seja sobre o tema de nossa pesquisa, seja sobre os filmes aqui analisados. Nesse sentido, esperamos ter contribuído para o trabalho de futuros pesquisadores que talvez possam avaliar mais profundamente as relações entre documentário, biografia e antagonismo a partir de um olhar que se amplie em direção a outros filmes e aspectos de tais relações, considerando de forma mais detida as questões éticas pertinentes ao tema, assim como as questões políticas e legais envolvidas no contexto da realização de filmes que se estabelecem a partir de regime antagônico. Acreditamos que temas como censura, violência e ação política no documentário, que por vezes nos aproximamos (e por outras apenas tangenciamos), estão, assim, de alguma forma incluídos no horizonte que vislumbramos a partir desse trabalho.

REFERÊNCIAS

+ 3 QUESTÕES sobre documentário. Folha de S. Paulo, São Paulo, 4 mar. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0403200102.htm>. Acesso em: 10 jan. 2020.

ABELIN, Gabriel. Inimigo: conceito político ou normativo?. **Justificando**, [S.l.], 5 jun. 2015. Disponível em: <http://www.justificando.com/2015/06/05/inimigo-conceito-politico-ou-normativo/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

ARFUCH, Leonor. **La entrevista, una invención dialógica**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AUMONT, Jacques; MARIÉ, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2013.

AVELAR, Alexandre de Sá. A biografia como escrita da história: possibilidades, limites, tensões. **Dossiê: Formas da História, Sentidos da Historiografia**, Vitória, v. 24, p.157-172, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 3-20.

BAKHTIN, Mikail. **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BASTOS, José M. Le Vénérable W. – Um filme de Barbet Schroeder que explica a perseguição aos ‘rohingya’. **Jornal online Tornado**, [S.l.], 2018. Disponível em: <https://www.jornaltornado.pt/le-venerable-w-um-filme-barbet-schroeder-explica-perseguiacao-aos-rohingya/>. Acesso em: 15 jul. 2019.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de José Lino Grünnewald. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955. Disponível em: <http://www.pgcult.ufma.br/wp-content/uploads/2017/06/Walter-Benjamin.pdf>. Acesso em: 20 maio 2020.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagem do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BEZERRA, Cláudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas: Papirus, 2014.

BIOGRAFIA de Idi Amin, ditador brutal de Uganda. **Greenlane**, [s.n.], 13 maio 2019. Disponível em: <https://www.greelane.com/pt/humanidades/hist%C3%B3ria--cultura/biography-idi-amin-dada-43590/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

BISHOP, Claire. Antagonism and relational aesthetics. **October**, Canada, n. 110, p. 51-79, 2004. Disponível em: <http://www.teamgal.com/production/1701/SS04October.pdf>. Acesso em: 10 set. 2019

BLACK, Gregory; KOPPES, Clayton. **Hollywood goes to war**: how politics, profits and propaganda shaped World War II movies. Berkeley: University of California Press, 1990.

BRUZZI, Stella. **New documentary**: a critical introduction. 2. ed. Londres: Routledge, 2006.

BUSATO, Paulo César. O preso como inimigo – a destruição do outro pela supressão da existência comunicativa. **Revista CEJ**, Brasília, DF, Ano XVI, n. 57, p. 95-102, maio/ago. 2012. Disponível em: <http://www.corteidh.or.cr/tablas/r15333.pdf>. Acesso em: 25 out. 2019.

CARMELO, Bruno. Como criticar a burguesia?. **Outras Palavras**, São Paulo, 29 set. 2011. Disponível em: <https://outraspalavras.net/sem-categoria/para-criticar-a-burguesia-com-etica/>. Acesso em: 25 maio 2020.

CHAUÍ, Marilena. SABER x PODER: Em busca do espaço da reflexão. **Cineastas e Imagens do Povo**, Brasília, DF, [2014]. Disponível em: http://www.cineastaseimagensdopovo.com.br/05_01_014_textos.html. Acesso em: 15 set. 2019.

COELHO, Sandra. Vozes da Etnoficção: Autoria e Alteridade no Cinema De Jean Rouch. 2013. 169 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Estado da Bahia, Salvador, 2013.

COLLAS, Gérald. Un bien mauvais sujet. **Images documentaires**, Paris, n. 23, p.11-22, 1995.

COMOLLI, Jean-Louis. Mon ennemi préféré?. **Images documentaires**, Paris, n. 23, p. 45-56, 1995.

COMOLLI, Jean-Louis. The Voice of Documentary. *In*: NICHOLS, Bill. **Movies and Methods**. Berkeley: University of California Press, 1985. p. 258-73.

COMOLLI, Jean-Louis. Não pensar o outro, mas pensar que o outro me pensa. **Revista Devires**, Belo Horizonte, v. 2, n.1, 2004. Disponível em: https://issuu.com/revistadevires/docs/devires_02. Acesso em: 25 nov. 2020.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A inocência perdida**: o cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Domingos Barroso da. O fetiche punitivista e o colapso do Estado de Direito. **Consultor Jurídico**, São Paulo, 2 fev. 2016. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2016-fev-02/tribuna-defensoria-fetiche-punitivista-colapso-estado-direito>. Acesso em: 4 abr. 2020.

CRUSOÉ, Nilma Margarida de Castro. A teoria das representações sociais em Moscovici e sua importância para a pesquisa em educação. **PRENDER - Cad. de Filosofia e Pisc. da Educação**, Vitória da Conquista, Ano II, n. 2, p.105-114, 2004.

CRUZ, Graziela Aparecida da. A Construção Biográfica no Documentário Cinematográfico: Uma análise de “*Nelson Freire*”, “*Vinicius*” e “*Cartola – Música para os olhos*”. 2011. 123 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <http://www.cinemapernambucano.com.br/index.php/component/k2/item/4286-a-construcao-biografica-no-documentario-cinematografico-uma-analise-de-nelson-freire-vinicius-e-cartola-musica-para-os-olhos>. Acesso em: 4 jul. 2019.

CRUZ, Graziela. Biografias no cinema: resgate da memória individual e coletiva. **Pensar- Revista eletrônica da FAJE**. v. 1, n.1, p.5-15, 2010. Disponível em: <http://faje.edu.br/periodicos/index.php/pensar/article/view/973/1406>. Acesso em: 14 ago. 2019.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 20, n. 1, p. 125-138, jan./mar. 2009.

FÜRSICH, Elfriede. O problema em representar o Outro: mídia e diversidade cultura. Tradução de Filippo Lima. **Parágrafo**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 51-61, jan. /jun. 2016. Disponível em: <http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/about/contact>. Acesso em: 25 set. 2019.

GAINES, Jane. Political Mimesis. In: RENOV, Michael; GAINES, Jane. **Collecting Visible evidence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. p. 84-102.

GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine. In: SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio. **Cine, cultura y descolonización**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.

GUIMARÃES, César Geraldo; GUIMARÃES, Victor. Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 77-88, dez. 2011.

GUIMARÃES, César Geraldo; LIMA, Cristiane da Silveira. A ética do documentário: o rosto e os outros. **Revista Contracampo**, Rio de Janeiro, n. 17, 2007. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17247> Acesso em: 23 set. 2019.

GUIMARÃES, Victor. Imagens da elite no documentário brasileiro contemporâneo: o desafio de filmar o inimigo em Um lugar ao sol, de Gabriel Mascaro. **Imagofagia**, Buenos Aires, n. 4, 2011. Disponível em:

<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/123>. Acesso em: 5 maio 2019.

HOBERTMAN, J. General Idi Amin Dada: A Self-Portrait: A Tyrant for Our Times. **The Criterion Collection**, [S.l.], 2017. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/5609-general-idi-amin-dada-a-self-portrait-a-tyrant-for-our-times>. Acesso em: 26 abr. 2019.

JODELET, Denise. A alteridade como produto e processo psicossocial. In: ARRUDA, Angela (org.). **Representando a alteridade**. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 47-67.

LA TRILOGIE terrifiante de Barbet Schroeder. **Bruzz**, Elsene, 13 jun. 2018. Disponível em: <https://www.bruzz.be/fr/film/la-trilogie-terrifiante-de-barbet-schroeder-2018-06-13>. Acesso em: 20 abr. 2020.

LACAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. **Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics**. London: Verso, 1985.

LANZA, Pablo. La ética de la representación en el documental. **Journal Ética & Cine**, Córdoba, v. 6, n. 1, p. 41-50, 2016. Disponível em: <http://journal.eticaycine.org/La-etica-de-la-representacion-en-el-documental>. Acesso em: 8 ago. 2019.

LUIDE. O Jardim das Aflições vence como Melhor Filme no festival que sofreu boicote. **Amigos do Fórum**, [s.n], 4 jul. 2017. Disponível em: <https://www.amigosdoforum.com.br/o-jardim-das-aflicoes-vence-como-melhor-filme-no-festival-que-sofreu-boicote/>. Acesso em: 20 dez. 2019.

MALATIAN, Tereza Maria. A Biografia e a História. **Cadernos Cedem**, Marília, v. 1, n. 1, p.16-31, 2008. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/cedem/article/view/518>. Acesso em: 23 set. 2019.

MARCATO, Tais de Medeiros. O Sujeito No Documentário Torna-Se O Sujeito Do Documentário: Um Estudo Sobre a autobiografia em Santiago. **Associação Brasileira de cinematografia**, Rio de Janeiro, [2013?]. Disponível em: <http://abcine.org.br/site/o-sujeito-no-documentario-torna-se-o-sujeito-do-documentario-um-estudo-sobre-a-autobiografia-em-santiago/>. Acesso em: 30 nov. 2019.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. Rio de Janeiro: Garamond, 2001

MORISAWA, Mariane. "Coisas ruins podem parecer muito naturais". **Continente**, Recife, 27 nov. 2017. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/-coisas-ruins-podem-parecer-muito-naturais->. Acesso em: 8 maio 2020.

MOGRABI, Avi; BRINK, Joram ten. The Killer's search for absolution: Z-32, Avi Mograbi. In: BRINK, Joran; OPPENHEIMER, Joshua (org.). **Killer Images**:

Documentary Film, Memory, and the Performance of Violence. New York: Columbia University Press, 2012. p. 256- 267.

MOUFFE, Chantal. Por um modelo agonístico de democracia. **Rev. Sociol. Polít.**, Curitiba, 25, p. 11-23, nov. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n25/31108.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2020.

MOURINHA, Jorge. O autor de cinema que não faz cinema de autor. **Público**, Lisboa, 21 nov. 2015. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/11/21/culturaipsilon/noticia/o-autor-de-cinema-que-nao-faz-cinema-de-autor-1714176>. Acesso em: 25 jan. 2020.

MUNHOZ, Josênia Maria Heck. O que representa representação? Revista Brasileira de Psicanálise, São Paulo, v. 43, n. 2, p. 77-85, 2009. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0486-641X2009000200009&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 5 jun. 2019.

NAGIB, Lúcia. Regurgitated bodies: presenting and representing trauma in *The Act Killing*. In: TZIOUMAKIS, Yannis; MOLLOY, Claire (ed.). **The Routledge Companion to Film & Politics**. Routledge: Abingdon, 2016. p. 218-23.

NICHOLS, Bill. Cuestiones de ética y cine documental. **Archivos de la Filmoteca**, Valencia, n. 57, p. 29-45, oct. 2007. Disponível em: <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/204>. Acesso em: 15 jul. 2019.

NICHOLS, Bill. Documentary Modes Of Representation In: NICHOLS, Bill. **Representing reality: issues and concepts in documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 1991. p. 32-75.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2010.

NINEY, François. Confondre l'ennemi sans se confondre avec lui. **Images documentaires**, Paris, n. 23, 1995.

NOGUEIRA, Kiko. “O Ato de Matar”, um documentário soberbo sobre a história recente da Indonésia. **Diário do Centro do Mundo**, São Paulo, 15 jan. 2015. Disponível em: <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/um-documentario-soberbo-sobre-a-historia-recente-da-indonesia/>. Acesso em: 8 fev. 2020.

PARADIZZO, Felipe Vieira. Estado e alteridade no debate entre o Inimigo no direito penal e o drama de Dario Fo. 2017. f. 39. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Direito) – Faculdade de Direito de Vitória, Vitória, 2017. Disponível em: <http://191.252.194.60:8080/bitstream/fdv/388/1/FELIPE%20VIEIRA%20PARADIZZO.pdf>. Acesso em: 5 set. 2019.

PEDROSO, Marcelo. **Jauára Ichê: notas sobre a adversidade no documentário**. 2014. 96 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/17064>. Acesso em: 5 maio 2019.

PEDROSO, Marcelo. Três suposições sobre a adversidade no documentário, **Devires**, Belo Horizonte, v. 10, n. 2, p. 24-41, jul./dez. 2013.

PEIGNÉ-GIULY, Annick. Comment, en quelques films, l'ennemi est entré dans le champ. **Images documentaires**, Paris, n. 23, 1995.

PEREIRA, Wagner. O Hitler africano: o regime autoritário de Idi Amin Dada no cinema, *In*: ARAUJO, Denize Correa; MORETTIN, Eduardo Victorio; REIA-BAPTISTA, Vitor (ed.). **Ditaduras revisitadas**: cartografias, memórias e representações audiovisuais. Faro: CIAC, 2016. p. 302-349.

PLANTINGA, Carl. Caracterización y ética en el cine documental. **Archivos de la Filmoteca**, Valencia, n. 57, p. 46-67, fev. 2008.

PLANTINGA, Carl. **Rhetoric and Representation in Nonfiction Film**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa. *In*: . Teoria contemporânea do cinema - volume II. São Paulo: Editora Senac São. Paulo, 2005. pp.159-227.

RAMOS, Fernão Pessoa. A 'mise-en-scène' do documentário: Eduardo Coutinho e João Salles. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, [S.], v. 1, n. 1, 2012. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/8>. Acesso em: 5 fev. 2019.

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

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo (parte 1). **Doc On-line**, Portugal, n. 19, p. 110-123, mar. 2016. Disponível em: www.doc.ubi.pt. Acesso em: 10 fev. 2019.

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo (parte 2). **Doc On-line**, Portugal, n. 23, p. 77-104, mar. 2018. Disponível em: www.doc.ubi.pt. Acesso em: 10 fev. 2019.

ROSA, Bruna Peter; MICHELETTI, Carolina Veras. A crise humanitária no Mianmar: violência contra os Rohingya. **Politize !**, [s.n.], 12 mar. 2018. Disponível em: <https://www.politize.com.br/mianmar-crise-humanitaria-contra-rohingyas/>. Acesso em: 5 fev. 2020.

SANTOS, José Carlos da Silva. Punitivismo: “Valeu a pena?” Não, não valeu nem vale para ninguém!. **Justificando**, [s.n.], 29 abr. 2019. Disponível em: <https://www.justificando.com/2019/04/29/punitivismo-valeu-a-pena-nao-nao-valeu-nem-vale-para-ninguem/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

SCHMIDT, Benito Bisso. Luz e Papel, Realidade e Imaginação: As biografias na história, no jornalismo, na literatura e no cinema. *In*: XXII ENCONTRO ANUAL DA

ANPOCS, 22., 1998, Caxambu. **Anais eletrônicos [...]**. São Paulo: ANPOCS, 1998. Disponível em: <http://www.anpocs.org/index.php/encontros/papers/22-encontro-anual-da-anpocs/gt-20/gt01-12/5031-bbschmidt-luz-e-papel/file>. Acesso em: 25 fev. 2019.

SCHMITT, Hadrien; GOREAU-PONCEAUD, Anthony. Le Vénérable W. **Les Cahiers d'Outre-Mer**, Bordeaux, v. 274, p. 337-342, juil./déc. 2017.

SCHROEDER, Barbet; GRAY, Paul; SCHECHNER, Richard. Cinema Verite. An Interview with Barbet Schroeder. **The Tulane Drama Review**, New Orleans, v. 11, n. 1, p. 130-132, 1966.

SMITH, Gavin. The joyous pessimism of Barbet Schroeder. **Film Comment**, New York, v. 31, n. 64, Mar. 1995. Disponível em: <https://search.proquest.com/openview/25af624ce20047c311a3a86e73175f3a/1?pq-origsite=gscholar&cbl=24820>. Acesso em: 5 jul. 2020.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores**: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. 2016. 208 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <https://www.capes.gov.br/images/stories/download/pct/2017/Teses-Premiadas/Comunicacao-e-Informacao-Mariana-Souto-de-Melo-Silva.PDF>. Acesso em: 26 abr. 2019.

SOUTO, Mariana. O direto interno, o dispositivo de infiltração e a mise-en-scène do amador - Notas sobre Pacific e Doméstica. **Devires**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 66-85, jan./jun. 2012.

SOTOMAIOR, Gabriel de Barcelos. **Cinema militante, videoativismo e vídeo popular**: a luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história. 2014. 393 f. Tese (Doutor em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

THE FACE of Buddhist Terror. Time, California, 1 July 2013. Disponível em: <http://content.time.com/time/covers/asia/0,16641,20130701,00.html>. Acesso em: 8 jun. 2020.

TIME Weekly 1940-1979 Magazine Back Issues in English | eBay. Pinterest, [s.n.], [1977]. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/543246773776067122/>. Acesso em: 10 abr. 2020.

THE VENERABLE W: A Film By Barbet Schroeder. **Films du Losange**, Paris, 2017. Disponível em: <https://filmsdulosange.com/wp-content/uploads/sites/8/2019/02/enpresskit-9639-the-venerable-w.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2020.

TEIXEIRA, Ana Rosa Marques Araújo. **Entre o escudo e o espelho**: montagem e processo criativo no documentário adversativo de Marcelo Pedrosa. 2018. 237 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal Da Bahia, Salvador, 2018.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2002.

VELHO, G. Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. 8.ed. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2008.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. 8. ed. São Paulo: Página Aberta, 1993.

YUEN, Nancy Wang. **Reel Inequality: Hollywood Actors and Racism**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2016.

FILMOGRAFIA:

TÍTULO: subtítulo, se houver. Créditos: (Diretor, Produtor, Roteirista e outros). Elenco relevante. Local: Produtora, data. Suporte em unidade física e duração, sistema de reprodução, indicação de som e cor etc.

A BRIEF HISTORY OF TIME. Direção: Errol Morris. California: Amblin Entertainment, 1991 (83 min). son., color.

ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO. Direção: Peter Cohen. Suécia: [s.n.], 1989 1. DVD (119 min).

BANCO IMOBILIÁRIO. Direção: Ramos Miguel Antunes. São Paulo: Avoa Filmes, 2015. (75 min). son., color.

CÂMERA DE ESPELHOS. Direção: Déa Ferraz. [S.l.]: Alumia Conteúdo 2016. (79min). son., color.

CRÔNICA DE UM VERÃO. Direção: Edgar Morin e Jean Rouch. Paris: Anatole Dauman, 1991. (85 min.).

GENERAL IDI AMIN DADA: Autorretrato. Direção: Barbet Schroeder. [S.l.:s.n.], 1974. 90 min. son., color.

GENTE BONITA. Direção: Leon Sampaio. Salvador: [s.n.], 2016. (73min). son., color.

HÔTEL TERMINUS: The Life and Times of Klaus Barbie. Direção: Marcel Ophüls. Estados Unidos: Memory Pictures, 1988. (267min)

LE VÉNÉRABLE W. Direção: Barbet Schroeder. Paris: Les Films du Losang, 2017. (95 min.). son., color.

MEU MEDO E AMAR ARIEL SHARON. Direção: Avi Mograbi. Israel: [s:n.], 1997. (61min)

O ADVOGADO DO TERROR. Direção: Barbet Schroeder. Yalla Films: Paris, 2007. (137 min.). son., color.

O ATO DE MATAR. Direção: Joshua Oppenheimer. Dinamarca; Noruega; Reino Unido: HBO Latin America, 2012. (117 min.). son., color.

O CONHECIDO DESCONHECIDO: A era Donald Rumsfeld. Direção: Errol Morris. Nova York: Moxie Pictures, 2013. (105 min.). son., color.

O TRIUNFO DA VONTADE. Direção: Leni Riefenstahl. Alemanha: Leni Riefenstahl, 1935 (106 min.).

PACIFIC. Direção: Marcelo pedroso. São Paulo: Vitrine Filmes, 2009. (74min).

POR TRÁS DA LINHA DE ESCUDOS. Direção: Marcelo Pedroso. Recife: Vilarejo Filmes, 2017. (124 min.). son., color.

ROGER E EU. Direção: Michael Moore. Estados Unidos. Los Angeles: Warner Bros., 1989. (91 min.). son., color.

SOB A NÉVOA DA GUERRA. Direção: Errol Morris. Los Angeles: Sony Pictures Classics, 2003. (107 min.). son., color.

THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO. Direção: Eduardo Coutinho. [S.l.: s:n], 1978. (50 min.).

UM LUGAR AO SOL. Direção: Gabriel Mascaro. [S.l.: s:n], 2009 (70 min.).