



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/FALE



JULIANE SANTANA LÓPES

***MENINO 23: A SIMBIOSE ENTRE O ESTÉTICO E O HISTÓRICO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, vinculado à Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), como parte dos requisitos à obtenção do título de Mestra em Letras.

**Área de concentração:** Literatura e práticas culturais

**Linha de pesquisa:** Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber

**Orientador:** Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira

DOURADOS

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

L864m Lopes, Juliane Santana  
Menino 23: a simbiose entre o estético e o histórico [recurso eletrônico] / Juliane Santana Lopes.  
-- 2025.  
Arquivo em formato pdf.

Orientador: Paulo Custódio de Oliveira.  
Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2025.  
Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:  
<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Documentário. 2. Narrativa. 3. História. 4. Temporalidade. I. Oliveira, Paulo Custódio De. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/FALE



JULIANE SANTANA LÓPES

***MENINO 23: A SIMBIOSE ENTRE O ESTÉTICO E O HISTÓRICO***

**Banca Examinadora:**

---

Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira  
Presidente/Orientador – UFGD

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Alexandra dos Santos Pinheiro  
Titular Interno – UFGD

---

Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira  
Titular Externo - UEMS

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Leoné Astride Barzotto  
Suplente Interno - UFGD

---

Prof. Dr. Lucilo Antônio Rodrigues  
Suplente Externo - UEMS

Ao Deus, da minha fé.

Às Marias, às Anas, pai e irmão e irmã.

## **AGRADECIMENTOS**

Gratidão às minhas filhas Maria Elisa, Maria Gabriela, Maria Vitória, luzes de nossa casa, alegrias de minha vida.

Obrigada, mãe e pai - Sebastião e Ana Maria - pelos conselhos e zelo de todos os dias.

Agradeço ao meu irmão Ailton, irmã Janaína, sobrinha Ana Júlia, pelo amável cuidado.

Gratidão, Narcel, pelo abraço acolhedor.

Agradeço ao quarteto, Dorinha, Kety, Lígia e Érica, pelo apoio emocional e companhia nos momentos mais e menos felizes.

Gratidão ao meu orientador, Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira, aos professores do PPG-Letras da UFGD, aos colegas de mestrado, à banca examinadora e aos professores que fizeram parte da minha formação, desde a Educação Básica, até esse momento, tão sonhado e esperado.

## RESUMO:

Neste estudo, dissertamos sobre as relações entre a narrativa e a história e sua efetivação na linguagem cinematográfica do documentário. O objeto desta análise é o documentário *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016), do diretor Belisário Franca. Essa produção foi baseada na tese de doutorado do historiador Sidney Aguillar Filho. Para uma investigação profunda dos elementos ficcionais e factuais que permeiam o gênero híbrido do documentário, nos enveredamos por um amplo e interdisciplinar campo conceitual, aplicando a interpretação hermenêutica às especulações acerca do tempo, enquanto temporalidade intrínseca ao ser; narrativa, enquanto atividade mimética criativa do narrar; consciência de si, como resultante dessa temporalidade; a representação da pessoa num contexto histórico fascista e excludente. Debruçados sobre os conceitos de história e narrativa, do hermeneuta Paul Ricoeur (2010a, 2010b, 2010c), seguimos o modelo dedutivo axiomático da hermenêutica, das teorias cinematográficas de Gaudreault e Jost (2009), do documentário de Nichols (2016), da história de Rancière (2009, 2014 e 2018) e de Rosenstone (1997 e 2010), da personagem de Candido (1974), entre outros pensadores, que nos levaram a perscrutar a estética do documental em sua imagética representativa, apoderando-se dos vestígios do passado e do modelo organizacional da intriga para ser compreendido de forma inteligível. Conceitos que levam à discussão da história tanto como epistemologia quanto consideração de uma vida. Alicerçada na presença do ator social, como a pessoa que representa a si mesma, e dos modos de contar e mostrar da linguagem documental, que guiam nosso olhar através da ótica do grande imagista, enfatizamos o documentário como um modelo de pensamento traduzido esteticamente. Consideramos os elementos “história” e “narrativa” como uma representação mútua, construída para nos situar no presente, na constante inquietação de não repetirmos os erros do passado.

Palavras-chave: Documentário. Narrativa. História. Temporalidade

## ABSTRACT

In this study, we discuss the relationships between narrative and history and their effects in the documentary filmmaking cinematic language. This analysis object is the documentary *Menino 23: Infâncias Perdidas no Brasil* (2016), directed by Belisário Franca. This production was based on the historian doctoral thesis by Sidney Aguillar Filho. For a deep investigation of the fictional and factual elements that permeate the hybrid genre of documentary, we delve into a broad and interdisciplinary conceptual field, applying hermeneutic interpretation to speculations about time, as temporality intrinsic to being; narrative, as a creative mimetic activity of storytelling; self-consciousness, as a result of this temporality; and the representation of the individual in a fascist and exclusionary historical context. Drawing on the concepts of history and narrative from the hermeneut Paul Ricoeur (2010a, 2010b, 2010c), we follow the axiomatic deductive model of hermeneutics, the cinematic theories by Gaudreault and Jost (2009), the documentary framework by Nichols (2016), the historical perspectives by Rancière (2009, 2014, and 2018) and Ronsentone (1997 and 2010), the character studies by Candido (1974), among other theoreticians. These frameworks led us to explore the aesthetics of documentary as a representational imagery, seizing traces of the past and the organizational model of intrigue to render it intelligible. These concepts guided our discussion of history as epistemology and history as the consideration of a life. Anchored in the presence of the social actor as the individual representing themselves and the modes of storytelling and showing inherent in documentary language, which directs our gaze through the lens of the great imagist, we emphasize the documentary as a model of thought, aesthetically translated. We consider the elements of "history" and "narrative" as mutual representations, constructed to situate us in the present, with the constant concern of not repeating the mistakes of the past.

Keywords: Documentary. Narrative. History. Temporality.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 01: Foto de bovino com a suástica nazista na fazenda Santa Albertina.....	94
Figura 02: O Sr. Aloysio da Silva .....	96
Figura 03: O Sr. Argemiro dos Santos .....	96
Figura 04: Imagem nos créditos finais do documentário .....	99
Figura 05: O Sr. Aloysio observa o poço.....	103
Figura 06: Plano detalhe do perfil facial .....	103
Figura 07: O poço.....	103
Figura 08: ênfase na expressão facial.....	103
Figura 09: A criança no poço .....	103
Figura 10: Retoma a figura 08.....	104
Figura 11: O historiador Sidney Aguilar Filho no Arquivo Nacional .....	108
Figura 12: Tijolo com a suástica nazista.....	109
Figura 13: O historiador Sidney Aguilar Filho.....	113
Figura 14: Atores encenam a liberdade prometida .....	114
Figura 15: Plano detalhe enfatiza o olhar triste da criança.....	118
Figura 16: A iluminação que realça a emotividade da cena .....	119
Figura 17: Técnica de embaçamento da imagem como lembrança .....	120
Figura 18: Foto do Sr. José Alves de Almeida na juventude.....	121
Figura 19: Os trilhos do trem próximo à fazenda .....	126
Figura 20: O Sr. Aloysio da Silva caminha ao lado dos trilhos.....	126

A história é um profeta com o olhar voltado para trás: pelo que foi, e contra o que foi, anuncia o que será.

(Eduardo Galeano)

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
1. A HISTÓRIA NA PERSPECTIVA TEMPO E NARRATIVA .....	18
1.1 A tríade temporal do presente.....	22
1.2 O postulado da história enquanto disciplina e da história enquanto narrativa .....	26
1.3 A Composição da intriga: a organização entre a narrativa e a história.....	33
1.4 As três mimeses como representação da temporalidade.....	40
1.5 O vestígio em história.....	45
1.6 O limiar entre a narrativa de ficção e a narrativa factual.....	53
2. A REALIDADE CRIADA PELO DOCUMENTÁRIO .....	59
2.1 Cinema, narrativa e documentário: uma linguagem conceitual .....	62
2.2 O filme documentário e a imagem da história.....	68
2.3 A estética poética da representação da história.....	72
2.4 Representações da memória e do corpo .....	76
2.5 O ator social e a personagem de ficção.....	80
2.6 A personagem de ficção e a personagem de documentário: proximidades e distanciamentos .....	82
2.7 A personagem e sua função laboral na narrativa.....	85
2.8 O ator social: uma representação de si.....	87
3. A SIMBIOSE EM OPERAÇÃO: A ESTÉTICA DE UMA HISTÓRIA.....	92
3.1 Do olhar historiográfico para a adaptação no documentário .....	93
3.2 Documentarista e historiador: uma memória situada .....	97
3.3 A ética e a estética: a representação do outro e a apresentação do outro .....	100
3.4 Modos de fazer entre a estética e a junção dos vestígios do passado .....	107
3.5 O narrador intradieético .....	111
3.6 A identidade narrativa e a consciência de si .....	115
3.7 Entre o fazer e o narrar da história, a reafirmação do passado .....	120
3.8 O estético e o histórico: as marcas de uma vida .....	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	129
APÊNDICE.....	132
REFERÊNCIAS.....	135
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS .....	139

## INTRODUÇÃO

Essa dissertação nasceu do desafio iniciado desde a graduação em Letras. Eu e o Professor Doutor Paulo Custódio de Oliveira realizamos, no ano de 2014, um trabalho de iniciação científica que resultou em um estudo comparado entre o cinema e a literatura. Desde então, os aspectos acerca da história e da narrativa, em sua relação com o tempo e com a temporalidade que constitui o ser que narra, tornou-se parte importante de nossa busca bibliográfica. Essa apreciação crítica é amplamente influenciada pelo estudo da hermenêutica de Paul Ricoeur, que já se fez presente nesse período introdutório à pesquisa acadêmica.

Percorreremos, neste trabalho, o conceito de tempo, não tido apenas pela perspectiva cronológica da narrativa. O conceituaremos como um construto existencial, que situa o ser humano em sua temporalidade. Concebemos a temporalidade como intrínseca à narratividade, permeada pela assertiva que, por vezes, soa poética: o ser histórico e temporalmente situado.

Pensando na relação entre a história, no conjunto da epistemologia disciplinar, e da história, enquanto narrativa, o desafio desta pesquisa foi situar no campo de Letras o estudo de uma obra audiovisual e a pertinência teórica dos conceitos da narrativa ficcional aplicadas ao objeto factual. Desafio que pode ser respondido pela necessidade de se ler as palavras e imagens que estão a nossa volta.

As palavras, as imagens, os discursos que nos cercam requerem uma interpretação profunda, pois moldam o nosso conhecimento. Na contemporaneidade, em que saturação das imagens insistem em dominar o campo epistêmico e criativo, somos instigados a percorrer esse caminho híbrido, pelo pressuposto que defenderemos ao longo desse trabalho: a relação simbiótica entre a história e a narrativa, um amplo e interdisciplinar campo de estudo.

Propomo-nos a investigar a relação entre a história, o elemento ficcional e o factual que envolvem a narrativa histórica dentro do gênero documentário. O objeto de pesquisa é o filme documentário *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016). Embasados pela hermenêutica de Paul Ricoeur (2010a, 2010b e 2010c), interpretamos os traços estéticos e conceituais da produção. Enfatizamos as considerações acerca do tempo, da narrativa e dos aspectos elementares da narrativa factual, como a pessoa que se representa no documentário, o ator social, e os moldes de contar da narrativa, permeada pelo limiar entre o fato e a ficção, consideração marcante nessa estética.

No âmbito nacional, as produções audiovisuais se tornam cada vez mais próximas ao ensino. Um exemplo disso é a Lei Nº 13.006, de 26 de junho de 2014, que preconiza a exibição de filmes nacionais na escola de Educação Básica. Nesse sentido, a pesquisa é de essencial

importância para o enriquecimento científico dentro da linha de pesquisa do PPG-Letras, Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber, justamente por se aproximar da necessidade de discutir a história e o audiovisual como diferentes fontes de conhecimento, se voltando criticamente a esses discursos que não são imunes às mazelas ideológicas, sociais e políticas de uma época.

A pesquisa sobre o documentário *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016), pode contribuir para ampliar a pesquisa científica acerca dos filmes documentários e sua íntima relação com a história; analisar os discursos de historiadores e documentaristas; adentrar em assuntos pertinentes a atualidade como a memória de pessoas que vivenciaram atos autoritaristas, testemunhos de violação de direitos humanos e seus efeitos para com o indivíduo.

O documentário *Menino 23: infâncias perdidas no Brasil* foi filmado no ano de 2015 e lançado em 2016. A obra teve a direção de Belisário Franca, roteiro de Bianca Lenti e Belisário Franca e montagem de Yan Motta. O documentário alcançou um reconhecimento crítico bastante contundente, principalmente por abordar temas caros à sociedade brasileira como o racismo, eugenia, segregação social, trabalho escravo, violência à infância, autoridade política e negligência religiosa.

Segundo dados da Academia Brasileira de cinema (disponível no site oficial da instituição: [www.academiabrasileiradecinema.com.br](http://www.academiabrasileiradecinema.com.br)), esse documentário faz parte de uma trilogia que, sob direção de Franca, aborda uma sequência de temas sociais relevantes por dar nome a uma parte da história esquecida, vozes que tantas vezes foram silenciadas pelo discurso dominante. Além de *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil*, a trilogia inclui *Soldados do Araguaia* (2017), que aborda a brutalidade da Guerrilha do Araguaia sob a ótica de oito soldados da baixa patente do Exército Brasileiro, enviados à Amazônia para combater a chamada guerrilha. A terceira produção é *Nazinha, olhai por nós* (2020), que retrata a espera de quatro detentos, dois homens e duas mulheres, que aguardam o benefício de saída temporária para celebrar o Círio de Nazaré, na cidade de Belém, no estado do Pará.

O documentário *Menino 23*<sup>1</sup> é baseado na tese de doutorado de Sidney Aguiar Filho, aprovada no ano de 2011, com a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Diógenes Aragão Santos, pela Universidade de Campinas, no estado de São Paulo. Uma característica constante em Franca é a ênfase na pesquisa metodológica e documental em suas produções. Busca representar as pessoas como parte daqueles que enfrentam e sofrem desigualdades sociais e políticas às quais estão submetidos o povo brasileiro. A narrativa retrata a história da escravização de crianças

---

<sup>1</sup> Em alguns momentos, abreviaremos o nome do documentário para proporcionar mais fluidez à leitura.

nas décadas de 1930 e 1940, período que foi marcado pela intolerância racial, discurso de ódio e violação dos direitos humanos.

O historiador Sidney Aguilar Filho soube do caso dos meninos escravizados em uma aula de história ministrada à uma turma de Ensino Médio. A aula tematizava aspectos gerais da Segunda Guerra Mundial. Ao reconhecer a suástica nazista mostrada pelo professor, uma aluna ressaltou a existência de tijolos marcados com o mesmo símbolo na fazenda da família. A pesquisa indispensável desse vestígio resultou no desvelamento da história dos 50 meninos que foram retirados do educandário Ramão Duarte, na então capital Rio de Janeiro, e escravizados no interior do país.

A relevância deste trabalho está na necessidade de se discutir acerca de como o documentário trabalha a narrativa histórica. O estudo dos documentários como gênero audiovisual, com suas propriedades estéticas próprias, nos remete a indagar como a representação de uma história pode se relacionar com o conhecimento histórico, em uma sociedade imersa nas imagens e influenciada por elas. Na dicotomia entre historiador e diretor de documentário, ambos, com suas peculiaridades de representação, se aproximam pelo fato de buscarem os vestígios do passado, os restos que inscrevem a história no mundo, partindo da interpretação e organização das marcas ideológicas e físicas de um passado, constantemente, presente.

Notamos que o gênero documentário tem sido amplamente divulgado por seu aspecto pedagógico, no trato ao sistema excludente de uma sociedade racista. É evidente como o ensino incorpora as produções audiovisuais como ferramentas essenciais para o processo educativo (apresentamos no apêndice algumas pesquisas sobre o documentário e seu uso como ferramenta de análise crítica da sociedade). Esse fato pode ser explicado pela necessidade de se manter viva a luta pela desconstrução desse sistema discriminatório, levando para escolas e universidades uma realidade que se faz revoltante e de emergente discussão. Cabe-nos, como profissionais de Letras, somar a essa discussão incessante e urgente, priorizando não apenas os aspectos “pedagógicos” da história nacional. Somamos como pesquisa de uma estética representativa, movida pela necessidade de análise crítica e estrutural da narrativa documental.

Para discutirmos criticamente a estrutura narrativa do documentário, enfatizamos o elemento simbiótico dessa relação em que a história e narrativa agem mutuamente, numa perspectiva de congruência. Percorreremos por conceitos estéticos da narrativa de ficção e da narrativa factual, no intento de interpretar a história enquanto objeto de conhecimento situado

temporalmente no presente. Esse olhar nos alcança pelo imperativo do “lembra-te!”; das coisas que não devem ser esquecidas, para que não sejam repetidas.

Nesse propósito, atravessaremos pelas definições de narrativa, tempo e consideração de si, ressaltando a interpretação do documentário como uma mídia que alcança um tema histórico, sensível e urgente em nossa sociedade, ao mesmo passo que considera a perspectiva da testemunha, o relato de quem sobreviveu aos crimes fascistas, constante no pensamento político das décadas de 1930.

A “história”, discutida nesse trabalho, é vista ora como um lugar de fala, voltado ao discurso epistemológico do historiador; ora em sua organização narrativa, nos moldes aristotélicos de organização da intriga. Considerando que o documentário é um gênero do audiovisual, envolto aos pressupostos miméticos de representação, o relato das personagens envolvidas, os vestígios documentais, a voz de autoridade do historiador, são construtos narrativos que fomentam a indagação acerca da responsabilidade histórica da produção e sua representação enquanto construto estético. Uma linha tênue separa a narrativa factual da reconstituição dos fatos, por meio dos elementos narrativos que, frequentemente, permeiam as narrativas ficcionais.

Nesse intento, debruçamos sobre uma base conceitual interdisciplinar. O filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005) nos aporta com um referencial teórico bastante contundente, principalmente nas considerações presentes nos três tomos de *Tempo e narrativa* (2010a, 2010b, 2010c). Catedrático em filosofia e doutor em Letras, Ricoeur é reconhecido por suas considerações filosóficas acerca da interpretação hermenêutica ligada à fenomenologia, relacionando a interpretação à experiência da temporalidade humana.

O também filósofo francês e Professor Emérito de Estética e Política da Universidade de Paris, Jacques Rancière, nos ajuda a explorar o documentário em sua estética ligada ao modelo político e social dessa representação. As reflexões presentes nas obras *Figuras da história* (2018), *O inconsciente estético* (2009) e *Os nomes da história* (2014) se fazem presentes no desenvolver desse estudo.

O professor, historiador e crítico de cinema Robert Rosenstone nos é importante para discutir a relação entre a história oficial e a linguagem audiovisual como construtos do saber. A obra *A história nos filmes, os filmes na história* (2010) e o artigo *História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens* (1997), se somam à discussão entre a historiografia e o audiovisual.

A partir da teoria cinematográfica dos professores Gaudreault e Jost situamos a imagem e som como modos de contar e mostrar da narrativa audiovisual. André Gaudreault é historiador, jornalista e crítico de Cinema. François Jost é jornalista e crítico do audiovisual. Juntos, os estudiosos nos agraciam com *A narrativa cinematográfica* (2009), importante obra que situa, no âmbito da narratividade, as formas de dizer e mostrar da imagem e do som cinematográficos.

Bill Nichols contribui para compreender a linguagem do documentário e suas implicações factuais e ficcionais. O crítico de documentário apresenta, no livro *Introdução ao documentário* (2016), os importantes conceitos de ator social e a representação de si pela estética factual, discussões que se somam a essa base bibliográfica.

O sociólogo, ensaísta e crítico de literatura, Antonio Candido (1918-2017) nos ajuda a comparar o ator social à personagem de ficção. A obra *A personagem de ficção* (Candido et al, 1974) nos fornece subsídios de inteligibilidade para a análise comparativa entre a pessoa e a personagem, desvinculando quaisquer estereótipos de hierarquia entre a linguagem ficcional e a factual que, simbioticamente, retroalimentam a estética do documentário.

Esses e outros nomes de estudiosos, que surgirão no decorrer desta dissertação, nos encaminharão para uma análise aprofundada da afirmação que dá título a este trabalho: a simbiose entre o estético e o histórico, uma relação que ocorre no bojo da narrativa, justificada pela temporalidade que permite ao ser humano dizer de si e do Outro.

De acordo com Ferrater Mora, o termo *simbiose* “é usado na biologia pra designar a convivência de dois ou mais organismos de tal sorte que implique para eles recíprocas vantagens” (Mora, 2004, p. 2.684). Mora continua a definição observando que o uso sociológico e histórico do termo é empregado em sentido conotativo, preservando seu sentido original e aplicando-o ao estudo de como elementos aparentemente distintos se convertem mutuamente, configurando uma forma de interação (Mora, 2004, p. 2.685).

O crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes, ao abordar “A personagem cinematográfica”, no livro *Personagem de Ficção* (Candido et al, 1974) emprega o termo “simbiose” para explicar como a personagem do cinema herda características oriundas da literatura e do teatro, cada uma com sua estética própria, mas todas cumprem funções narrativas similares, como a performance (Gomes, 1974, p.106). Nos apropriamos da definição própria das ciências biológicas para situar o filme documentário como um elemento interativo entre a estética cinematográfica e a história, conduzido pela perspectiva interdisciplinar que envolve a construção da narrativa.

O conceito de estética adotado nesta pesquisa volta-se para a obra enquanto construção de sentido, na perspectiva de Rancière que diz: “estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento” (Rancière, 2009, p.11). Direccionamos o olhar para o documentário como um modelo imagético do pensamento humano, ou a arte do pensamento que está imanente à obra, traduzido esteticamente nos seus modos de constituição de inteligibilidade.

Para chegarmos a essas considerações analíticas, dividimos esta dissertação em três capítulos em que desenvolveremos a interpretação do documentário pelo viés hermenêutico da narrativa, subsidiados por conceitos elementares que permeiam as narrativas factuais e ficcionais. Além dos capítulos, compomos essa introdução e, ao final, as considerações finais, que não pontuam um fim de análise, mas um olhar subjetivo desta interpretação, aberta a indagações e continuidade de discussão.

No primeiro capítulo, seguimos o caminho da hermenêutica interpretativa de Paul Ricoeur (2010a, 2010b, 2010c), tentando desvelar os significados mais profundos da explicação em história e a representação narrativa. Iniciamos a discussão enfatizando a relação história, enquanto disciplina, ressaltada pela figura do historiador; e documentário, enquanto gênero audiovisual, representativo de um discurso histórico. Nos tornou pertinente analisar a relação história e audiovisual sob a perspectiva analítica e crítica dos elementos que compõe a narrativa, como as proximidades e as distâncias entre o factual e o ficcional.

Percorremos a noção de tempo enquanto consideração narrativa, presente no tomo I do *Tempo e Narrativa* (2010a) de Paul Ricoeur, enfatizando o tempo como o presente que coexiste com o passado e o futuro. O presente tríplice constitui o aspecto subjetivo do tempo, ou seja, a consciência temporal que resulta na temporalidade. Essa temporalidade, intrínseca ao ser, molda - o em sua característica fundamental: o narrar. Essa imersão na temporalidade humana permite uma análise profunda dos aspectos de inteligibilidade narrativa. Para entender a narrativa, deve-se considerar o tempo que permeia o emissor e o receptor.

Assim, o ser narrativo é discutido pelas considerações miméticas do tempo que o constitui: a pré narrativa, a configuração narrativa e a refiguração; mimese I, mimese II e mimese III, respectivamente. A tríplice mimeses da hermenêutica ricoeuriana considera a ação criativa sobre a interpretação da realidade, enquanto elemento que traduz a temporalidade construtiva do ser. O que leva a considerar os aspectos aristotélicos de organização da intriga como elemento compartilhado entre os modos de contar em história e os modos de representação das demais narrativas.

Ao ampliar os conceitos aristotélicos, em sua aplicação possível para o entendimento da narrativa histórica, procuramos demonstrar esse aspecto enquanto inteligência narrativa, possível pela organização dos acontecimentos encadeados que explicam e contam. Enfatizamos a existência do vestígio pela fenomenologia heideggeriana, presente no tomo III de *Tempo e Narrativa: o tempo narrado* (2010c), nas considerações filosóficas que permeiam a existência do vestígio como mediador entre o passado e o presente. Finalizamos o primeiro capítulo com Cosson (2001) e a importante discussão do limiar existente entre a narrativa factual e a ficcional; entendimento fundamental nesse trabalho que considera a narrativa como uma forma de representação híbrida, resultante do ser mimético que, pela temporalidade que o constitui, permite contar e representar além das fronteiras discursivas em que se insere.

O segundo capítulo é dedicado ao estudo do documentário, enfatizando as ligações entre o elemento factual, próprio do gênero, e as aplicações conceituais da ficção que estão no limiar entre o que aconteceu e a encenação do fato. Para isso, compartilhamos dos conceitos de documentário de Bill Nichols (2016), que compreende o gênero cinematográfico do documentário como uma representação guiada entre o fato tal como ocorreu e o fato tal como mostrado, através da lente da direção. Compartilhamos desse olhar conceitual não pelo fragrante da realidade tal como é (uma impossibilidade do presente); nos importa a realidade tal como forma de representação, um tratado estético e representativo do ser imerso em sua temporalidade.

O tratamento criativo da realidade e a atividade poética ganham contornos na linguagem documental, enfatizando o plano da ficção, do fato e os relatos das pessoas que se representam no documentário: o ator social. São essas representações de memória, repousadas na lembrança do sobrevivente de um crime histórico. Esse corpo físico divide a linguagem documental em duas instâncias: a representação de si, do relato enquanto representação do ator social, e do modo como representar a pessoa, pela mostração da câmera. Nesse tratamento criativo, o ator social compartilha de alguns elementos da personagem ficcional, discutimos essas proximidades e os distanciamentos entre a pessoa e a personagem, baseando no conceito de personagem de Candido (1974).

A teoria cinematográfica de Gaudreault e Jost (2009) vem nos enriquecer com as definições do *grande imagista*. Esse conceito abrange a estética cinematográfica como uma narrativa construída sob a ótica de um idealizador. O poder de guiar o olhar, em uma perspectiva de construção plural; nos leva à história dos sobreviventes como uma narrativa construída simultaneamente pelo argumento factual e pela estética ficcional. Discutimos ainda a

manifestação do passado por meio do presente, o *ser-aí* do passado manifestado por meio de memória e símbolos, representações moldadas pela articulação entre o ato de contar e o de mostrar da linguagem do audiovisual.

No terceiro capítulo, dedicamo-nos à relação simbiótica entre a história e a narrativa, que se encontram em consistente efetivação dentro do documentário. Abordamos o conceito de estética de Rancière (2009) enfatizando-a enquanto construção de sentido, um modelo de inteligibilidade histórica, construída sobre a temporalidade existencial que envolve os atores sociais, o documentarista, o historiador e o receptor.

Realçamos a inquietude de memória e a transposição da linha abissal entre a história e os sujeitos fazedores dessa história; situando geográfica, ideológica e temporalmente as feridas históricas que persistem incômodas ao pensamento crítico. Assim, encaminhamos para os modos de representação e apresentação do outro, no tratamento de como a imagem fílmica apresenta e representa a testemunha. Consideramos os modos de fazer da estética documental e como a junção dos vestígios reforçam o argumento factual do passado, ao mesmo passo em que nos situa em nossa própria temporalidade.

Acrescentamos à análise temporal, os modos imagéticos do fazer estético do audiovisual, como a voz *off*, voz *over* e a ênfase nas cores ou a ausência dessas. Finalizamos o capítulo com as considerações ao modo de representar pela narrativa do documentário e a presença da testemunha que, sendo peça chave na representação da narrativa factual, pode inferir julgamento sobre a história da qual faz parte, traduzindo seu papel diante da nova história, daquela que ouve as partes dos fatos, de acordo com a perspectiva da nova história na era democrática, de Rancière (2014).

Enfatizamos como o modelo de construção da obra desenvolve em nós, seres imersos de temporalidade, a profusão da história, do existir do passado enquanto consideração conjunta entre os modos de representação e os modos de reter no presente as considerações narrativas que envolvem o *si*, que se mostra, o *eu* que se apresenta e a medição estética, social e artística, que se faz pungente na narrativa.

## CAPÍTULO I

### 1. A HISTÓRIA NA PERSPECTIVA TEMPO E NARRATIVA

Uma das características fundamentais da humanidade é o uso da memória como forma de imprimir em si as considerações do mundo. Quando recorremos à memória, seja de nossa experiência individual ou de fatos coletivos, tem-se a possibilidade de evidenciar o posicionamento crítico sobre esse olhar retrocedente: a inferência de si sobre o mundo. Investigar os modos de expressão humana, enquanto qualidade de seres imensos na temporalidade, nos remete à configuração dos moldes de contar e representar a existência, na perspectiva de ser e estar num tempo que envolve o que fomos, somos e poderemos ser.

Contar histórias, sejam elas baseadas na experiência factual ou ficcional, exige que o emissor crie estratégias de organização que o permite criar uma narrativa coerente. A essa coerência designamos como organização narrativa, sendo sua prática a narratividade, que acontece na literatura, no cinema, nas artes visuais, na música, nas interações cotidianas. A narratividade abrange uma sequência temporal, apropria-se da amplitude temática, cultural, experiências pessoais e entendimento de mundo.

Narrar é fundamental na constituição de nossa humanidade. O fato de passar ao outro a noção de tempo, de pertencimento, de racionalidade, justifica a afirmação de que somos feitos por narrativas que também nos fazem. Ao ser humano é dada a possibilidade de se expressar e se reconhecer através das narrativas; nossa formação biológica, social e psíquicas vão ao encontro dessa necessidade. Como aponta Motta (2013), as narrativas transcendem meras representações do mundo; são a própria experiência que destaca em nós a essência vivencial que nos define. Candido, no clássico texto *O direito à Literatura* (1995), defende a necessidade humana de se comunicar por narrativas, destacando como a fabulação faz parte da essência humana, tornando-se um bem incompressível (de direito de igual acesso) a todas as pessoas.

Explorar a história é adentrar no universo conceitual das formas narrativas que se fazem incompressíveis para o intelecto humano. Podemos considerar a história como um elemento amplo, aspecto que, dentro da narratividade, se apropria dos diversos gêneros textuais, discursivos e/ou visuais para moldar as mais diversas formas de expressão de mundo. Nessa amplitude, designamos a “história”, ora definida como uma disciplina, enquanto trabalho resultante da pesquisa científica; ora enquanto síntese de uma vida; ou a “história” como o enredo de uma obra literária ou audiovisual.

A amplitude da história passa, necessariamente, pela organização de um discurso. Essa característica faz com que toda forma de expressão de mundo, que se faça inteligível, seja organizada de forma coesa. Essa a organização narrativa permeia as formas discursivas as quais acessamos o conhecimento das coisas que nos cercam. O discurso histórico está imerso na constituição e preservação da memória, no entendimento dos particulares e universais que constituem nossa existência e fornece uma explicação plausível do resultante da ação do passado. Essa resultante é o presente, os rumos que tomam a humanidade. Para nos situarmos no amplo campo da história humana, as formas narrativas, apreendidas pelo contato social, se apresentam como forma elementar de expressão de tempo.

Rancièrè (2014, p. 135) destaca que a história pode ser entendida como uma experiência ou uma matéria. A primeira ligada aos fatos e as pessoas envolvidas, a segunda ligada ao regime de “verdade” dado pelo estudo sistemático da historiografia. Dessa forma, cabe-nos enfatizar que o termo “história”, presente nesse trabalho, é usado, ora para designar o amplo discurso do historiador, ora para conceituar os acontecimentos particulares que permeiam a existência individual das pessoas.

Pelo viés da história enquanto discurso do historiador, a consideramos alicerçada a uma perspectiva disciplinar e epistêmica. Essa é a corrente da historiografia, no trabalho de investigar o passado, organizando os acontecimentos de forma a chegar a um discurso coerente, que forneça ao receptor as informações necessárias para acompanhar os fatos de forma inteligível. Nesse sentido, a história, é conceituada como uma disciplina, sendo uma base epistemológica que não cessa de considerar os conhecimentos do passado como eventos unos, formadores daquilo que chamamos “história da humanidade”, o discurso oficial presente na historiografia.

A história, enquanto singularidade das experiências pessoais ou história de vida individual, é notadamente enfatizada pela linguagem factual dos documentários ou da literatura biográfica ou autobiográfica. Essa vertente considera os fatos particulares, os acontecimentos nomeáveis, que sucedem a pessoas comuns, nem sempre conhecidas ou nomeadas pela história oficial que nos é ensinada nos manuais e instituições escolares.

São as histórias de vida que temos acesso pela oralidade ou outras mídias, cujas condição de fato ou acontecimento, justifica a necessidade de compartilhamento de informações. Seguindo essa perspectiva, o termo “história” também pode ser usado para designar os acontecimentos que envolvem a narrativa ficcional da literatura, cinema, entre

outros discursos que, mantendo o distanciamento do “fato tal como aconteceu” (objeto factual), enreda a ampla explicação da narrativa em nossa tentativa de descrever o mundo.

“História” pode servir de referência tanto para o estudo dos acontecimentos passados quanto para se referir a uma estrutura organizada da narração de eventos, sejam eles reais ou fictícios. No contexto dos estudos dos acontecimentos, a história é ancorada na historiografia, ou seja, nos escritos dos resultados de uma pesquisa do historiador. No contexto da ficção, comumente se nomeia de “história” as narrativas escritas em prosa da literatura, como os romances, contos ou novelas ou o roteiro de uma produção cinematográfica.

Assim, a terminologia “história” é muito ampla, designa, por vezes, a disciplina oficial, traduzida pela historiografia, define as formas de contar de si e também designa as formas ficcionais de representação. De qualquer maneira, esses modelos de representação, sejam factuais ou ficcionais, partilham de um elemento comum: a narrativa; a forma de contar é organizada de uma maneira narrativa, cuja organização de pensamento passa, necessariamente, pelos moldes elementares da organização da intriga aristotélica: uma situação inicial, o desenvolvimento dessa ação e os rumos finais dessa ação.

Tomaremos o cuidado de desenvolver nosso ponto de vista tentando eliminar as possíveis ambiguidades que possam surgir com a terminologia “história” no desenvolver do texto. Optamos por manter a inicial “h” em minúsculo, por considerar que esse estudo é baseado na concepção do discurso histórico enquanto forma discursiva que compartilha dos elementos da narrativa factual e ficcional para se tornar inteligível, sem a intenção de hierarquizar a epistemologia disciplinar da historiografia sobre as demais formas narrativas ou vice-versa.

Ao considerar a história enquanto forma narrativa, cabe-nos estabelecê-la como uma resultante de memória. Devemos considerar que a forma como narramos a história é decorrente da temporalidade que nos situa no tempo, traduzido pela memória. Para chegar a uma reflexão crítica da narrativa histórica e da forma como a temporalidade é mimetizada na narrativa, dedicamo-nos aos escritos do pensador Paul Ricoeur (2010a, 2010b e 2010c) que, numa bibliografia básica de três tomos intitulados *Tempo e narrativa*, discorre acerca da história e a narrativa. Obra que nos instiga a compreender como se dá a construção do tempo histórico dentro da narrativa, ou seja, como o hermeneuta defende o caráter narrativo da história que, dentro da premissa de objeto de conhecimento disciplinar, se molda na forma narrativa, partilhando de muitos elementos da intriga aristotélica.

Para entender a posição do hermeneuta, devemos considerar que a história e a narrativa geralmente foram vistas como muito distantes. O próprio Aristóteles já defendia o

distanciamento entre o gênero lírico e épico e o contar da história. Para o filósofo grego, a poesia era portadora de um caráter elevado por abarcar os universais, enquanto a história tinha um caráter pouco abrangente, por considerar apenas o particular. No pensamento de Aristóteles o universal, presente na poesia, representa conceitos e ideias que transcendem o particular adentrando, com isso, percepções profundas sobre a condição humana e a complexidade de sua existência. Os particulares estão ligados aos acontecimentos concretos, com detalhes concentrados na descrição e análise das experiências singulares e individuais (Ricoeur, 2010a). A posição de Paul Ricoeur em relação ao pensamento aristotélico é que o saber filosófico, resultante da inteligibilidade da obra, se faz mais importante que o gênero em que ela se classifica (adiante, os conceitos das três mimeses ricoeurianas clarificam a noção de experiência mimética da obra pela relação interpretativa de pré-narrativa, narrativa em si e interpretação).

Devemos considerar que no contexto da *Poética* de Aristóteles, compilação cuja obra é datada por volta de 335 a.C., os gêneros narrativos conhecidos eram a tragédia, a comédia e a epopeia. O romance moderno provocou uma mudança nos paradigmas narrativos clássicos: o herói muda para o homem comum. Os aspectos subjetivos da consciência e subconsciência, a introspecção e o fluxo de consciência (que são propriedades particulares) adentram a narrativa, priorizando os aspectos da psique humana em detrimento ao elemento temporal linear (como em Virginia Woolf, Marcel Proust e Thomas Mann). Essas características provocam o que Ricoeur chama de a libertação do gênero, a abertura que coloca a temporalidade e o tempo cronológico como distintos (Ricoeur, p.13, 2010b).

As configurações narrativas que enlaçam a teoria literária são pertinentes também para o discurso histórico. Os elementos que compõem a narratividade sujeitam os modos de contar e representar às correntes epistêmicas que influenciam a inteligibilidade das coisas narradas. Dessa forma, ao pensar a história, enquanto disciplina, pensamos imediatamente na questão da temporalidade: é história aquilo que ocorreu.

Neste capítulo, seguimos o pensamento sobre a temporalidade de Paul Ricoeur (2010a) para refutarmos a ideia de passado como mero resultado de eventos ocorridos. Percorremos a noção a história enquanto construto do presente, enredado pela memória que constitui o que somos e sabemos sobre a nossa humanidade. A memória está constantemente presente, abrangendo os três tempos verbais: presente, passado e futuro.

## 1.1 A tríade temporal do presente

Narrar é uma qualidade do ser temporal que, por meio da narrativa, pode mediar o que fomos e o que somos, lançando ao devir uma possibilidade interpretativa trazida pela narratividade. A complexidade dos universais e dos particulares se mesclam à medida em que tomamos como base a historialidade imersa em cada ser. A história, enquanto uma vertente epistêmica oficial, e a história, enquanto uma possibilidade narrativa de si, ganham na perspectiva hermenêutica um aprofundamento sistemático, desvelando, pela interpretação, aquilo que não se mostra na superfície.

A questão da temporalidade é concebida por Ricoeur baseada na fenomenologia da essência das coisas enquanto experiência vivida. Um conjunto de fenômenos que estão no tempo e espaço, sendo as propriedades essenciais que definem a existência ou identidade de algo como um fator subjetivo que conduz à verdade. Seguidor da corrente filosófica de Martin Heidegger (1889-1976) o hermeneuta conceitua a temporalidade no sentido ontológico de estudo do ser, baseado na interpretação dos fenômenos enquanto efeitos de sentido; é a filosofia voltada ao existencialismo e não ao empirismo científico. A ontologia heideggeriana é completada pela reflexão acerca do tempo, de Agostinho de Hipona (354-430), cujas considerações sobre o tríplice presente: o presente das coisas passadas, o presente das coisas futuras e o presente do agora, permitem nos aprofundarmos na interpretação hermenêutica.

Essa perspectiva torna possível a filosofia ricoeuriana do estudo do tempo com suas múltiplas existências: a temporalidade em que está imersa a narrativa. O autor considera que “de Agostinho a Heidegger, toda a ontologia do tempo visa a extrair do tempo cronológico propriedades temporais construídas com base na sucessão, mas irreduzíveis tanto à mera sucessão como a cronologia” (Ricoeur, 2010a p.266). O tempo é pensado como algo passado, presente e futuro, não na linearidade definida pelo calendário ou pelo relógio; a temporalidade não se limita à sucessão: compreende o todo; não se reduz a cronologia, mas aos movimentos que acontecem dentro desses limites pela experiência vivida.

Pensando nos limites demarcados, não mais pela cronologia linear pela contagem do tempo do relógio, mas na experiência do tempo, enquanto temporalidade do imediatismo do presente, observemos as especulações sobre o tempo em Agostinho, partindo das especulações acerca da temporalidade e a narrativa em Paul Ricoeur (2010a). A hermenêutica Ricoeuriana defende que o tempo é representado pela narrativa e que o sentido das coisas está em sua interpretação, movimento que pode ser definido como a *inteligibilidade* do tempo.

A experiência do tempo presente no Livro XI das *Confissões* de Agostinho (2019), é objeto de reflexão filosófica do hermenauta Paul Ricoeur. No tomo I das considerações acerca do *Tempo e Narrativa* (2010a) o autor discute a dificuldade intrínseca relacionada à impossibilidade objetiva de se alcançar uma conclusão definitiva à inquietação filosófica fundamental da filosofia agostiniana: “o que é o tempo”? (Ricoeur, 2010a, p. 14) Essa aporia do tempo manifesta as complexidades inerentes à compreensão dessa noção tão fundamental e complexa na filosofia agostiniana, e que se torna basilar nesse estudo que evidencia a narrativa como forma de organizar e explicar a história.

As reflexões acerca do tempo de Agostinho são defendidas pelo filósofo como uma aporética em que o tempo assume um caráter fenomenológico singular pela argumentação. As argumentações de Agostinho são baseadas em suas crenças e na necessidade de confessar (a Deus) suas indagações quanto ao tempo e a eternidade: o que é e como medir o tempo.

A aporia do ser e do não ser do tempo parte da inquietação de Agostinho diante de sua própria impotência: saber o que é o tempo até que alguém lhe pergunte o que ele é. Assim o tempo assume as propriedades próprias do sentido, sentimos a passagem do tempo e não conseguimos explicá-lo (Agostinho, 2019, p. 223).

O sentido do tempo é discutido em constante dialética, entre o ser e o não ser dos três presentes: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro. O passado que reflete o tempo pela memória; o presente, pelo imediato; e o futuro, pelo porvir. Os argumentos dessa concepção é que ela pressupõe um olhar para o presente: passado e futuro como modalidades do presente, construídas pela memória e espera, reduzindo o presente ao tempo sem espaço, pelo imediatismo de passagem que o constitui. Característica que recai no argumento cético de que o tempo não é nada.

Para o filósofo o tempo presente é constituído de partes de instantes, ínfimos, que divide um longo passado de um longo futuro. Considerar o presente como algo existente mesmo não podendo medir seus espaços, faz com que Ricoeur (2010a) apresente a experiência de medir o tempo como um elemento sensorial, pragmático e intelectual. A teoria dos três presentes adjetiva o tempo, remetendo-lhe as qualidades temporais do presente em que estão as coisas futuras e coisas passadas. A imagem de um tempo de espera (porvir) é análoga à memória (passado). A inteligibilidade de que há algo por vir está diretamente à experiência humana de que algo aconteceu e algo virá.

A coexistência presente, passado e futuro não responde a inquietação de onde é o tempo e qual a sua medida. As reflexões de Agostinho nos levam a refletir a medida do tempo como

algo que foi e algo que é. Se há algo concreto que pareça representar o tempo, como ele pode ser medido já que é abstrato? Não há um espaço? A cronologia do tempo, medida pelo movimento dos astros para marcar o tempo, não é, para Agostinho, o espaço do tempo. Na concepção de *distentio animi*, a dimensão do tempo está na alma humana, é o argumento agostiniano que refuta a cosmologia dos astros celestes como medida de temporalidade.

A relação de tempo e movimento, nessa filosofia, está alicerçada ao *distentio animi* como elemento de consciência de si. No entanto, ao se buscar passagem de tempo na dimensão do tríplice presente (presente do passado, presente do presente e presente do futuro) se percebe que há um dilaceramento do presente.

Há, nessa aporia, uma intenção, *intentio*, que é a percepção da passagem do tempo: a espera, ligada ao futuro; ao que se está atento, ligado ao presente e a recordação, ligada à memória. Para Ricoeur (2010a) há uma interação entre a dialética da memória e da atenção que permite que pelo presente passem passado e futuro; o presente esgotamento do passado e futuro.

A temporalidade é sentida e pela experiência individual como algo subjetivo, cuja duração é fruto da psique humana. A temporalidade é aquilo dentro do que o ser humano está imerso, que constitui a sua memória e aquilo que está acontecendo com ele naquele momento. Nossa memória está no presente. O tempo é a recolha dessas experiências que estão sempre presentes.

Em Agostinho, pela intensão do presente passam o passado e o futuro. Há duas passividades: a memória (passado) e o porvir (futuro). O encontro dessas passividades – a *actio* - é o momento em que intenção sofre a distensão. A fuga de Agostinho do argumento cético de que o tempo não é nada está na crença do religioso de que a *distentio* ocorre na subjetividade do ser; na alma humana. O espaço do tempo, nesse sentido, foge às teorias cosmológicas e se alimenta da individualidade humana, tornando o tempo uma propriedade exclusivamente racional.

Paul Ricoeur (2010a, p.41) sugere uma ideia-limite entre tempo e eternidade. Considerando a existência do tempo necessita da *distentio*, um espaço que tradicionalmente é chamado de início e fim; e considerando a impossibilidade de se marcar esse espaço de tempo dentro de algo eterno, a eternidade está no tempo, mas não é tempo, pois não se pode medi-la. Existe o tempo cronológico e a eternidade, essa é a razão eterna de Agostinho.

As considerações acerca da dialética do tempo e da eternidade sugere a transitoriedade do tempo. A ideia limite da abolição do tempo pelo argumento cético da inexistência do tempo é refutada; a existência da eternidade não elimina a temporariedade; a aprofunda à medida em

que se abstrai da experiência da *distentio* a hierarquização do tempo em relação à concepção do eterno. A temporalidade da eternidade é imensurável e, por isso, atemporal.

Para Ricoeur as considerações de Agostinho em relação ao tempo evidenciam que a temporalidade, intrínseca ao ser humano, é elementar na consideração de si sobre o mundo, essa é a potência que organiza e manifesta a forma com que narramos. Diante dessa inquietação, chegamos à formulação de que o tríplice presente, em que se esgotam o passado e futuro, compõe as práticas discursivas sociais. Essa fundamentação se faz pertinente nas amplas categorias narrativas que conhecemos e, com isso, é um elemento substancial para este estudo que considera a história como uma narrativa, fundamentada e possível de explicação pelo viés interpretativo da filosofia ricoeuriana e nos conceitos gerais da teoria literária da composição da narrativa ficcional. Argumentos que serão desenvolvidos no tópico posterior.

Respaldados pela tríplice temporalidade do argumento agostiniano, concebemos a fenomenologia ricoeuriana como a hermenêutica que considera as experiências vividas, como as coisas que estão no nosso tempo e espaço se convergem no ser existencial, não somente empírico científico. Posto de outro modo, a hermenêutica ricoeuriana encontra neste trabalho a função de explicar a inteligibilidade da história a partir da experiência da inteligibilidade do tempo.

Os movimentos que acontecem dentro da cronologia passado, presente e futuro, são esgotamento de tempo que não estão em outro tempo que não seja o presente: o presente como esgotamento de passado e futuro. Essa característica recolhe a tríplice intenção: memória, ação e distensão; o tempo como a recolha das experiências do presente, sendo essa experiência coligida na atividade de delimitar o tempo em sua complexidade pragmática, existencial e intelectual. A história, seja pela vertente científica ou baseada nas experiências de vida pelos gêneros factuais ou ficcionais, não escapam da constância do presente.

O exame do esgotamento do tempo no presente é de importância teórica na análise do documentário *Menino 23: Infâncias perdidas no Brasil* (2016), que será melhor desenvolvida nos capítulos seguintes. Isso ocorre porque, ao abordar um fato histórico através do testemunho das pessoas que o viveram, tem-se no presente a única possibilidade de passado. Nesse situar temporal é no agora da narrativa que o passado emerge, ancorado na lembrança dos idosos que contam sua história. As reflexões de Ricoeur acerca da lógica interna aristotélica de início, meio e fim e a concepção de tempo em Agostinho, constitui o alicerce teórico que nos conduz ao elemento simbiótico em que a história retroalimenta a narrativa.

## 1.2 O postulado da história enquanto disciplina e da história enquanto narrativa

A história, enquanto objeto disciplinar, parte do acontecimento como uma epistemologia oficial. Valida a história pelo saber científico, respaldada pela figura do historiador como investigador das causas passadas e os resultados dessas causas para o presente e o devir. Essa vertente considera o elemento factual e as possíveis causas e eventos que se originam dos vestígios do passado. Entender a história como uma ciência exige que consideramos sua temporalidade e as formas de representação que a constitui. A temporalidade, em que está imersa a historiografia, é o que situa a história nos moldes da narrativa. Em outras palavras: a narrativa é elemento posterior aos aspectos temporais e existenciais que permeiam a existência da realidade.

A epistemologia é o estudo que investiga o conhecimento humano, as origens e a natureza do saber, os limites e a validade desse saber na construção das nossas crenças enquanto sapiência, utilizando de métodos observacionais, intuídos ou acrescidos da razão axiomática. A filósofa Marilena Chaui explica que “epistemologia” é a junção de dois termos gregos: *episteme* (ciência) e *logia* (conhecimento) e significa o conhecimento filosófico aplicado às ciências (Chaui, 2002, p. 257). O discurso da história, enquanto disciplina, está situado no campo das ciências humanas, onde a investigação de vestígios resulta na explicação fundamental. Assim, recebe a grafia com inicial maiúscula (“História”), indicando referência à área de estudo.

Nessa direção, Rancière (2014) enfatiza que as diferenças entre a “história - ciência e a história narrativa, deveria ser produzida no interior da narrativa, com suas palavras e com seu uso das palavras” (Rancière, 2014, p. 5). Percorremos em nossa análise, um olhar aprofundando sobre os limiares que permeiam a narrativa histórica, perscrutando algumas inquietações filosóficas e interpretativas que permeiam essa análise.

A história habita um campo indeterminado: não é totalmente uma ciência, já que não é regida por leis lógicas de comprovação e experimentação. O método científico é baseado, sobretudo, na observação, experimentação, produção de teorias e leis, seguindo os procedimentos metodológicos da objetividade, verificabilidade, controle e lógica. Não cabe ao historiador a experiência empírica, a ideia de passado está no presente, a experimentação é a interpretação.

Resta-nos um modelo dedutivo que justifique a temporalidade como constituinte da narrativa pelo viés hermenêutico. Pensando no modelo investigativo da história, na qualidade de objeto disciplinar e epistêmico, a defesa da narrativa da história, enquanto objeto do

historiador (ou na adaptação do modelo histórico às demais formas de representação da história, como gêneros de cinematográficos, literários etc.), nos leva a considerar nosso modelo de defesa como um axioma.

O axioma considera o princípio da dedução sobre a evidência. Nesse princípio não existe uma demonstração da causa ou efeito, o que existe é a atividade simultânea de aplicabilidade interpretativa sobre a condição de indemonstrável. Num estudo interpretativo, que permite a dedução com base nos princípios gerais da temporalidade em narratologia, é importante acrescentar à base teórica do modelo axiomático, com a finalidade de destacar esse procedimento interpretativo de inteligibilidade narrativa. Para Paul Ricoeur (2010a):

Trata-se em primeiro lugar de aproximar tanto quanto possível de um procedimento dedutivo com base em modelos construídos com base axiomática. Essa escolha encontra sua justificativa no fato de sermos confrontados com uma variedade quase infinita de expressões narrativas (orais, escritas, gráficas, gestuais) e de classes narrativas (mito, folclore, fábula, romance, epopeia, tragédia, drama, filme, histórias em quadrinhos, sem falar da história, da pintura e da conversação). Essa situação torna qualquer abordagem indutiva impraticável. Resta apenas a via dedutiva, ou seja, a construção de um modelo hipotético de descrição, do qual algumas subclasses fundamentais poderiam ser derivadas (Ricoeur, 2010b, p.52).

Ao definirmos o axioma como uma proposição hipotética, auto evidente, que serve como base para um sistema lógico ou teórico; colocamos o estudo hermenêutico da narrativa histórica no campo da fenomenologia. Considerando as “verdades” da história como versões interpretativas evidenciadas pelos vestígios do tempo. Os axiomas não são provados, mas aceitos como verdadeiros dentro de um determinado contexto ou sistema formal, geralmente oposto ao princípio da experimentação empírica da investigação de repetição do evento. Eles são usados como ponto de partida para deduzir outras verdades dentro de um estudo que se opõe aos modelos indutivos ou experimentais.

Os axiomas são os princípios básicos que não precisam de prova, mas são essenciais nos estudos sobre a interpretação, em que os argumentos e as inquietações teórico filosóficas nos levam a uma investigação dos modos de construção da narrativa e sua inteligibilidade na gama interpretativa temporal em que se insere.

Desse modo, as variações e as classes narrativas situam nosso estudo num modelo de análise que diz da lógica da inteligibilidade narrativa, um modelo singular e individual, que se apresenta coletivo no momento em que se externa como possibilidade interpretativa. É a negociação entre a psique individual e o entendimento coletivo, que é colhido e pretendido na relação social. A narrativa é defendida pelo hermeneuta como uma das mais vastas classes discursivas; seu modelo organizacional é uma sequência de frases organizadas (Ricoeur, 2010b, p.53). Essa organização é permeada por modelos próprios que definem a origem de cada forma

narrativa; ou seja, são os modelos narrativos que sustentam a distinção (nem sempre precisa) entre o factual ou o ficcional, por exemplo. Modelos que podem ser estendidos para a interpretação das imagens pois carregam a inteligibilidade do contar através do campo visual.

Diante do exposto, Ricoeur versa sobre a aporia existente entre o modelo nomológico (oriundo da epistemologia inglesa) e a interpretação do fato histórico. O hermenauta se volta para a crítica de W. Dray que defende um modelo *nomológico* em história que é baseado na lei, causa e explicação dos fatos históricos. O modelo nomológico da história busca as causas, os padrões e os efeitos dos eventos, tentando explicá-los como sendo regidos por leis universais, se aproximando da abordagem das ciências naturais em que é possível a observação e a experimentação do evento como repetível. Nessa abordagem, a história é conceituada como uma disciplina científica que descreve o porquê e como os fenômenos ocorrem, com o objetivo de desenvolver teorias e modelos explicativos para tais ocorrências (Ricoeur, 2010a, p.186).

Ricoeur critica a abordagem explicativa do modelo nomológico. O hermenauta entende que a história exige mais que as explicações causais: requer interpretar as singularidades e experiências desses eventos em sua imputação singular. Em história, as explicações não são regulares porque os acontecimentos são dinâmicos. As generalidades e imprecisões dos vestígios não permitem inferir uma fórmula como nas ciências da natureza. O pensamento ricoeuriano considera que o modelo nomológico não dá conta da temporalidade e singularidade humana diante dos eventos.

Diante do impasse levantado pelo modelo nomológico e a interpretação do fato histórico, Ricoeur explica que o fato histórico é um recorte no tempo, diz muito da inquietação em explicar os resultados dos acontecimentos para o presente; a lei que rege a busca epistemológica para a explicação do passado está no motivo de buscá-lo. A interpretação está no recorte em que o tempo é dividido “A divisibilidade do tempo acaba ali onde termina a mais detalhada das análises” (Ricoeur, 2010a, p.204); ou seja, o tempo, como um recorte cronológico linear, não esgota a complexidade dos significados experiências atribuídas aos eventos.

Ao refletir sobre o modelo nomológico em contraste com o modelo interpretativo na história, podemos considerar os eventos narrados do documentário *Menino 23*. Como explicamos na introdução deste trabalho, o documentário aborda um fato que teve início na década de 1930 quando 50 crianças foram retiradas do orfanato São Ramão, na cidade do Rio de Janeiro, e levados à uma fazenda no interior de São Paulo, onde foram forçados a realizar trabalho escravo para a família Rocha Miranda. Na explicação nomológica, as causas dessa violenta exploração humana poderiam ser explicadas pela política eugenista importada das

teorias nazifascistas no Brasil. Nesse caso, a política nazifascista seria como uma “lei”, que nos dariam as respostas necessárias para que entendêssemos o que levou uma família rica a explorar crianças órfãs. Um modelo interpretativo da história envolve não apenas centrar nas influências políticas externas, mas também nos significados e idiossincrasias próprias de quem se propõe a explorar crianças. Nesse caso, ao invés de se procurar uma “lei” que explique o fato, a interpretação se concentra nos significados do próprio evento e, a partir dele, busca compreender como a política externa foi vivenciada pela elite exploradora, como a infância foi vista por essa elite, como a riqueza da classe privilegiada é, e sempre foi, fruto do esforço de pessoas marginalizadas que não têm seus direitos humanos básicos respeitados.

O exemplo apresentado destaca a necessidade de explicar como a interpretação da história, que é um construto do saber, nos remete ao inteligir dos fatos. No momento em que o emissor constrói sua narrativa, toda a temporalidade que o constitui está presente; ao receptor, o mesmo movimento ocorre. Essa constante relação entre o que nos forma e o que forma o outro resulta em uma ampla gama de interpretações sobre um mesmo objeto, o que nos leva a refletir sobre a construção do tempo histórico. O discurso histórico baseia-se em duas grandes premissas: deve apresentar uma visão completa da situação levantada (considerando a linearidade de início, meio e fim) e se manter fundamentada dentro de um amplo campo disciplinar que a reconhece como uma fonte de conhecimento esclarecedora. A isso Ricoeur chama de *condições últimas de inteligibilidade* (Ricoeur, 2010a, p.152).

As condições de inteligibilidade da história são fundamentadas pelo princípio das três mimeses<sup>2</sup>, vistas como imitação criativa da realidade. A tese de Ricoeur (2010a) é considerar que há um vínculo de derivação indireto que permite ao saber histórico ambicionar o poder científico dentro de moldes narrativos próprios da ficção, ou seja, a história se faz ciência, reconhecida pelo aporte disciplinar epistêmico que carrega, compartilhado de elementos da narrativa ficcional.

A discussão sobre a narrativa e a história passa, necessariamente, pelo discurso. Podemos dizer que o discurso é a forma como a ciência interpreta e organiza os vestígios do passado para criar narrativas explicativas. Movimento semelhante se aplica às demais formas narrativas, factuais ou ficcionais, que são traduzidas em forma de discurso, seja visual, verbal, audiovisual. São os discursos que expressam ideias, perspectivas e as múltiplas visões de mundo.

---

<sup>2</sup> A hermenêutica ricoeuriana aborda o processo mimético da realidade como uma imitação criativa, enfatizado pela pré narrativa (mimese I), a configuração da narrativa (a mimese II) e a refiguração (mimese III). Dedicaremos um tópico a esse assunto no item 1.5.

O discurso, de acordo com a linguística de Mikhail Bakhtin, é um fenômeno social que surge na interação entre as diferentes vozes. Esses discursos (que são constituídos da temporalidade em que estamos imersos) são externalizados de acordo com os símbolos que temos à disposição. O discurso é dialógico; nessa interação, a dinâmica na qual os significados são negociados, estão em constante recontextualização. O discurso é um processo contínuo de construção de significados. É um sistema dialógico moldurado pela interação social, cultural e histórica ligados ao contexto em que se insere. Nesse sentido, a perspectiva do discurso é “a língua em sua integridade concreta e viva, e não a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso” (Bakhtin, 2002, p.207).

Defendemos que a narrativa é um discurso e que o discurso é baseado em um ponto de vista. Trata-se de uma negociação que o indivíduo faz com a sua psique e que se manifesta no contato com o outro. Dessa forma, a historiografia (a história enquanto disciplina) e as demais classes de formas narrativas, funcionam como meios compreensíveis de interagir e expressar-se em relação ao mundo. Nesse contexto, a interação dialógica dessa negociação é permeada por uma perspectiva ideológica, que define e molda o que é comunicado sobre a intenção subjacente, inferida através da análise do conteúdo, contexto e das escolhas do narrador. Elementos importantes para a inteligibilidade em história.

Os elementos da inteligibilidade do saber histórico parte da *referência cruzada* entre a pretensão de verdade, pela busca do acontecimento como fato e pela construção narrativa que se permite olhar para o passado como algo construído e acabado, construído pelo princípio das três mimeses (a atividade de apresentação e representação da realidade, discutida pela teoria literária e que é conceituada por Ricoeur (2010a) como um elemento tríplice, que será discutida no próximo tópico).

A história é como um resultado da intencionalidade do historiador que, obedecida a temporalidade básica (presente do passado, presente do presente e presente do futuro), se posiciona como um elemento de reconstrução. Dialogicamente, o emissor compartilha esse movimento dentro de sua temporalidade.

A relação entre a história e a composição narrativa é discutida por Ricoeur (2010a) partindo dos aportes teóricos do neopositivista Raymond Aron (1938) e a filosofia analítica de Hayden White (1992), que deu início à configuração da história por composição da intriga em *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, abordando-a como uma reorganização do conceito dado por Louis O. Mink, no artigo publicado na *Review of*

*Metaphysics* “philosophical Analysis and historical Understanding”, no ano de 1968; entre outros como Arthur Danto (1965), Michel de Certeau (1975). A análise do hermeneuta parte da metodologia francesa vinculada à Escola de Annales, mantendo a relação binária entre a crítica analítica, herança da filosofia francesa, e da atualização crítica, partindo de conhecimentos já produzidos e passíveis de investigação. A análise do hermeneuta é voltada para o pensamento da história enquanto construção narrativa, imersa na temporalidade que imprime ao investigador um caráter de reconstituente.

Nos importa seguir a investigação da hermenêutica ricoeuriana para refletir na visão de senso comum da história e os problemas ontológicos e epistemológicos que permeiam essas definições. Do ponto de vista do senso comum, a história é vista como um discurso distante dos moldes narrativos da intriga, por exemplo. O acontecimento histórico, nesse posicionamento, é visto como algo que aconteceu no passado, foi produzido por agentes humanos, possui uma singularidade que se volta para a alteridade ou a diferença absoluta desse fato para a contemporaneidade.

No processo de inteligibilidade dos acontecimentos, Ricoeur (2010a), partindo dos argumentos de Raymond Aron, derruba a hipótese do caráter absoluto do fato histórico. Dissente a asserção de que o fato foi aquilo que ocorreu em um tempo que não pode ser experimentado, o historiador cita o ocorrido, não está no fato, não pode colocá-lo em posição de absoluto. O contar do fato é sempre uma reconstrução. Um segundo argumento é que o passado está fora do alcance do historiador. Isso Aron chama de *dissolução do objeto*, dissolução daquilo que não pode ser absoluto, por estar imerso na temporalidade que não nos permite experimentar tacitamente o passado (Ricoeur, 2010a, p.162).

A dissolução do objeto em história acontece pela distância temporal do investigador. A compreensão é incorporada à verdade histórica. Adiciona-se a subjetividade própria da experiência pessoal, psíquica e existencial do historiador com a experiência objetiva da humanidade, do que ocorreu num momento anterior. A história é um objeto de conhecimento pelo acesso (presente) a um fato ocorrido no passado, quando esse passado era um presente. Quando esse ocorrido era presente não poderia gerar conclusões, dadas as multifaces dos eventos. A visão integral de um recorte de tempo permite que o historiador veja os eventos a uma distância passível e possível, passível de investigação pelos vestígios; possível de fazer inclusões do presente, dados os resultantes desse ocorrido na memória da coletividade.

As inclusões temporais fazem com que Ricoeur (2010a) defenda que a história só é objeto de conhecimento pelo tempo em que situa sua inteligibilidade. Essa inteligibilidade se

configura na presentificação do passado, pela busca de seus traços profundos. Se estivéssemos situados nesse presente em que ocorreu o fato, não haveria inteligibilidade das conclusões.

É essa inteligibilidade que acentua o caráter crítico sobre os eventos do passado, como no documentário *Menino 23*, por exemplo. Ao ver os idosos que contam sua infância oprimida e ao ouvir o relato de um fato histórico vergonhosamente tão marcante, inferimos julgamentos sobre o passado da política elitista e fascista que foi constante no período relatado. Mesmo sem experimentar explicitamente essa experiência (que acontece mediada pela virtualidade da imagem e do relato), incluímos esse passado carregado de determinações de presente, o que inclui, em nossa inteligibilidade das conclusões, observar o acontecimento como um alerta que constantemente ressoa sobre a democracia nacional e sobre as minorias sociais.

Ensaíamos, nesse tópico, algumas considerações para situar a história enquanto disciplina na ampla gama da narratividade do discurso histórico. Esforço que percorre a história enquanto saber científico, herança da epistemologia que é fundamentada pela historiografia e assegurada pela figura do historiador. O postulado da historiografia, enquanto “verdade” de um passado, permeia o campo complexo do modelo axiomático da história. A impossibilidade de experimentação do passado é o que nos permite relacionar o que presenciamos, em nosso tempo, como resultado daquilo que nos antecedeu.

O axioma, como vimos, considera a evidência, o indemonstrável que não se prova, a não ser pela simultaneidade que permite deduções sobre o fato, a evidência sem demonstração pela impossibilidade de voltar ao tempo. O conceito axiomático da história nos leva ao modelo nomológico que permeia o acontecimento como algo irrepetível. A organização da narrativa histórica se faz dentro desse campo complexo, que definimos como um tempo antecessor a nós, e que figura justamente no encontro entre a evidência do passado e a consequência desse acontecimento para a contemporaneidade.

A atualização do sempre presente da interpretação do discurso histórico, ou daquilo que definimos como a história de uma vida, de uma sociedade ou de um país, define o que chamamos de condições últimas de inteligibilidade que, formada pela ação mimética criativa da realidade, apresenta o vínculo indireto de relação entre a narrativa de ficção e o discurso. A narrativa, posta dessa maneira, é definida como uma vasta classe discursiva, cuja lógica da inteligibilidade é perscrutada pela lei (objeto nomológico do acontecimento), causa (o que levou o fato a acontecer da forma como ocorreu) e explicação (resultado do olhar retrospecto que permite examinar o acontecimento em sua completude).

O olhar retrocedente permite que inferimos ao passado uma perceptiva de tempo como algo fechado, ou pelo menos possível de ser analisado como um acontecimento único. O que entra no jogo entre a história e a narrativa é a dinâmica dos acontecimentos que se apresentam mais como incompletudes do que como fórmula fechada de um fato. É na dinâmica entre a incompletude temporal e os acontecimentos que nos permitem dizer que a temporalidade é diferente da linearidade. Enquanto a linearidade tende a relacionar os acontecimentos como tendo sido “um após o outro”, a temporalidade abarca esse acontecimento como inteligibilidade, ou seja, o contexto temporal molda e agrega sentido à maneira com que interpretamos a realidade, uma experiência de tempo e não apenas sua passagem.

O discurso faz parte desse processo de inteligibilidade do tempo. Considerando o aspecto dialógico presente no ato discursivo, emissor e receptor constroem e são construídos pela narrativa. A esse aspecto se unem a história enquanto linha epistêmica do saber, também como narrativa de si e como atividade criativa do que poderia ser: o que permeia a narrativa e a história é a referência cruzada entre a pretensão à verdade e o olhar para o passado como algo construído e acabado. Essa interpretação acarreta na dissolução do objeto tácito da epistemologia: a história é objeto de conhecimento pelo presente (e não pelo passado). As multifaces do evento, inferido pelo olhar retroativo (como se fosse uma integridade de passado). A inteligibilidade está no presente, característica que compartilha a narrativa da história com as demais gamas narrativas que permeiam as inteligibilidades humanas.

Esse aspecto diz da dinâmica dos fatos, não nos momentos em que ocorrem, mas nos momentos em que tornam os vestígios fontes de conclusões possíveis. O saber histórico resulta numa visão ordenada que só é possível pela distância temporal; o presente do passado que nos proporciona a inteligibilidade do todo. Nessa dinâmica, o processo de construção do discurso em história é pautado nos moldes narrativos de intermédio entre a concepção de acontecimento e os processos de formação do enunciado. O processo de inteligibilidade em história passa pela organização da narrativa que, indiretamente se vincula às formas de contar dos diversos gêneros narrativos que nos circundam.

### **1.3 A Composição da intriga: a organização entre a narrativa e a história**

Conceber a história como uma narrativa é colocá-la num lugar propício ao estudo de sua forma como uma possibilidade de construção nos moldes literários. Para trilhar esse caminho é

necessário salientar que o discurso sobre o passado está pautado na concepção de enunciação que abarca os três tempos verbais: o presente, o passado e futuro. O tempo é parte do enunciado que aliado a outros elementos tais como narrador, espaço e modos de representação tornam possíveis o processo em que decorre a enunciação. A enunciação fornece um sentido para o enunciado. Dessa forma, a diegese, que abrange as dimensões temporais e espaciais na ficção (por ser um termo amplamente utilizado em análise de obras literárias e fílmicas) pode aproximar o conceito de história (enquanto epistemologia coletiva) e intriga (enquanto modo organizacional de contar um acontecimento).

A história pode ser concebida como *intriga em miniatura*, como salienta Ricoeur (2010a, p. 246). Os acontecimentos narrados são descrições e explicações de eventos que se fazem imprescindíveis. Quando um historiador investiga os vestígios do passado há uma apropriação de voz de autoridade da pesquisa científica (uma certa formulação nomológica que explica as leis e as causas dos eventos), aportado de estratégias de composição (da intriga) para que a noção de temporalidade seja abstraída como um elemento de conclusão. Assim, um acontecimento histórico é contado como tendo um começo e um fim, obedecendo os critérios de conclusões permitidos pelo olhar retrospectivo.

As estratégias de composição do discurso literário estão intrinsecamente ligadas aos modos de composição da intriga: há um motivo, ação, personagens, situação. Essa organização é baseada no modelo aristotélico de encadeamento da ação. Para uma discussão analítica, que considere o discurso historiográfico como um modelo que se faz disciplinar à mesma medida que se constrói em moldes narrativos ficcionais, consideramos o conceito de *imputação causal singular*, de Paul Ricoeur (2010a, p. 301), percorrendo o caminho da construção do discurso historiográfico dentro do modelo basilar da narrativa.

O conceito de imputação causal singular nos remete ao movimento explicativo dos fatos pelo encadeamento das ações. Essa imputação está voltada ao caráter científico da historiografia. Esse conceito nos ajuda a entender como cada discurso entende e representa a história: a historiografia parte da interpretação dos acontecimentos, baseados nos vestígios deixados por eles. A ficção parte de fatos que poderiam acontecer, mas são fruto da criação de um artista. Nas palavras de Ricoeur:

A imputação causal singular é o procedimento explicativo que faz transição entre a causalidade narrativa – a estrutura do ‘um pelo outro’ que Aristóteles distinguia do ‘um depois do outro’ – e a causalidade explicativa que, no modelo nomológico, não se distingue da explicação por leis (Ricoeur, 2010a, p.301).

A causalidade narrativa e o encadeamento estrutural dos acontecimentos (“um depois do outro”, ou a causa e a consequência) figura na base explicativa do discurso histórico. As leis, nesse sentido, são as consequências resultantes dos acontecimentos. Isso nos leva a inferir que existe uma lógica em cada acontecimento e a possibilidade de interpretação temporal faz com que a concepção de inteligibilidade dos fatos ocorra de forma conclusa.

A posição do hermenêuta, ao citar o conceito de Max Weber (1951), compreende o agente da ação, que avalia as possibilidades dos seus meios investigativos, pela lógica de retroceder para entender: os meios possíveis são os meios que temos à disposição; investigar o passado é a necessidade de entender o presente (Ricoeur, 2010a, p.304). O presente do passado dinamiza o porvir.

Não nos importa discutir a hierarquia valorativa de um discurso histórico sobre as demais representações dos acontecimentos, importa-nos refletir sobre os elementos que constituem ambos os discursos, situados na inteligibilidade das partes que são a base da narrativa. Essas aproximações unem o historiador e o ficcionista, mas não apaga o limiar existente entre o facto e a invenção, que figurará no desenvolver dessa análise. Partindo dessa concepção, analisemos os elementos de inteligibilidade da narrativa que se fazem presentes na composição da intriga.

A composição da intriga é baseada no princípio básico da inteligibilidade da narrativa: tem um início, um meio e um fim. A tríade da intriga acompanha a tríade temporal, na linearidade que não diz apenas do tempo enquanto encadeamento, mas do tempo enquanto organização elementar de explicação. O conceito da intriga de Aristóteles nos direciona a refletir o elemento de surpresa que tensiona a narrativa. Se na ficção a intriga acontece envolta ao ponto surpresa, na historiografia essa tensão é o resultante da conclusão dos acontecimentos.

O ponto surpresa aristotélico é a *peripéteia*. No capítulo X da *Poética*, Aristóteles conceitua a peripécia como o elemento que muda a sorte da personagem, em conformidade com a verossimilhança necessária para a obra. Esse é um termo que se refere a um momento crucial da trama, momento que denota uma mudança significativa ou reviravolta. No capítulo XI, a peripécia aparece como a resultante que gera no público a compaixão ou terror. No capítulo XVIII descreve que os sentimentos advindos da experiência da personagem, pela mudança de sorte, fazem com que as noções de tragicidade e humanidade aconteçam (McLeish, s.p, 2005).

Na historiografia, definida como o estudo e a escrita da história pela perspectiva do historiador, assim como nas narrativas literárias, em que os acontecimentos são resultantes criativas do escritor, o modelo da peripécia também acontece. O teórico e historiador Hayden

White (1992), em seus estudos sobre a *Meta-história*, defende a prática criativa e retórica da atividade do historiador. O estudo de White concentra-se na análise de como historiadores do século XIX construíram suas narrativas históricas. Ele examina pensadores como Marx, Hegel, Nietzsche, Michelet, Ranke, Tocqueville, Burckhardt e Croce, destacando as características comuns entre os modos de explicar da história e as convenções narrativas das obras literárias.

White defende que a configuração narrativa em história se faz dentro dos modos de argumentação e tropos retóricos que guiam as interpretações históricas, voltando o conceito narrativo em história para os gêneros específicos da teoria literária: épico, comédia, tragédia e sátira.

A tragédia e a sátira são modos de elaboração de enredo concordes com o interesse daqueles historiadores que percebem atrás ou dentro da congêrie de eventos contidos na crônica uma estrutura vigente de relações ou um eterno retorno do Mesmo no Diferente. A estória romanesca e a comédia sublinham a emergência de novas forças ou condições emanadas de processos que parecem à primeira vista ou ser imutáveis em sua essência ou estar mudando só em suas formas fenomênicas. Mas cada uma dessas estruturas arquetípicas de enredo tem suas implicações para as operações cognitivas pelas quais o historiador procura “explicar” o que estava “realmente acontecendo” durante o processo do qual ela proporciona uma imagem de sua verdadeira forma (White, 1992, p.26).

Em corroboração ao pensamento de White, Rosenstone (1997) também discorre sobre a história e a configuração da narrativa histórica. Rosenstone defende que a análise da narrativa histórica é constituída por uma organização discursiva e explicativa coerente: o sentido do passado passa pela concordância da narrativa sobre a discordância do tempo, como vimos na perspectiva da narrativa do tempo em Paul Ricoeur (2010a). O aspecto das “ficções” criadas pelos historiadores, está relacionada à reescrita dos acontecimentos históricos e a “sorte” dos indivíduos que fazem parte dessa história. Para Rosenstone,

a) nem as pessoas nem as nações vivem relatos históricos; as narrações, ou seja, tramas coerentes com um início e um final são elaboradas por historiadores numa tentativa de dar sentido ao passado; b) os relatos dos historiadores são, de fato, ‘ficções narrativas’; a história escrita é uma recriação do passado, não o passado em si; c) a realidade histórica, no discurso narrativo, está condicionada pela convenção do gênero e do ponto de vista (como ocorre no romance de ficção) que o historiador tem escolhido – irônico, trágico, heroico ou romântico -; d) a linguagem nunca é asséptica, em consequência não pode refletir o passado tal como ele ocorreu; ao contrário, a linguagem cria, estrutura a história e a imbuí de um significado (Rosenstone, 1997, p. 7).

Ao refletirmos sobre a peripécia e a organização em intriga que, direta ou indiretamente permeia o discurso da historiografia, podemos aproximar a peripécia como o ponto central do acontecimento histórico, os rumos que tomam os fatos são como o elemento surpresa. Como exemplo dessa aplicação teórica, consideramos a demonstração prática da peripécia na

historiografia aplicada ao documentário<sup>3</sup> *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016): o início da “trama” histórica é a existência de um orfanato, localizado na então capital do país, o Rio de Janeiro dos anos de 1930. Uma mudança de sorte (peripécia) acontece quando o Movimento Integralista Brasileiro entra em Ascensão no território nacional, sendo implantada a ideia de higienismo racial nos grandes centros, ocasionando a remoção dos meninos para a fazenda dos escravocratas Rocha Miranda, situada no interior de São Paulo. A resultante, ou seja, o desfecho da “trama” é a realidade vivenciada pelos dois idosos, identificados e reconhecidos como sobreviventes<sup>4</sup> dessa subjugação humana. É o olhar retrocedente faze-nos entender os motivos pelos quais as coisas tomaram certos rumos.

Os resultados da experiência produzida pela peripécia sugerem que a sorte das personagens e o rumo do drama transpareça ao espectador/leitor sentimentos universais que são inferidos pela subjetividade de cada um. Nessa perspectiva, as intrigas são singulares e não singulares, como salienta Ricoeur (2010a, p.340). A composição da intriga “universaliza o acontecimento”; os próprios acontecimentos recebem uma inteligibilidade derivada de sua contribuição à progressão da intriga. Disso resulta que as singularidades dos acontecimentos tomam um caráter universal, pela experiência sensorial estética. A contingência, atribuída ao desenrolar da trama, é a contingência inteligível de universalização dos fatos.

Essa universalização, que procura estabelecer um entendimento comum, está intrinsecamente ligada à verossimilhança construída na narrativa. Na ficção, a verossimilhança convence o leitor da coerência diegética que permeia a narrativa. Em história essa coerência é alimentada pelo argumento verídico, possibilitado pela explicação dos fatos. A tríade da verossimilhança, contingência e peripécia, elementares aos gêneros ficcionais, retroalimentam as histórias factuais que nos rodeiam.

Vimos em defesa do caráter narrativo da história, de acordo com a filosofia hermenêutica de Paul Ricoeur, orientando nosso olhar para a forma como essa estrutura se concretiza dentro da narrativa. Com base no pensamento aristotélico da configuração da intriga e da hermenêutica de investigação dos modos da narrativa, podemos observar que as

---

<sup>3</sup> Como citamos na introdução desta dissertação, o documentário *Menino 23* é uma adaptação da tese de Sidney Aguilar Filho. A organização da “trama” se estende tanto ao roteiro do documentário quanto ao texto historiográfico, que é a tese do historiador. Utilizamos o exemplo do documentário por ser ele o objeto central de nossa discussão.

<sup>4</sup> O termo “sobrevivente” é usado no documentário (e também na tese de Sidney Aguilar Filho) para se referir aos idosos, o Sr. Aloysio Silva e o Sr. Argemiro dos Santos, que foram vítimas desse evento histórico. Nesse sentido, o uso do termo adjetiva os dois idosos por serem as únicas pessoas vivas encontradas para testemunhar sobre o fato (até a realização do documentário). O historiador relata que ao serem expulsos da fazenda após a proibição de partidos nazifascistas no Brasil, os meninos foram abandonados à própria sorte às margens de trilhos de trem, sem documentos ou qualquer meio de garantia de sobrevivência.

características da intriga são a contingência (as coisas que acontecem uma após a outra), a verossimilhança (aquilo que faz sentido dentro da narrativa) e a peripécia (um elemento surpresa de mudança de sorte, desvio).

Os elementos básicos da narrativa constituem a intriga. A intriga é submetida a esses paradigmas: é organizada de forma lógica para a compreensão de um todo, para isso tem um começo, um meio e um fim. Essas características nos encaminham para um olhar sistematizado sobre o discurso historiográfico, não na dualidade do factual *versus* ficcional, mas na concepção do homem que narra. Ressalvadas as diferenças entre os postulados disciplinares da história (enquanto discurso dos rumos da humanidade) e da ficção (enquanto possibilidades do que poderia acontecer), a concepção narrativista da historiografia se baseia em partes organizacionais de modelos inteligíveis. Para Ricoeur (2010a):

Minha tese é que os acontecimentos históricos não diferem radicalmente dos acontecimentos organizados por uma intriga (...) é possível, por meio de procedimentos apropriados de verificação, estender para a noção de *acontecimento histórico* a reformulação que *acontecimento-composto-em-intriga* impôs aos conceitos de singularidade, de contingência, de desvios absolutos (grifos do autor). (Ricoeur, 2010a, p.342)

A defesa do acontecimento histórico como composto em intriga, exige-nos que pensemos nos conceitos de singularidade (do acontecimento como algo irrepetível), a contingência desses acontecimentos (o que levou ao fato) e desvios (o que afasta e o que une as formas de contar da narrativa com fundamento historiográfico e a ficcional, por exemplo). Elucidações que nos encaminham aos modos narrativos em suas formas conceituais basilares. Ao enfatizar o acontecimento composto por intriga, esse conceito não deve ser retido como forma de generalizar os discursos, essa não a intenção do hermenauta (nem nossa). Intencionamos refletir sobre os moldes em que a história e a tradição ficcional constroem a narratividade do inteligível.

Voltemo-nos à contingência do início, meio e fim para destacar o que Ricoeur, baseado na filosofia historiográfica de Braudel, nomeia de *quase intriga*, *quase personagem* e *quase acontecimento* (Ricoeur, 2010a, p. 371). Pensando a história como um modelo narrativo, o *quase acontecimento* ocorre num tempo longo, como parte de uma continuidade histórica, sendo difícil de situar em uma sequência exata ou de associar a uma única causa. Nesse sentido, as ações não tem fronteiras demarcadas e podem estar ligadas a contextos históricos mais amplos; não formam um acontecimento isolado, mas um conjunto de influências ao longo do tempo, sem uma delimitação cronológica clara.

A *quase intriga* refere-se a uma estrutura narrativa que não chega a ser uma “intriga” no sentido aristotélico, mas é uma organização que sugere uma estrutura mínima de uma causa com seu início, meio e fim (organização causal e temporal). A *quase personagem* se refere às pessoas, grupos ou agentes coletivos que não são indivíduos isolados, que não assumem a clareza de uma personagem, mas podem ser tão complexos quanto uma personagem. No capítulo II abordaremos o conceito de ator social no documentário, o que evidenciará mais claramente o lugar do “quase personagem” na narrativa do documentário.

Os modos narrativos da história se relacionam com a ficção pela *referência cruzada* que existe entre a história “verdadeira” e a narrativa de ficção<sup>5</sup>. O corte epistemológico feito por Ricoeur ao percorrer a teoria nomológica (da explicação por leis) e das generalizações narrativistas, permite-nos a não simplificação do discurso do historiador, como a *history* da teoria inglesa nomológica e a *story* da ficção. O caráter homônimo da escrita da língua portuguesa, para designar a “história” (da historiografia) e “história” (dos gêneros ficcionais), não nos insenta da interpretação semântica contextual em que cada discurso acontece.

A elucidação desse caráter indireto de vínculo entre a explicação dos fatos e a organização dos modos de contar, permitido pela referência cruzada, é o que permite que a explicação por leis e a composição da intriga aconteçam na historiografia, esse vínculo é conceituado pela explicação causal singular, definida por estar alicerçada no caráter narrativista e epistemológico da história. É na *síntese do heterogêneo*, entendido por Ricoeur como a compreensão da intriga, que o gênero “história” se aproxima do gênero “ficção”. A síntese do heterogêneo, que é moldada pela intriga, faz com que o objeto da ação aja em simbiose entre a historiografia e a ficção. Os termos quase intriga, quase acontecimento e quase personagens são analogias que permitem esse vínculo. Assim, ao nomear os “quases”, Ricoeur “Atesta o caráter altamente analógico do emprego das teorias narrativas na história científica. Essa analogia exprime ao menos o vínculo tênue e dissimulado que mantém a história no campo da narrativa e assim preserva a própria dimensão histórica” (Ricoeur, 2010a, p. 379).

Ou seja, quase personagens, quase acontecimento e quase intriga, são os elementos que mantém a historiografia no campo da narrativa, preservando a dimensão epistêmica disciplinar que configura esse discurso. O caráter indireto de vínculo que sintetiza a explicação por leis e

---

<sup>5</sup> Ricoeur (2010b) afirma que a ambição da história em construir uma narrativa “verdadeira” nos obriga a adotar algumas nomenclaturas que configuram na quebra da ambiguidade dos termos, já que o termo “história” é amplo e define tanto as narrativas factuais, quanto as ficcionais. O termo “história verdadeira” é utilizado pelo hermenauta para nomear a história factual; já a ficção é defendida pelo filósofo como uma atividade criativa, excluindo a terminologia “imaginação” ou “invenção” já que ambas as formas narrativas permeiam a constituição temporal, externalizada pela composição da tríplice mimese como formas narratológicas de ser e estar no mundo.

a compreensão da narrativa fornece ao discurso do historiador os ingredientes necessários à inteligibilidade. Exemplificados o campo de atuação de cada discurso, podemos pensar na atividade “poética” do discurso histórico que configura a ficção e a história na estrutura da narrativa. O que aproxima a história da literatura, por exemplo, é o compartilhamento dos modos que configuram a escrita (a configuração da narrativa como um modo de compreensão).

Seguindo esse raciocínio, Ricoeur (2010a), defende o historiador não como um poeta, mas como um enunciador que utiliza as propriedades da narrativa poética, no sentido aristotélico de compreensão da intriga, para explicar o passado. A historiografia nos fornece razões para considerar um fato dentro de um acontecimento (explicação e argumentação). O poeta, por outra direção, cria uma intriga e explica a causa, seu princípio não é a argumentação (Ricoeur, 2010a, p.307).

Vimos nesse tópico a abordagem do vínculo indireto entre a historiografia e a organização por intriga da corrente aristotélica. A diferença entre o factual do acontecimento (objeto próprio da historiografia ou das mídias factuais), não distanciam a organização da narrativa dos moldes clássicos do encadeamento da ação, como vimos na intriga em miniatura. A organização dos elementos da narrativa, sejam factuais ou ficcionais, compartilham a organização do encadeamento das ações que nos levam ao inteligir do todo. O princípio semelhante que molda a inferência do ser que se propõe a pensar, reconstruir e interpretar o passado é a consciência da temporalidade que o constitui. Nesse movimento, a atividade mimética de representar, imitar e interpretar o mundo é melhor explicado pelo princípio da tríplice *mimesis*, presente na filosofia interpretativa de Paul Ricoeur.

#### **1.4 As três mimeses como representação da temporalidade**

Paul Ricoeur (2010a) aborda a *tríplice mimese* relacionando o tríplice presente de Agostinho com a tessitura da intriga de Aristóteles. A discordância do tempo, pela sua fugacidade e o ordenamento da narrativa, coloca a concordância dentro da discordância, são conceitos fundamentais para o entendimento do pensamento hermenêutico. O tempo não é uma categoria, uma condição de escolha de modos de escrita ou recepção, ele é aquilo que permeia e afeta qualquer feito humano. Se a narrativa acontece no tempo a mimese é tangenciada pela temporalidade.

Seguindo o pressuposto de que o modo como inferimos nossas considerações acerca do mundo está intrinsecamente ligado a um ser temporal, é possível explorar o significado da

narrativa dentro dessa temporalidade. Nesse contexto, desenvolve-se o conceito das três mimeses: a mimese I, que abrange a concepção de que a obra precede a narrativa, ancorada na temporalidade que envolve o emissor; a mimese II, que representa a obra em si, seu processo de criação; e a mimese III, que engloba a recepção da obra. Essas três mimeses delineiam um ciclo interdependente que contextualiza a compreensão da narrativa.

De maneira não causal, direcionando-se para as aporias do tempo e da intriga, Ricoeur (2010a) defende que a narrativa, seja ficcional ou historiográfica, é feita dentro de um presente que abarca toda a temporalidade rodeia sua concepção. Da mesma forma, ao receber a narrativa, a temporalidade do receptor trabalha em conjunto à interpretação do que se apresenta. A mimese II é o intermédio entre homens e tempos; para o filósofo a mimese II (a obra) é o intermédio entre a montante (mimese I) e a jusante (mimese III). Esse fator intermediário é colocado como chave para o entendimento do tempo e da narrativa.

A mimese I pode ser entendida como uma pré narrativa, é o momento da percepção de quem a cria. No caso da obra ficcional literária é a percepção de mundo do escritor antes de criar a história. Importante denotar que as considerações acerca do tempo e da narrativa em Ricoeur não dizem apenas dos elementos ficcionais das obras; seus conceitos são basilares para a historiografia e quaisquer outras formas narrativas que compõem o mundo. Nesse sentido, ocorre o que o hermeneuta chama de *trama conceitual*: a concepção de uma narrativa que comporta estrutura, elementos simbólicos e temporais. Esses elementos da ação estão interligados a uma *ação-base* que, compreendidos em sua totalidade, trazem à luz a compreensão prática da intriga. Nesse movimento, o agir e o fazer das coisas, personagens e ações acontecem pela pressuposição e na transformação do pressuposto em ação.

Dessa concepção emerge o que Ricoeur (2010a) conceitua como *inteligência narrativa*, o conhecimento no campo diacrônico da história, guiado pela inteligência prática que tende a dois polos em interação: um de ordem paradigmática (a ordem da ação) e outro de ordem sintagmática (a ordem da narrativa). Na narrativa o discurso é guiado pelo simbolismo implícito e imanente adquirindo atualização na integração. A atualização dos termos, dotados de sentido, se integram com elementos organizados que operam a narrativa. Assim as ações obedecem a uma ordem sincrônica, enquanto o discurso do enunciador é diacrônico.

Organizar a narrativa é uma condição humana que entende que as coisas devem acontecer dentro de uma lógica. Mesmo quando a não linearidade prevalece no texto o tempo está presente. O tempo não é submetido a uma cronologia. A esse elemento Ricoeur chama de *intratemporalidade*; uma organização dentro de uma discordância que não dá conta de

linearizar a vida. Imerso nesse mundo simbólico, porém estruturado pela temporalidade, a concepção de mimese I acontece pela montante possível da narratividade, mediada pela mimese II, justamente pela segunda ser um dos resultados dessa possibilidade.

Há três motivos que o hermeneuta cita como importantes ao se pensar mimese II. A narrativa comporta partes que constituem um todo. A sucessão dessas partes configura numa história a ser contada. Um segundo motivo é que a intriga é composta de fatores heterogêneos. Nesse sentido, a extensão vai ganhando configurações que levam a um final, que é o terceiro motivo, chamado *síntese do heterogêneo*. A configuração da narrativa é composta por diversas formas de representar, modelos que, independentemente do gênero comportam os elementos convencionados, explicam a concordância da narrativa dentro da discordância do tempo. Os acontecimentos, transformados em história pela sucessão, se tornam resultado de uma unidade temporal ao chegar ao fim. Os aspectos episódicos sucessivos dimensionam uma nova compreensão após o ponto final. Ao final tem-se a noção de um todo, o sentido da totalidade que também é promovido pelo *re-narrar* de uma história.

Em Ricoeur (2010a) a mimese não é uma imitação do real, mas uma imitação criativa. Nesse sentido, a *inovação* da obra está nos elementos que a tornam singular. É no encontro entre o novo, da criatividade singular, e a pluralidade, das diversas formas narrativas, que estão abarcadas as tradições literárias que permeiam as representações de mundo e de tempo. Existe uma tradição, uma organização de inteligibilidade, mesmo no anti-romance (nas narrativas ficcionais que colocam a organização temporal de forma não linear, abalando a cronologia temporal e destacando os aspectos subjetivos do tempo, desafiando as narrativas tradicionais, como nos fluxos de consciência de Virginia Woolf, por exemplo); a possibilidade de se inovar não extrapola os limites gramaticais e de gênero.

A concordância na discordância acontece nesses limites em que, abalada a linearidade temporal, a narrativa se faz inteligível pela simultaneidade que permite segui-la, com ou sem dificuldade. Com isso, percebemos que a noção de organização da narrativa com sua tríplice qualidade de início, meio e fim, mesmo que em ordens diferentes dentro de uma história, se faz presente pela necessidade de se tornar entendível. Seja na direção ao cânone ou na tentativa de dissolução de uma tradição, o modelo inteligível de representação da narrativa se apresenta na sua constante consideração de inteligível. Devemos considerar que, seja a tradição, seja a necessidade de criar algo novo, a pré narrativa, que situa a mimese I, é toda a experiência anterior ao ato criativo que se transforma em objeto de interpretação no momento em que se transforma em uma obra.

O conceito de medição pela mimese II considera que a obra está no tempo, esse não é mais o tempo da concepção da narrativa, nem o instante da criação. Após ser construída, a narrativa encontra o leitor/ouvinte que, imerso em sua temporalidade, também age sobre a construção de sentido. A interpretação está imersa na aporia da discordância sobre a concordância. Existe nessa relação um nivelamento que ordena os elementos da narrativa com suas próprias objeções. É inevitável que haja uma concordância na discordância do tempo, pois sem ela não conseguiríamos condensar sistematicamente as sucessões episódicas; e que há uma discordância na concordância da narrativa, dada a coexistência do tempo presente; sendo uno na tríade do presente do instante, da memória do passado e do porvir.

O círculo das três mimeses transita em todos os níveis da narrativa. Isso acontece pelo fato de a narrativa e a temporalidade se retroalimentarem. As estruturas presentes na narrativa permitem que o leitor /ouvinte reconheçam a história. No emergir da história o sujeito, implicado por ela, emerge também. A história é atualizada pela leitura; a leitura é a construção de sentido de um autor e de um leitor. A configuração um texto ou de um filme, por exemplo, é objeto de reconfiguração pelo contato com o leitor/ espectador, na dialética da temporalidade existente na interação da obra e receptor. Nesse aspecto, se encontra o *renarrar*, a mimese III. Quando o leitor/espectador tem contato com a obra toda a temporalidade que o constitui está imersa na atividade subjetiva que o dimensiona como interpretante. É dessa forma que a atividade mimética é constantemente uma atividade criativa.

Ao pensar a narrativa pelo viés da recepção, Ricouer (2010a) discorre sobre a *comunicação* e a *referência*. A história é construída por frases que pretendem uma unidade do discurso, buscando uma correlação através dos signos. O sentido se encontra na busca pela referência que está no horizonte interno e externo. Interno pela possibilidade de abstração, externo por buscar através do signo um significado como referência. Referência que não está no mundo representado pela linguagem, mas na atividade imaginativa.

A narrativa possui uma articulação da história que nos leva a ver como algo aconteceu. Ela tem uma simbolização interna que é configurada na *ação da narrativa*. Nesse emergir, o tempo é *refigurado* na relação temporal da escrita e da leitura. Um movimento que é, para Ricouer, uma pressuposição ontológica, pela experimentação da realidade estar condicionada pela percepção temporal que nos constitui. Partilhamos a linguagem através de signos e cada signo tem um significante cuja abstração humana depende de fatores subjetivos. “Podemos dizer que todas artes da narração e, iminentemente, as que se originam na escrita, são imitações da narrativa tal como já é praticada nas transações do discurso comum” (Ricoeur, 2010b, p.272).

Os símbolos que temos à disposição é o que permite a mediação dialógica da referência dos sentidos.

A ilusão referencial acontece pela busca do sentido que estão nos signos, que não são as coisas, mesmo que as representem. A assimetria dos modos referenciais das narrativas está contida na ficção e na historiografia. As relações entre tempo e narrativa, na concepção de leitura e interpretação, partilham do elemento tríade do tempo agostiniano em que é possível um estudo historiográfico, da crítica literária e da fenomenologia.

Nessa ilusão referencial, inerente à busca do sentido nos signos que, embora representem as coisas, não as são, ressoa de maneira marcante na complexidade das narrativas ficcionais e historiográficas. A assimetria dos modos referenciais presentes nessas formas de expressão, evidencia-se como fator determinante na construção do entendimento e na interpretação.

Percorremos as três mimeses ricoeurianas na tentativa de expor o pensamento de temporalidade dessa hermenêutica pelo pressuposto da atividade criativa e dialógica que permeia as formas de narrar: A mimese I, que abrange a temporalidade anterior à própria narrativa; a mimese II, que é a configuração da narrativa, a obra em si; por último a mimese III, que é a interpretação que abarca a temporalidade do destinatário e que também age criativamente sobre a narrativa.

A tríplice mimesis, definidas por Ricoeur (2010a), são explicações que nos remetem às representações do mundo, como formas de interpretações, que não excluem a experiência temporal como prática elementar desses pressupostos. Pensar sobre as formas miméticas criativas da realidade nos remete à indagação de como mimetizamos o passado, através dos rastros de história, deixados pelos antepassados. Anteriormente, mencionamos os vestígios como prova do passado histórico. Percorremos a análise desse elemento mais sistematicamente, considerando os vestígios como uma prova interpretativa de passado.

O estudo hermenêutico sugere que adentremos aos aspectos mais detalhados dos elementos que compõem a narrativa, sendo os vestígios objetos de mediação temporal. A abordagem dos vestígios é de significativa contribuição para este estudo, já que, ao interpretarmos o documentário *Menino 23*, destacaremos o quão significativo foi a descoberta dos tijolos com a suástica nazista para se chegar ao testemunho dos sobreviventes.

## 1.5 O vestígio em história

Para compreendermos a simbiose entre a história e a narrativa no documentário *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016), é necessário avançar na discussão da história enquanto narrativa, correlacionando-a, em seus aspectos formais, aos amplos conceitos de narrativa presente na teoria de mídias ficcionais, como a literatura e o cinema. Nesse contexto, é importante destacar que toda estética narrativa constitui um modo de representação.

No tocante à narrativa como forma de representação, cabe-nos interpretar a relação do passado com a temporalidade que constitui os modos de contar da história e as formas narrativas que moldam o conhecimento em história, em sua relação epistemológica e ontológica de configuração. Baseados nas especulações temporais da fenomenologia ricoeuriana e no processo de implicação em história e narrativa, voltemo-nos ao processo de *configuração* e *refiguração*, conceituando os objetos que dessa análise constituem o *corpus* conceitual entre o contar da história e o representar do histórico.

Essa abordagem se faz basilar para que a estética do documentário (que explanaremos no próximo capítulo), enquanto objeto fílmico intrinsecamente ligado aos modos de contar em história narrativa, seja conceituado nos modos interpretativos da fenomenologia, agora melhor entendida como experiência humana de interpretação pelo fenômeno tríade das três mimeses ricoeuriana: a pré-narrativa (mimese I), a configuração narrativa (mimese II) e a refiguração (mimese III). Axiomas que permitem o estudo aprofundado dos fenômenos intrínsecos aos modos narrativos que constituem a qualidade essencial do ser humano, o *homo narrans*, aquele que narra para transmitir ao outro a constituição fundamental da existência humana.

A conexão do passado com a história que se concretiza na narrativa, não se limita ao próprio ato de narrar. Na relação do narrar e o contar existem objetos que delineiam as propriedades de autenticidade da narrativa histórica. Esses objetos carregam a noção de prova do argumento factual da história. Dentro desses argumentos está o vestígio, o principal elemento de presença objetual do passado e elo temporal do passado com o presente. Essa é uma discussão herdada da fenomenologia de Martin Heidegger, do *ser-ai* do passado, na ontologia do *ser* enquanto experiência concreta de ligação à história, propiciada pela presença do vestígio (Ricoeur, 2010c, p.07).

Os vestígios, como elementos de autenticidade da narrativa histórica, se baseiam na conexão de restos de um signo do que existiu e já não está mais presente. Epistemologicamente, essa conexão é percebida como a interação entre a explicação, os testemunhos, os documentos

e os arquivos que carregam o entendimento do passado através dos rastros deixados por nossos antepassados. Esses rastros nos lembram, em primeira instância que “a história feita sofrida por homens” (Ricoeur, 2010c, p.08) está conjunturalmente ligada às marcas deixadas pela experiência do que já foi.

A fenomenologia de Martin Heidegger conceitua a história como um fenômeno *público* e de *retrospecção*, público por ser feita por humanos, retrospectiva por se fundar à *posteriori* da ação. É no conceito de passado que se fala em história (Ricoeur, 2010c, p.124). Pensar no tempo público coloca a concepção do *ser-aí*, o ser que possui história e é construído por essa temporalidade. Um segundo ponto são as três *ek-stases* temporais: presente, passado e futuro, o porvir para o ter-sido: “não existe elã para o futuro que não *volte para* a condição de *já* estar lançado no mundo” (Ricoeur, 2010c, p.125 grifos do autor). Todo retorno é algo que nos lança para frente, considerando a aporética temporal presente nas especulações acerca do tempo em Agostinho, podemos pensar que, no imediato do presente, a necessidade de rememorar o passado é uma forma de presunção para o futuro, na necessidade de reter da experiência do passado um olhar à frente, ao futuro.

A premissa do ser lançado no mundo é na fenomenologia heideggeriana a condição essencial que constitui o ser em sua temporalidade, já que a experiência humana é, dentro desse aspecto filosófico, a implicação de si com o mundo, nos aspectos históricos, culturais e sociais que permeiam a vida de um indivíduo. Ser lançado no mundo é o reconhecimento de que já existe um mundo antes da existência individual e que, certamente esse mundo continuará quando o indivíduo findar.

Ricoeur (2010c), ao citar a fenomenologia heideggeriana, argumenta que o passado tem efeitos sobre o presente. Por ser uma abstração apenas do tempo presente, o passado não pode ser, não é algo em si mesmo; emerge assim a inquietação filosófica do passado: essa visão à *posteriori* destaca o paradoxo do passado, caracterizado pela dualidade do “já não” (o passado, na impossibilidade de estar presente, não pode ser algo) e do “ainda não” (o aspecto do passado que, influenciando o presente, aponta para a presunção do futuro). O paradoxo do “já não” e do “ainda não” do passado está intrinsecamente ligado à existência do vestígio (Ricoeur, 2010c, p.131).

Ao considerar o vestígio enquanto algo que existe, que se mostra como algo inteligível em sua essência de *Ser*, é de fundamental importância em um estudo hermenêutico as considerações acerca das propriedades do *Ser* enquanto fenômeno. A fenomenologia é o ramo

da filosofia que estuda como os fenômenos se mostram em si mesmos, como forma de intuição.

Para Heidegger o fenômeno é

o que se revela, o que se mostra em si mesmo (...). Ora, o ente pode mostra-se por si mesmo de várias maneiras, segundo sua via e modo de acesso (...). A compreensão posterior do fenômeno depende de uma visão de como ambos os significados de fenômeno (fenômeno como se mostra, e fenômeno como aparecer, parecer e aparência) se inter-relacionam reciprocamente em sua estrutura (Heidegger, 2005, p.58).

Os estudos fenomenológicos são abordados por grandes nomes da filosofia como, Kant, Hegel, Husserl, mas é com Heidegger (que foi aluno de Husserl) que o conceito de fenômeno é abordado em sua manifestação, como se revela ou aparece para a nossa compreensão, tornando evidente a essência do *ser*. Husserl se concentrou na análise dos fenômenos como estrutura da consciência. Heidegger, por outra via, concentrou-se na questão do *ser* e no modo como a existência humana perpassa a noção de existir do ser humano: o ser no mundo. Na perspectiva heideggeriana, a distinção de *ente* e *ser* é de fundamental importância: o ente é uma coisa que existe, pode ser material ou abstrato. O ser é o que determina o modo de compreensão do ente, possibilita que o ente seja e se manifeste como algo que é. O ser permite que os entes sejam, revelando-os. Assim, a fenomenologia heideggeriana analisa como o ente é levado à categoria do ser. Eles podem ser as coisas naturais do cotidiano, as coisas materiais, as ciências, as coisas intuitivas: “fenômeno não [*sic*] são apenas as coisas materiais que percebemos, imaginamos ou lembramos (...) também não são, como supunha Kant, apenas as coisas naturais (...). Fenômeno são [*sic*] também coisas puramente ideais ou idealidades” (Chauí, 2002, p. 238).

No aspecto da presença do objeto do passado, que não é mais passado porque está presente e não pode ser futuro pela impossibilidade temporal de se lançar à frente do tempo, o vestígio é caracterizado como um *ser aí*. O conceito do vestígio, na fenomenologia heideggeriana, sugere que a essência histórica do vestígio não está no visível, na aparência deteriorada de um objeto. Um objeto antigo que carrega a função de “histórico” só o pode ser pela refiguração. Mesmo que pareça transitório, ele não é considerado passado porque sobrevive no presente (o que explica “o ser-aí” do passado). Para Heidegger, o objeto só se torna histórico quando, no processo de consideração humana acerca do vestígio, a consciência histórica abstrai desse objeto sua conexão com o passado. O ser-aí, no presente, carrega a característica de ente histórico. Essa característica é o senso historial da abordagem fenomenológica de Heidegger.

Como pensar o ser no mundo, conjugado no passado? Na categoria *ser-no-mundo* do passado, Heidegger conceitua o paradoxo que afeta o ente na categoria do dado e do maneável

(*vorhanden e zuhanden*). É uma análise de como entendemos que algo é findo, passado, e ainda estar no presente. Numa ontologia, cujo sentido estrito o ser-aí que não existe como maneável é o tendo-sido-aí, a historiografia se apropria dos “restos” do passado; de objetos, documentos; ruínas de um presente que já não é: utensílios de um mundo tendo-sido-aí. Dessa forma, a historiografia se apropria da historialidade dos vestígios para dizer do mundo o que um dia ele foi: o ser-aí da fenomenologia Heideggeriana. O objeto carrega o sentido derivação histórica: o historial-mundano; qualificações do ser aí que, signo do passado, sobrevive ao mundo presente. Ricoeur defende que a historiografia precede da *historialidade*, sendo os vestígios as marcas físicas que nos guiam ao passado (Ricoeur, 2010c, p.132).

Essas marcas nos mostram que a história não deve ser vista apenas como uma sequência de eventos que se afastam no tempo. A maneira como vivemos e experimentamos o tempo é o que define a história. Essa visão inclui o mundo em que vivemos e nossa interação com os objetos e ferramentas desse mundo. O ser-aí é o ser-no-mundo, pode ser um utensílio antigo que, mesmo inservível para uso, tem sua essência histórica como primordial na relação objeto-mundo, o *ser-no-mundo* (que resiste ao tempo), *tendo-sido-aí* (tendo sido servível no passado, sua serventia para o presente é interpretativa, não para o uso ao que se destinava, mas pelo que possui de historicidade).

O conceito vestígio pode ser tomado como um sinal deixado por nossos antecessores. Nesse sentido, a existência do vestígio é dividido em duas vertentes: o vestígio primeiramente histórico e o secundariamente histórico. A utilidade do vestígio pertence ao secundariamente histórico (ou historial). Nessa concepção o vestígio marca seu uso no passado, a serventia dos tijolos para a construção de uma igreja, por exemplo. No primariamente histórico (ou historial) a relação com o porvir é conservada, nos remete à inteligibilidade temporal que carrega a consideração do fomos e seremos, uma ponte entre o presente do passado e o porvir. Aquilo que se tem em nós, do resultado desse ser-aí como considerável mediador de um passado significativo. O secundariamente histórico nos passa uma ideia da serventia do vestígio, sua usabilidade.

O primariamente e o secundariamente histórico dão conta do que Heidegger chama de *historial-mundano*. São esses restos, portadores de um tempo que não se pode mais viver, a mediação da significação do passado. Diante disso, definir o vestígio como um conector maneável e pensável do passado é inferir o efeito-signo que esse objeto produz.

Esse efeito-signo remete o objeto a uma atividade sintética complexa: suas marcas descrevem “causas”, as interferências de vertente causal, que são aplicadas ao vestígio pelo

caráter de significância que ele produz, como uma coisa presente que equivale ao passado. Nessa interpretação, o vestígio é considerado por Paul Ricoeur como um “fenômeno radical”, sua equivalência à coisa passada, ainda estando presente, sintetiza a presunção de que esse ser-á só pode ser pela equivalência contrastante entre sua “serventia” para o porvir. Suas equivalências interpretativas se ligam ao tratamento do vestígio guardado em documentos e arquivos, como operadores efetivos do tempo histórico (Ricoeur, 2010c, p.315).

Os vestígios, como elementos de ligação entre o passado e o presente, agem em favor da construção do argumento da narrativa factual. Sejam as imagens de arquivo ou objetos que resistem ao tempo, esses são elementos que remetem à instância representativa - a representação do objeto carregado do potencial interpretativo pelo efeito-signo aderido à sua existência.

A noção da historialidade do utensílio está na sua marca mediadora do seu caráter de “aproveitamento” para a história. Por exemplo, os tijolos com a suástica nazista que vemos no documentário *Menino 23* tem importância por carregar em si a essência inteligível de um passado político dominador. O ter-sido e o passado (que continua existindo pela abstração da memória ou materializado e outras formas de vestígio), é a base do estudo do passado e da história da humanidade (Ricoeur, 2010c, p.134).

O pensamento de Heidegger conceitua a *vergangen* como o predicado do passado do ser-á e a *da-gewesen* como o tendo-sido-á do passado. Ontologicamente, no sentido da essência existencial do passado enquanto ente. O ser-á é a compreensão da própria essência existencial que permeia a temporalidade do ente. O passado do ser-á que continua a fazer sentido para o presente, está ligada à utilidade ativa do vestígio em sua representância para o presente e, pela qualidade sucessória do tempo, para o porvir. A interpretação desse ser-á, como objeto do passado, carrega em sua essência a valoração do ente enquanto ter-sido-á do passado.

Ambos os conceitos são importantes para discutirmos, no plano da temporalidade, o discernimento da valoração do vestígio como algo mediador de tempo. São qualidades que alocam a interpretação do vestígio como forma de configuração e refiguração da narrativa, no plano das mimeses II e III.

O conceito de ser-á é o que caracteriza a capacidade de compreensão da existência do ser no mundo, na atividade de relacionar e envolver na temporalidade as propriedades existenciais do ser. O tendo-sido-á é a relação com o passado que extrapola a linha temporal da linearidade cronológica. Os eventos do passado carregam uma compreensão atual do mundo e de nós mesmos, ou seja, o passado molda nossa existência humana e é fundamental para

entender a estrutura social, política e ideológica em que estamos inseridos. O ter-sido-aí é estar imerso nesse passado.

Faz-se importante destacar que a filosofia Heideggeriana, vista pelo olhar hermenêutico de Paul Ricoeur (2010c), infere a distinção conceitual do *Ente* e do *Ser* para que o estudo aprofundado da reafirmação do passado seja entendido pelo viés da interpretação dos eventos históricos. Como já citamos anteriormente, os entes são os seres individuais e concretos que existem no mundo, pode ser um objeto ou uma pessoa. Já o ser é a condição de existência desse ente, é a essência que revela ou desvela a complexidade do ente. A condição do vestígio enquanto ser, nos alcança, neste estudo, ao perscrutar o significado dos entes que, tendo-sido aí, nos lançam para a compreensão do ser-aí enquanto mediador histórico, prova concreta da existência do passado.

O estudo do *ser* é importante para abrir caminho à compreensão e questionamento das coisas que nos constituem. Nesse aspecto, a idiosincrasia do ser está intrinsecamente ligada à temporalidade. Na concepção filosófica heideggeriana a existência humana é sempre temporal: o passado (tendo-sido-aí), o presente (enquanto presença) e o futuro (ser-para-a-morte). Nesse aspecto, as inquietações agostinianas acerca do tempo são ampliadas aos aspectos existenciais de estar lançado ao mundo e dele abstrair os valores e configurações, próprios da temporalidade circundante, que se apresentam singulares, pela concepção individual de cada ser, e coletivo, ao constituir o que designamos de conhecimento humano. O conceito de tempo é ampliado da categoria da *distentio animi* (do tempo como distensão da alma) para a categoria do Ser (da existência sempre temporal).

As investigações em história, sejam no campo ficcional ou factual, estão ligados aos vestígios enquanto representação que é, na hermenêutica ricoeuriana, o contraponto da existência do passado: um passado que, embora abolido, só pode ser acessado pela mediação do agora – não há retorno a ele senão pela memória-, permanece presente por meio do vestígio (Ricoeur, 2010c, p.171). Os vestígios, assim como os conectores temporais do calendário e da memória, nos encaminham aos instrumentos de pensamento que definem a história, enquanto disciplinar e epistêmica, ao mesmo tempo em que valida a ficção histórica pelo comprometimento do sujeito investigador/autor/historiador em apropriar-se desses conectores para construir seu discurso.

São esses instrumentos de pensamento que trazem à história sua função poética: a ligação entre o tempo vivido e o tempo universal. O tempo vivido pode ser definido como a experiência singular e individual. O tempo universal é a ampliação dessa experiência ao

encontro dos outros individuais que compartilham nossa temporalidade. Essa característica de investigação revela a capacidade criadora que, compartilhada pelo fato ou ficção, permeiam tudo aquilo que, até aqui, definimos como narrativa (Ricoeur, 2010c, p.176).

Em um estudo em que a interpretação axiomática nos permite considerar a narrativa como um condicionante temporal, faz-se necessário pensar a problemática da representação (a representância ou locotenência, na linguagem heideggerina) da história. Nessa direção, podemos pensar no efeito da história em seu paralelo entre a narrativa de ficção e a narrativa factual. Sobre essa relação pesa o conceito de realidade “o paralelismo entre a função da representância do conhecimento do passado e a função paralela da ficção só revela seu segredo ao preço de uma revisão do conceito de irrealidade tão drástica quanto a de realidade do passado” (Ricoeur, 2010c, p. 268).

A questão do passado em si, quando a representação desse passado e a questão da irrealidade ficcional são colocadas em xeque, torna-se uma armadilha, um paradoxo. Isso ocorre porque, considerando a impossibilidade de reviver o passado, a irrealidade se torna, de certo modo, uma representação daquilo que não está presente. Por isso a história se baseia nos vestígios, a representação do vestígio está no lugar temporário que ele ocupa diante dessa irrealidade do passado, um conector que tende pela maneabilidade da história.

Discorreremos nessa seção a noção de vestígio e sua contribuição para a inquietação hermenêutica: como algo tendo-sido-aí é um ser-aí, ou seja, como “as operações próprias da prática histórica, relativas aos monumentos e documentos, contribuem para formar a noção de um ser-aí tendo sido aí” (Ricoeur, 2010c, p.213). Na perspectiva dessa hermenêutica, os vestígios se tornam “um dos instrumentos mais enigmáticos mediante o qual a narrativa histórica ‘refigura’ o tempo” (idem, p.213, grifo do autor). Essa refiguração é o potencial da existência do passado, enquanto um mediador histórico, que se permite a significância enquanto uma realidade empírica.

Um vestígio é uma pista de como o passado foi. Eles são os restos de passado que não estão no passado, estão para o presente como um tendo-sido-aí é um ser-aí, pedaço de historicidade que se faz no presente; um resultante de tempo. O que o historiador faz é transformar em signos as marcas presentes nesse “mediador”, o que sobrou é o que é: não é o passado em si ao mesmo passo em que remonta esse passado pela permanência no tempo.

O historiador Carlo Ginzburg (2007) destaca que o trabalho do historiador se baseia na análise de vestígios, direcionando sua abordagem para fontes verificáveis e evidências concretas. O romancista, por sua vez, usa da criatividade para preencher as lacunas deixadas

pela falta de evidência comprovável, baseado nas possibilidades históricas. Ginzburg conceitua a história e a ficção como uma fronteira sutil: se unem pelo compartilhamento do método narrativo, se diferenciam pela pelos métodos e objetivos. Os vestígios estão nesse campo do verificável, no método de investigação histórica que dá credibilidade ao trabalho do historiador.

Ginzburg defende que historiadores e romancistas contam histórias, sejam elas públicas ou privadas. As histórias públicas estão relacionadas às amplas visões da história enquanto relato da humanidade, já as histórias privadas estão ligadas a acontecimentos individuais o que leva ao conceito de *micro-história* (Ginzburg, 2007, p. 277). O trato com o vestígio aproxima o historiador de um juiz ou inquisidor. Ao mencionar o exemplo do livro *O retorno de Martin Guerre* (1982), de Natalie Zemon Davis - obra que também foi adaptada para o cinema -, o historiador destaca que:

Além disso, e mais especificamente, a tentativa – testemunhada também por esse livro de Davis – de captar a concretude dos processos sociais por meio da reconstrução da vida de homens e mulheres de classe não privilegiada, repropôs de fato a parcial contiguidade entre a ótica do historiador e a ótica do juiz, quando mais não fosse porque a fonte mais rica para pesquisadores desse gênero constituída precisamente por atos provenientes de tribunais leigos ou eclesiásticos. Nessas situações, o historiador tem a impressão de fazer uma pesquisa por interposta pessoa: a do inquisidor ou do juiz. Os autos processuais, diretamente acessíveis ou (como no caso de Davis) indiretamente, podem ser comparados à documentação de primeira mão recolhida por um antropólogo em seu trabalho de campo e deixada em herança para os historiadores futuros (Ginzburg, 2007, p.313).

O excerto destaca o trabalho de Davis no estudo de Ginzburg. Davis utiliza da pesquisa em documentos judiciais para narrar a história do caso Martin Guerre. Nesse intento, os arquivos jurídicos tiveram grande importância no trabalho de Davis. Esses vestígios de passado foram partes importantes na construção narrativa do livro e do filme que, ao reconstruir a vida de pessoas comuns, reforça a semelhança entre o olhar do historiador e do juiz, diante “aceitação” do vestígio como prova ou do descarte de uma evidência por considerá-la refutável. Outra consideração bastante pertinente no estudo de Ginzburg é a ideia de herança dada ao estudo de arquivos: esses vestígios são herdados para que seja possível algum conhecimento mais ou menos comprovável sobre o passado. Esses documentos são preservados como valiosas fontes de estudo, comparados às anotações de campo de um antropólogo que coleta dados diretamente de uma realidade observada.

Ao citarmos o vestígio enquanto uma qualidade de observação do passado, uma última consideração se faz importante antes do fechamento deste capítulo inicial: Cabe-nos definir, à luz da compreensão da narrativa, as fronteiras que demarcam a referência entre ficcional e o factual, discursos que comumente são vistos como opostos e que compartilham, neste estudo,

conceitos referenciais aplicáveis à inteligibilidade da narrativa e da história, levando-nos ao elemento simbiótico presente no documentário.

Percorremos, até aqui, a noção de vestígio como mediador de tempo e prova factual de uma realidade histórica. No tópico seguinte, a discussão do limiar entre o argumento factual e o ficcional acrescenta, em nossa compreensão teórica, o olhar sistemático sobre o elemento híbrido de representação pelo documentário, que será discutido no capítulo II.

## 1.6 O limiar entre a narrativa de ficção e a narrativa factual

Citamos anteriormente que Ginzburg (2007) considera a fronteira entre a ficção e o fato como um elemento sutil, mas diferentes em objetivos e métodos. O historiador ressalta que relativizar demais os dois campos narrativos – da história enquanto fato e da história enquanto ficção – pode gerar muitos problemas, inclusive de ordem ideológica e ética. O historiador considera que

Hoje, a insistência na dimensão narrativa da historiografia (de qualquer historiografia, ainda que em diferente medida) se faz acompanhar, como se viu, de atitudes relativistas que tendem a anular *de fato* qualquer distinção entre *ficção* e *história*, entre narrações fantásticas e narrações com pretensão de verdade. Contra essas tendências, ressalta-se, ao contrário, que uma maior consciência da dimensão narrativa não implica uma acentuação das possibilidades cognoscitivas da historiografia, mas, ao contrário, sua intensificação (Ginzburg, 2007, p. 329, grifos do autor).

Para Ginzburg a fronteira que delimita a narrativa ficcional e a narrativa factual não deve ser reduzida ao mero relativismo, ao contrário, deve ser considerada em seu valor cognitivo, na habilidade de explicar e conhecer a história através da narrativa factual ou de representação dessa história com abertura ao processo criativo da ficção. O historiador defende que reconhecer a dimensão narrativa da história não reduz a capacidade de conhecimento do passado, intensifica-o, como já vimos, através de uma organização intrínseca ao ordenamento da narrativa: o início, o meio e o fim.

Também White também destaca a constata especulação entre o factual do histórico e a organização da na narrativa que, com certa frequência, se funde com os aspectos ficcionais. Ao mencionar a teoria formal do trabalho histórico, White afirma: “trato o trabalho histórico como o que ele manifestamente é: uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa” (White, 1992, p. 11). Adiante, o historiador ressalta que a história desde o período oitocentista é permeada por recursos poéticos que se fundem nas explicações da historiografia. Segue a crítica alertando que

Diz-se com frequência que a história é uma mescla de ciência e arte. Mas, conquanto recentes filósofos analíticos tenham conseguido aclarar até que ponto é possível considerar a história como uma modalidade de ciência, pouquíssima atenção tem sido dada a seus componentes artísticos. Através da exposição do solo linguístico em que se constituiu uma determinada ideia da história tento estabelecer a natureza inelutavelmente poética do trabalho histórico e especificar o elemento pré-figurativo num relato histórico por meio do qual seus conceitos teóricos foram tacitamente sancionados (White, 1992, p.13).

Na concepção de White, a discussão sobre o caráter científico da história tem sido um objeto de intensa discussão por parte dos estudiosos do assunto. No entanto, os aspectos artísticos da disciplina têm sido negligenciados. O enfoque em uma construção narrativa que envolve um processo criativo e subjetivo, sustentado por uma visão poética da história, acaba sendo deixado de lado. Em *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX* (1995) White sustenta que a historiografia do século XIX (que é o período analisado no livro citado) identifica quatro tropos principais da literatura que se fundem no trabalho historiográfico: a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia. Esses tropos se associam aos modos formais de explicação em história, descrevendo a maneira como os historiadores se basearam em gêneros próprios da literatura como o romance, a tragédia, a sátira e a comédia. White ainda destaca que foi a partir do século XX que pensadores como Valery, Heidegger, Sartre, Lévi-Strauss e Michel Foucault questionaram a importância de uma consciência estritamente histórica, questionaram também o caráter científico da história e o que há de fictício nas certezas da historiografia (White, 1992, p.17).

A discussão entre os elementos factuais e ficcionais que permeiam as narrativas historiográficas também ecoam nas demais formas de representação. O aporte conceitual da relação entre a criação de uma realidade e o elemento factual narrado é de extrema importância para o objeto de estudo desta dissertação. Isso porque o documentário *Menino 23* além de ser uma adaptação de uma tese historiográfica, adquire no trabalho estético da imagem em movimento um caráter estritamente ficcional. Nesse sentido, ao conceituar os limites entre fato e ficção explicitamos nossa posição de que o fato nutre a ficção como um processo de simbiose, como uma cooperação no bojo da narrativa.

O crítico literário Rildo Cosson (2001), ao discutir criteriosamente os estudiosos do assunto, destaca que o lugar entre o facto e a ficção está numa fronteira em que o factual e o ficcional se complementam. Essa fronteira é diluída pelo diálogo possível, e necessário, em que os discursos se encontram. Possível pelo compartilhamento de argumentos representativos do mundo em que vivemos; necessário, pois ambos os discursos dizem do somos, fomos e nos insere num mundo em que o abalo das fronteiras é um lugar rico de discussão e argumentação

crítica. Nas palavras metafóricas do autor esse é um campo minado, em que o consenso inexistente pela ampla abordagem de estudiosos da comunicação, história, literatura, antropologia, e áreas afins.

Cosson discorre acerca da fronteira entre o ficcional e o factual seguindo três subtítulos elementares: a fronteira pragmática, a fronteira inexistente e a redefinição da fronteira. A fronteira pragmática está situada na diferenciação explícita entre ficção e fato; uma fronteira inequívoca, como salienta o autor. Nessa definição, a literatura ocupa um lugar específico: o da ficção. Os discursos dos historiadores, antropólogos, jornalistas se situam na descrição do factual; nesse caso, a comparação por diferença de discurso atua na dualidade entre o imaginado e o fato; seguindo um modelo comparatista, que acontece de forma binária, como explica Cosson:

Nesse caso, essa distinção é construída sobre uma cadeia de oposições binárias, tais como arte e ciência, subjetividade e objetividade, emoção e técnica, criação e informação, estética e pragmática, inspiração e sistematização, verdade e ilusão, acontecimento e invenção, referencialidade e auto-referencialidade, entre tantas outras que compõe não só o senso comum do princípio de realidade, como também as disciplinas e os saberes nas universidades. É uma fronteira regida por leis, acordos e disposições sociais (Cosson, 2001, p.22).

A forma binária, definida por Cosson (2001) como pragmática, é uma maneira de categorizar os discursos factuais e ficcionais. O primeiro pelo “discurso realidade” que supostamente está intrínseco aos textos ligados aos relatos de acontecimentos; o segundo ligado ao “discurso invenção” que remete à ficção. Essa é uma categorização que está presente em amplos espaços acadêmicos tradicionais que pensam os discursos por categorias estanques.

O tratamento binário, entre a ficção e o factual, é exaurido pela armadilha da categorização fixa dos discursos. Ao pensar dessa maneira, caímos no senso comum, em excluir a interpretação do historiador diante dos vestígios deixados pela história ou retendo o discurso jornalístico como reprodução da realidade e, por outro lado, colocando a literatura como mera invenção, excluindo o factual que está presente na autoficção, por exemplo.

O literato salienta que o princípio de realidade que permeia a relação binária entre invenção e fato é uma fronteira indefinida, pois mesmo sendo uma maneira prática de separação entre denotação e conotação, imaginação e ocorrido, esse é um caminho em que ambos os lados são indefinidos. Para Cosson, há uma condição ontológica que possibilita ao receptor o reconhecimento da diferenciação entre os textos factuais e ficcionais, e é preciso ir além dessa generalização de senso comum. A condição dos discursos em si está imersa na hibridização que permeiam as narrativas. Essa condição pode ser ambígua dependendo do gênero narrativo,

dinamismo “que ocorre sobretudo nos casos dos textos ambíguos das memórias, das biografias, da autobiografia e dos romances e reportagens” (Cosson, 2001, p. 23).

Ao citar Earl Miner, Cosson (2001) argumenta acerca da dificuldade de definir o estado ficcional e factual da narrativa. Para ambos existem índices textuais que marcam uma distinção entre o acontecido e o imaginado, mas a definição desses limites não é distinta e nem homogênea como parecem. Esses índices textuais podem ser percebidos pelo gênero em que circula a narrativa, mas não pode se reduzir a ele. Os discursos são construídos a partir dos vestígios de realidade.

Ao se pensar uma notícia veiculada por um telejornal, por exemplo, é inferido pelo gênero que a informação relata um fato, no entanto, o modo discursivo, a forma como é dada e explicada a notícia pode ter marcas conotativas. Por outro lado, a literatura pode conter marcas de fatos, como no romance de Bernardo Carvalho, *Nove Noites* (2006), em que a ficção se mescla com acontecimentos e personagens reais, numa narrativa em que a definição entre fato e invenção é uma fronteira perceptível e difícil de definir.

O gênero, em que a narrativa se aporta, nos leva a pensar que o discurso é construído, assim como a concepção de mundo é construída. São duas concepções interiorizadas pela racionalidade com a finalidade de dar sentido às coisas que experimentamos. Semelhança óbvia (e não menos importante) é a linguagem. É pela linguagem que descrevemos o mundo, os fatos, a imaginação. A mediação é para Cosson um caminho obrigatório:

Não há, pois, como escapar da linguagem que nos mantém prisioneiros do discurso e da textualidade com que emprestamos sentido ao que somos e ao que experimentamos. Essa constatação que leva à recusa da fronteira entre a narrativa factual e a narrativa ficcional, posto que os fatos também são uma ficção no sentido de que eles são construídos pela interação entre a linguagem, experiência e memória (Cosson, 2001. P. 23).

Essa mediação é culturalmente construída pelas diversas formas de representação, sejam textuais ou audiovisuais. Se a experimentação dos sentidos obedece à lógica da linguagem, essa interação permite uma primeira impressão de que não há uma fronteira que separe ambos os discursos. Ao pensar dessa maneira caímos nas armadilhas da homogeneidade. Em todo discurso pesa uma aproximação possível da realidade, mas não é a realidade em si, é uma representação dessa realidade que está envolta aos princípios da tríplice mimesis, na temporalidade intrínseca aos modos de ser, representar e abstrair as coisas do mundo.

Pensadores como Hayden White e Linda Hutcheon são citados por Cosson (2001) para aguçar a crítica entre o discurso factual da historiografia e o ficcional do romance. White defende que o historiador se aproxima do ficcionista por interpretar textos e vestígios de

passado disponíveis para construir seu texto. Hutcheon é ainda mais direta em sua posição e afirma que um texto histórico e um romance são indiscerníveis. Isso acontece por ambos serem feitos a partir de construtos linguísticos, convencionados em forma de narrativa e não transparentes por não serem uma reprodução da realidade e, sim, uma representação dela.

Cosson (2001) afirma que narrar um fato é diferente de vivê-lo. A criação do discurso não é o fato vivido. Afirmativa que o leva a presumir que a relatividade das narrativas pode gerar graves problemas. Em uma sociedade em que as notícias falsas estão sendo acessadas a todo instante, o critério de verdade da informação é importante. Isso nos leva a considerar que é necessário redefinir uma fronteira entre a narrativa factual e ficcional.

A fronteira é conceituada por Cosson como um limiar, um espaço intermediário entre um lugar e outro. Ao citar Erving Goffman, o teórico considera que nossos discursos precisam de uma moldura. Essas molduras podem ter normas que podem, ou não serem violadas. Essas molduras são as convenções em que estão inseridos os nossos discursos. São práticas sociais que direcionam e traduzem o pensamento. A separação entre a narrativa factual e a narrativa ficcional não é algo estanque, fechado. Por serem construídos socialmente, esses discursos são molduras liminares que trazem o factual como norma (no caso do jornalismo) ou como convenção (no caso do texto literário).

É na fronteira dos discursos que as convenções ocorrem, e é no gênero que definimos uma narrativa, ora factual, ora ficcional; considerando que as molduras em que essas narrativas acontecem podem ser extrapoladas. A oposição binária entre o puramente factual e o puramente inventivo não pressupõe que os discursos são híbridos e podem se apropriar de mecanismos linguísticos de outras formas narrativas. Por outro lado, situar todas as formas narrativas numa mesma definição, relativizando a existência do fato, pode ser uma armadilha discursiva.

O fato de as narrativas serem híbridas faz com que os discursos sejam reconhecidos pelo gênero (jornalístico, literário, histórico, antropológico, fílmico, entre outros). É pelo gênero que reconhecemos que a narrativa tende a representar algo ocorrido (fato) ou algo que pode acontecer (ficção); a indefinição das fronteiras não pressupõe que tudo seja inventivo ou que tudo seja um fato ocorrido tal qual como contado.

Um exemplo disso é a produção de documentários no meio audiovisual. Um gênero híbrido que se apropria do fato e o emoldura numa estética em que se misturam elementos factuais (como o relato de sobreviventes, imagens fotográficas, testemunhas oculares ou relator de algo que ouviu) e ficcionais (atores, cenário, encenação), numa representação de mundo e não na reprodução do fato.

A posição de Rildo Cosson (2001) se faz presente pela riqueza crítica e o uso de definições pertinentes que nos levam a evitar recair no senso comum da unidade discursiva entre narrativa factual e narrativa ficcional. O lugar de ambos os discursos está na fronteira limiar em que o fato e a ficção se encontram. Argumentos que enriquecem a discussão acerca da linguagem documental, um gênero cinematográfico que habita nessa fronteira híbrida.

## CAPÍTULO II

### 2. A REALIDADE CRIADA PELO DOCUMENTÁRIO

A discussão sobre os modos narrativos da história e a especulação acerca da temporalidade na constituição de si, nos levam ao aspecto estético de representação da história dentro do gênero documentário. Na configuração da narrativa, permeada pelo conceito das três mimeses da hermenêutica de Paul Ricoeur, vemos que a temporalidade constitui o ser, no processo de constante interpretação e ressignificação das coisas que nos rodeiam. Contrários ao conceito de mimese como cópia da realidade e assegurados de que mimetizamos a todo momento os elementos que nos cercam, não copiando-os, mas inferindo nossa temporalidade, remodelando-os de acordo com as experiências pessoais, políticas e sociais que nos envolvem, abordaremos, neste capítulo, o caminho da configuração da narrativa dentro do audiovisual, mais precisamente no gênero cinematográfico do documentário.

O professor e documentarista Luiz Carlos Lucena (2018) afirma que a atividade de documentar com a câmera está presente desde de o início da sétima arte. As produções dos irmãos Lumière, projetadas no Café Paris, em 1895, eram imagens cotidianas, filmadas com equipamentos pesados e com os princípios da câmera fotográfica. Entre os registros de filmes com propriedades factuais, produzidas no ano de 1895, encontravam-se *A saída da fábrica*, *O almoço do bebê*, *o Desembarque para o congresso de fotografia*.

O termo “documentário” tem etimologia francesa, *documentarie* (designava os filmes de viagem) e foi usado pela primeira vez pelo crítico John Grierson, no ano de 1926. A linguagem cinematográfica dos documentários atuais “como a produção que registra fatos, personagens, situações que tenham como suporte o mundo real (ou o mundo histórico) e como protagonistas os próprios ‘sujeitos’ da ação” (Lucena, 2018, p.11 aspas do autor), é atribuída a Flaherty com os documentários em *Nanook, o esquimó* (1922) e *Moana* (1926), sendo que esses dois filmes inauguraram as críticas de Grierson ao gênero do documentário.

Desde as primeiras críticas ao cinema documental, o limiar entre a representação do objeto tal como foi (ou é) e a realidade criada para representar o fato, são princípios estéticos bastante debatidos. A obra de Flaherty encontrou nas críticas de seu tempo grandes especulações acerca da montagem, roteiro e encenação de suas produções. A cena da tempestade, por exemplo, foi filmada no decorrer dos meses das filmagens, cabendo à montagem fazê-la parecer o registro de um único evento.

Debruçados como estamos nos conceitos fundamentais da hermenêutica de Ricoeur e respaldados pelo limiar entre o fato e a ficção de Cosson, conceituamos a realidade enquanto questão mimética, representação daquilo que vemos e somos, ou seja, seres miméticos que utilizam a narrativa como um modo de refratar o mundo ao qual temos acesso. Desse modo, o flagrante da realidade nos importa pelo tratamento estético e interpretativo, intrínseco ao elemento factual enquanto representação criativa e não como cópia do real.

Na perspectiva contemporânea das produções de documentário as simulações dos fatos, a encenação, as técnicas de continuidade pela montagem entre outras estratégias de filmagem marcadamente de linguagem ficcional, se apresentam como uma condição de trabalho do tratamento criativo da realidade. Nesse sentido, os cineastas tem adotado uma linguagem mais subjetiva, tendo o fato como elemento prioritário e sua representação como um elemento que misturam realidade criada e representação direta da realidade (Lucena, 2018, p. 12).

Certamente, é difícil encontrar um conceito que defina adequadamente o filme documentário, dada a ampla gama de produções e assuntos abordados pelo gênero. Em 1930, John Grierson descreveu os documentários como um “trabalho criativo da realidade”. Esta definição coloca esse tipo de produção como uma interseção entre a criatividade, entendida como algo imaginativo ou inventado, e a realidade, aproximando o documentarista do jornalista e do historiador.

A corrente clássica do documentário pode ser dividida em três principais estilos que têm influenciado as produções do gênero. A *voz over*, por exemplo, é um estilo em que a narração é utilizada para contar fatos, histórias ou biografias. Esse método guia o espectador através do conteúdo, fornecendo contexto e detalhes adicionais. Há o cinema-direto, uma estética que se caracteriza pelo uso da câmera-olho. Esse estilo busca capturar a realidade de forma mais objetiva e espontânea, sem a intervenção do narrador, permitindo que os eventos se desenrolem naturalmente diante da câmera.

O documentário soviético, desenvolvido entre as décadas de 1920 e 1930, destacou-se como pioneiro na reestruturação das formas estéticas desse gênero. O cineasta Dziga Vertov, por exemplo, apostou na poética do documentário direto, sem encenação, fundamentado na revolução socialista russa. O *cine-olho* de Vertov, adotava uma abordagem poética e reflexiva para explorar o poder transformador das massas. Neste contexto, as massas, como mecanismo do cinema, eram vistas como agentes de produção de uma nova sociedade soviética pós-revolucionária (Nichols, 2010, p. 142).

Vertov utilizou a sobreposição de planos para criar um impacto no espectador, com uma reconstrução ousada e poética da realidade, evitando roteirização ou encenação para a câmera, como no filme *Um homem com uma câmera* (1929), em que um homem anda pela cidade documentando a rotina urbana. Obra aparentemente casual que revela um trabalho artístico primorosos e de vanguarda, como o uso de *close-up* extremo, quadros congelados e câmera lenta ou acelerada. O *cine-olho* procurava capturar o momento espontâneo e natural da vida, rejeitando qualquer ligação narrativa do cinema documental com as formas ficcionais da literatura ou do teatro. Baseado, sobretudo, na estética revolucionária, “as teorias soviéticas da arte construtivista e da montagem cinematográfica atrelavam o poder da transformação formal a um desejo coletivo de recriar o mundo à imagem de uma sociedade radicalmente nova” (Nichols, 2010, p.151).

Por fim, o cinema-verdade, de origem francesa, é um estilo que valoriza a autenticidade e a interação do cineasta com os eventos filmados. Esse método permite que o documentarista interfira diretamente na produção, trazendo uma perspectiva mais pessoal e subjetiva para o documentário. O cinema-verdade tem deixado uma marca significativa na produção de documentários no Brasil, principalmente em diretores como Eduardo Coutinho e João Moreira Salles, moldando a maneira como histórias e realidades são apresentadas ao público (Lucena, 2018, p.27-28).

No tratamento criativo da realidade a *realidade criada* é a encenação por simulação, encadeamento de ação por montagem (como na sequência dos cães na tempestade em *Nanook* ou a cena de caça em que o esquimó é representado como uma pessoa com hábitos selvagens diante de sua presa). Por outro lado, a *representação direta* é a captura do elemento da realidade tal qual percebemos, uma tentativa objetiva de retratar o mundo com fidelidade, na captura da natureza explícita do visível.

Considerando que a produção documental tem suas ações narradas por uma lente (com ou sem o apoio da *voz over*), o argumento de representação direta da realidade deve passar pelo filtro do elemento decisivo entre o que contar e mostrar e como fazê-lo. A realidade de um filme seja documental ou ficcional não escapa da ideologia de quem o produz.<sup>6</sup> Devemos considerar

---

<sup>6</sup> Lucena, no livro *Como fazer documentários conceito, linguagem e prática de produção* (2018), argumenta que o documentário nasce de uma ideia base em que definições, próprias do jornalismo, se fazem importantes: o que mostrar, como mostrar, por que mostrar, quem é a personagem, quais ações dessa personagem (Lucena, 2018, p.33). com base nesse direcionamento, inferimos que o fato de se apegar ao elemento factual não absolve a responsabilidade ideológica de quem produz o filme. O “quem” produz, na linguagem cinematográfica é tão amplo quanto os aspectos direcionadores da realidade. Na produção de um filme há uma grande equipe por detrás das câmeras, são diretores, produtores, equipe de montagem, fotografia, caracterização e também patrocínio. Assim, a construção de um filme é sempre plural, uma obra elaborada por diversas perspectivas.

que a linguagem cinematográfica é um discurso orientado. As relações entre os enunciados e a instância produtora do discurso fazem com que as marcas de subjetividade sejam muito importantes para o entendimento da obra. A câmera tem o poder de conduzir o olhar, através de uma organização complexa denominada por Gaudreault e Jost (2009) de o *grande imagista* – essa nomeação abrange toda equipe técnica envolvida na construção fílmica. As escolhas dos modos de representação cinematográfica é sempre uma escolha plural.

Essa voz plural que emana do grande imagista é quem escolhe os modos de representação, direta ou indireta da realidade, dentro da obra. As produções de documentários têm se destacado por utilizar a estratégia do tratamento criativo como elemento estético conceitual que, ao mesmo tempo em que constitui matéria para a obra, também pensa o próprio conceito de realidade e sua representação, nos indagando do elemento dual da representação do gênero: o que realmente importa num documentário, o fato (história) a ser contado ou a apreensão da realidade tal qual como é? Dentro dessa estética se encaixa Eduardo Coutinho, com as obras *Jogo de cena* (2007) e *Moscou* (2009), produções em que a encenação e a performance dividem o plano da ficção e do fato.

Considerando a hermenêutica de Paul Ricoeur e a experiência de mimetizar pela temporalidade que nos forma, a interpretação das coisas que nos cerca está condicionada à experiência temporal que nos constitui, ou seja, a temporalidade que resulta da experiência individual em relação ao mundo. Nessa relação, a representação se apropria dos elementos disponíveis para que o que precisa ser dito o seja de forma inteligível. A representatividade do objeto estético é condicionada à expressão da realidade. Isso porque existe realidade no objeto, uma realidade estética, criada pelo tratamento criativo que acontece pelo plasmar do fato. Assim, refletir sobre os documentários e narrativa histórica nos encaminham para a investigação de como acontece essa relação. Os primeiros passos para que essa investigação ocorra são situar o documentário dentro dos modos de representação da narrativa cinematográfica.

## **2.1 Cinema, narrativa e documentário: uma linguagem conceitual**

A representação narrativa da história (a *representância* ou *locotenência*), no sentido ricoeuriano, envolve pensar o passado como um lugar temporário de ocupação. Nesse sentido, o *ser-aí* do passado, que se faz presente pela imediatez temporal que sugere a passagem do

tempo, nos compele a situar a narrativa do comentário dentro dos moldes narratológicos do cinema.

Marcus Freire (2011), ao discutir sobre as formas éticas e estéticas da representação no documentário, enfatiza que o filme de não ficção é, na maioria das vezes, esquecido na teoria do cinema. No final do século XX houve um aumento das produções de documentários no cinema e também na televisão, fenômeno que abriu caminhos a uma ampla gama de discussão sobre os aspectos antropológicos, históricos, narrativos e pedagógicos dessas produções.

No livro *A narrativa cinematográfica*, os autores André Gaudreault e François Jost (2009) explicam como a linguagem cinematográfica conta a história, quem a conta e como acontece a operação da narratividade no contexto cinematográfico. As primeiras considerações são acerca da narrativa oral, escrita e fílmica. Para os autores a narrativa oral acontece na presença do remetente e do destinatário, oposta aos demais tipos de narrativa.

Gaudreault e Jost defendem que a imagem mostra, mas não diz; ou seja, a imagem da tela pode não oferecer todas as informações necessárias para a compreensão da obra. Um exemplo desse aspecto é a cena de *Menino 23: Infâncias perdidas no Brasil* (2016), na qual a imagem de um menino escondido num poço seco e escuro é seguida pelo olhar desalentado de um idoso. Essa sequência só pode ser plenamente compreendida dentro do contexto narrativo em que se insere. Somente quando a imagem se une à fala das personagens, voz narradora (*over* ou *off*), na interferência de som ou texto escrito, é que o cinema passa a mostrar e a contar.

É o contexto narrativo que permite ao espectador entender o que é mostrado. A narratologia, como disciplina, se divide em duas particularidades: a *narratologia modal*, que é a forma de expressão, ou seja, como as narrativas são construídas de acordo com as mídias e os recursos de textos, sons, imagens, técnicas e efeitos específicos; e a *narratologia temática*, que aborda o conteúdo, ou seja, os temas e significados implícitos na narrativa. Esses elementos incluem a identificação, desenvolvimento e a interpretação da obra. Interessa para os autores a narratologia modal, por ela envolver as formas como a narrativa conta e mostra algo (Gaudreault e Jost, 2009, p. 23-24).

A percepção na narrativa cinematográfica é definida na presença do objeto. No filme, o plano é apresentado como um enunciado. Esses enunciados se sobrepõem e são contínuos dentro de uma lógica narrativa imagética, contrária à narrativa literária, por exemplo, que na ausência da imagem, descreve. Dessa forma, os planos se diferenciam das palavras na forma de contar e mostrar.

Teóricos da narrativa literária, como Gérard Genette, defendiam que a narração acontece na presença de um narrador, seguindo uma ordem cronológica e um vocabulário organizado (no caso de narrativas escritas). Essa forma de concepção de narrativa desconsiderou os conceitos narrativistas da literatura aplicados ao cinema. Para Gaudreaut e Jost é possível utilizar as teorias narrativas, próprias da literatura e do teatro, para o cinema. A presença do som e das imagens contam e mostram. A *contação* e a *mostração* (cujo afixo “ão” nos remete à ideia do valor efetivo da ação, imbricados nos verbos “contar” e “mostrar”) se fazem presentes na narrativa cinematográfica pela imagem, pela câmera narrativa e pela performance (Gaudreaut e Jost, 2009, p.39).

A *mostração* é permitida pela presença da imagem. O narrador é a câmera que trabalha com a performance dos autores. A questão da performance é uma herança do teatro; no entanto, na *mostração* cênica, há o imediato da narração, público presente e se permite a improvisação, fazendo com que cada espetáculo seja único. Na *mostração* fílmica os atores são dirigidos pela câmera que assume o papel do narrador invisível. A câmera tem o poder de intervir, modificar e dirigir o olhar do espectador por meio de enquadramentos, movimentos, ângulos, foco e profundidade de campo, iluminação, cores e montagem.

No nascimento do cinema, um único plano representava a possibilidade de mostrar e contar, um exemplo disso é o filme *O regador regado* (1895), dos irmãos Lumière. Nesse único plano, espaço, tempo e ação se desdobraram. As imagens, capturadas do cotidiano, muito se aproximavam da estética clássica do gênero documentário. Atualmente, com técnicas de vários planos, montagem, efeitos e uso de câmeras de alta precisão, a representação do tempo da narrativa e o espaço tornaram-se mais complexos, o que influenciou os métodos cada vez mais elaborados de filmagem.

Nesse sentido, a expressão narrativa do cinema pode ser vista como um conjunto de elementos ordenados e lógicos que contam e mostram uma história. As mídias narrativas, em que insere as discussões dos autores supracitados, são o cinema, o teatro, e a literatura, passando pela narrativa oral, que também é uma forma de mídia que se apodera das convenções narrativas investigadas *A poética*, de Aristóteles.

Seguindo o conceito aristotélico da história com início, meio e fim, a dupla temporalidade, entre o tempo da coisa narrada e o tempo da narração, é importante nas definições narratológicas das mídias audiovisuais. O tempo da narração está ligado à cronologia dos acontecimentos e o tempo da coisa narrada ligada ao tempo em que o leitor/ espectador leva para ter o contato integral com a obra. Salutar ressaltar que, dentro dos aspectos

cinematográficos, dos moldes de mostrar da imagem, o discurso da historiografia não se aparta das teorias narratológicas que utilizamos para conceitualizar as mídias ficcionais e o audiovisual factual.

Com o surgimento do som no cinema uma dupla narrativa foi possibilitada. Sons não condizentes com a imagem mostrada, as informações narrativas que estão nas palavras, a voz para reduzir a ambiguidade dos enunciados visuais fizeram com que a configuração narrativa do cinema se tornasse mais complexa. O contar do cinema sonoro e o mostrar se integraram à ordem da construção da sequência.

O cinema mostra sem dizer, característica que o difere da literatura pelo fato de a segunda estar intrinsecamente ligada ao código verbal. Os filmes podem ser classificados como uma dupla narrativa, pela junção de termos escritos e orais. Gaudreault e Jost (2009) *apud* Laffay (1964) divide a relação narrativa no interior do filme em duas instâncias: *ascendente*, o visível e o audível ligados à enunciação fílmica, organização própria do grande imagista; e *descendente*, preconiza a ordem dos acontecimentos narrados, em detrimento ao espectador.

Na linguagem cinematográfica, como em todo discurso, é necessário pensar quem, o que fala e para quem fala. Existe um quadro enunciativo que comporta os envolvidos no discurso, que chamamos de emitente e destinatário, e uma situação de comunicação em que história e discurso se mostram. Essa é uma relação binária, já que toda narrativa tem um discurso e todo discurso tem um pouco de história, como direta ou indiretamente vimos defendendo até aqui.

Esse binarismo usa como instrumento de coesão os dêiticos, que são os indicadores que nos remetem a inteligibilidade da narrativa pelo valor de referência no enunciado (no momento da enunciação) ou pela atividade do interlocutor. São os dêiticos os elementos que indicam lugar ou tempo do enunciado, os participantes de uma situação enunciativa, são instrumentos que asseguram coesão do texto e também faz referência à enunciação, situando-a.

Na narrativa verbal, os dêiticos são descritos por palavras como “aqui”, “ali”, “no orfanato”, “na fazenda”. Quando se utiliza a imagem, a descrição desses elementos é ampliada. A imagem em movimento pode mostrar o lugar da ação, as cores podem sugerir a passagem do tempo, como no uso das imagens em preto e branco ou em estratégias de envelhecimento de imagens, além do uso de fotografias antigas. Essas características estão muito presentes em filmes com fundo histórico e nos documentários.

As marcas de subjetividade podem construir um olhar interno à diegese, essas marcas da enunciação passam a fazer parte do enunciado. Há um exercício cognitivo que engloba a

instância produtora e o espectador, assim, a relação enunciado e enunciação acontecem em graus de complexidade a depender do público, o conhecimento crítico sobre a linguagem cinematográfica do espectador, a idade e os fatores políticos e sociais que circundam a produção e recepção da narrativa.

Gaudreault e Jost mencionam o espaço representado e o espaço não mostrado. Esse elemento caracteriza o que está dentro do campo e o que está fora dele. O enquadramento é uma questão de escolha estética em que a ênfase em algo exclui a visualidade de outro elemento, o que não quer dizer que ele não tenha estado ali. Os elementos *profilmicos*, aqueles que estão presentes no espaço da filmagem e que fazem parte da diegese fílmica, são recuperados no plano diegético, conforme a necessidade de guiar o olhar do espectador e a importância para o todo do filme do objeto que estava fora do campo mostrado (Gaudreault e Jost, 2009, p.110).

Os autores complementam que o fora de campo se situa na enunciação, enquanto o que está dentro do campo é situado no enunciado. Além de coisas no espaço que não são mostradas, há outros elementos que podem ser classificados como fora de campo: são a *voz over* e a música. Para os teóricos há uma relação paradoxal nessas considerações: enquanto a música e a *voz over* acentuam o enunciado pela característica de explicar o que está sendo narrado, a enunciação emana de um outro lugar, não diegético, situado num espaço não mostrado.

O espaço mostrado delimita o que chamamos de campo. Essa é medida espacial pelo enquadramento. O fora de campo é uma medida temporal de lugar do futuro ou do passado, porque o presente é o enquadramento. No movimento em que a câmera coloca o que está fora dentro do enquadramento, a medida temporal do que estava fora de plano se atualiza, característica que traz à linguagem cinematográfica um refinamento estético genuíno, destacado pela potência imagética espacial que possui dentro da narrativa.

Assim como na ficção verbal, o cinema pode apresentar proposições complexas. A ubiquidade da câmera, pela impressão de ela estar presente em todo lugar, nos múltiplos espaços, permite que a complexidade da narrativa aconteça. A montagem visa uma organização na ubiquidade que podem surgir. Os encadeamentos visam a garantir um acompanhamento lógico na narrativa, assim, as imagens possuem uma identidade espacial, em que o mesmo espaço pode ter proporções diferentes, dependendo da pretensão do mostrar.

O movimento da câmera apresenta graus de alteridade espacial pelo deslocamento das personagens dentro ou fora de campo. Na articulação espacial entre dois planos existe a identidade (ligada a imagem do aqui mesmo, onde acontece a ação), que denota o imediato da imagem e a alteridade da imagem que se vale para subsidiar a diegese fílmica.

Barthes (1984) já mencionava a característica da presença, do estar lá da imagem cinematográfica. O não ter tempo diante da tela, pela constante atualização da imagem, o *punctum*, que nos toca de maneira sensível, se esvai para o campo cego cinematográfico, exigindo do espectador a observação rápida a cada corte, a experiência emocional do *punctum* é sujeitado à continuidade das cenas encadeadas.

Contrária à linguagem verbal (que se utiliza do código escrito para representar o tempo), o cinema é sempre presente, pela atualização transmitida simultaneamente em cada cena, pelo grau de realismo intrínseco à imagem em movimento. Podemos assistir a algo (que foi filmado no passado) como se fosse presente (pela atualização mostrada pela imagem, no movimento de experiência presente do espectador). A experiência cinematográfica pode transcender as barreiras do tempo e criar uma sensação de imediatidade e presença. Existe uma capacidade, intrínseca à imagem em movimento, que faz com que os espectadores experimentem eventos passados como se fossem agora, devido as características próprias do gênero, da forma como imagens e sons são apresentados e tecnicamente modelados para permitir tal sinestesia.

A imagem cinematográfica se realiza diante de nós, contrária à fotografia, por exemplo, que, sendo um vestígio do passado, nos passa a impressão de um acontecido puro, “isso foi ocorrido daquela forma”. Existe um aspecto paradoxal que acontece na concepção contínua e onipresente da narrativa fílmica (concepção imperfectiva da linguagem cinematográfica): algo que já aconteceu só é possível no presente da narrativa. Sugestivo lembrarmos que, na perspectiva temporal da hermenêutica de Paul Ricoeur, a narrativa em toda sua plenitude conceitual, é um sempre presente, marcado pela impossibilidade de se reter algum tempo que não seja esse que se esvai constantemente.

As contribuições discursivas intermediadas pelo cinema para significar o tempo é conceituada pela dupla temporalidade que a cerca: o tempo dos acontecimentos relatados e o tempo do ato de os mostrar: a ordem dos acontecimentos é a duração que compreende a diegese, e o tempo para contá-la é a frequência com que esse acontecimento é retomado na narrativa ou a cronologia necessária para sua inteligibilidade.

As marcas de temporalidade também podem ser alcançadas por meio das palavras que tem, em alguns filmes, a função de situar o espectador no lugar e tempo da diegese fílmica. As mudanças temporais dos planos podem conter a *analepse* (interrupção de uma sequência narrativa pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente), ou de outra forma anacrônica, a *prolepse*, definida como avanços no tempo. Dentro da concepção de analepse está o *flashback*, que pode combinar o nível verbal ou visual para fazer um retrocesso aos acontecimentos,

situando um acontecimento passado importante para a história. No conceito de prolepse podemos encontrar os *flash-forward*, uma não linearidade que configura a antecipação da imagem dentro da sequência cronológica (Gaudreault e Jost, 2006, 154).

A explanação acerca da teoria do cinema, baseada principalmente nos conceitos de teoria narrativa cinematográfica de Gaudreault e Jost (2009), apresentadas nesse tópico, se fazem necessárias para continuar nosso estudo acerca da narrativa histórica plasmada por imagem pois, os moldes da narratologia modal, dos modos como se mostra a narrativa fílmica, em sua proximidade com a performance teatral e os modelos de contar da literatura, fazem com que a investigação seja pertinente na ampla gama de estudos sobre narrativas, não atribuindo essa forma de análise somente para pesquisadores de história ou cinema. A amplitude temática e modal desses modos narrativos se estende à grande área de Letras e afins, devido aos aspectos multidisciplinares que vimos observando até aqui.

Nesse aspecto multidisciplinar, conduzido principalmente pelo objetivo de se desvelar as relações entre os modos de contar, da história, e mostrar, do cinema, continuemos a prosseguir os passos do documentário, até o ponto de chegada ao objeto de estudo, *Menino 23: infâncias perdidas no Brasil* (2016), em que, na configuração da obra, somos apresentados à atividade simbiótica entre a história e a imagem em movimento.

## **2.2 O filme documentário e a imagem da história**

O historiador Robert Rosenstone (2010) enfatiza que o documentário, considerado uma forma de entendimento histórico, tem muitas semelhanças com o longa-metragem dramático: frequentemente narra uma história linear, de um modo realista, nas junções dos vestígios e dos relatos dos participantes, dedicando-se à materialidade da história, enquanto testemunho ou objeto no tempo (Rosenstone, 2010, p. 35). O objetivo principal do documentário é a representação de uma realidade desvelada, concentrando-se não apenas na seleção, enquadramento e justaposição das imagens em movimento, mas também pelo uso de uma trilha sonora que inclui a linguagem, os efeitos sonoros da época retratada bem como os vestígios históricos, materialidade temporal que destaca a proximidade com a linguagem factual presente no jornalismo.

No campo das produções audiovisuais, os documentários ocupam um lugar importante para a reflexão: representam a história por meio de uma narrativa realista, utilizando vestígios

do passado e mencionando fatos. Apesar de serem criações com uma perspectiva particular, os documentários não escapam completamente das características ficcionais. O diretor de um documentário e um historiador compartilham a ideologia de reconstrução da história.

Diferente do filme dramático, a maioria das imagens em um documentário prezam pela não encenação para a câmera (o tratamento criativo dado pela produção é que definirá os graus de representação direta ou indireta da realidade), sendo frequentemente coletadas em museus e arquivos fotográficos ou filmagens. As exceções principais são as entrevistas com participantes dos eventos históricos ou especialistas.

A relação entre a narrativa histórica e um filme documentário são amplas. Nesse aspecto, abordaremos inicialmente o conceito de documentário e sua estética fílmica que permeia o campo do testemunho (aproximando-o do modelo da reportagem jornalística), da ficção e do fato; após faremos uma explanação das proximidades e distanciamentos do gênero com a ficção, partindo das considerações acerca da história, já discutida no capítulo 1.

Vimos defendendo que os documentários estão situados num campo abrangente, não é totalmente ficcional e também não pode ser uma reprodução da realidade. Bill Nichols afirma que “o documentário recorre à realidade histórica e a ela se refere ao representá-la de uma perspectiva diferente” (Nichols, 2016, p.31). Nichols é professor e crítico de cinema e é reconhecido por suas contribuições acerca do cinema documental contemporâneo. O estudioso argumenta que o gênero documentário se baseia na realidade histórica e utiliza seus instrumentos de inteligibilidade para apresentar uma interpretação distinta. As considerações sobre o limiar, presentes no primeiro capítulo, são importantes para definirmos um ponto de intersecção entre a narrativa factual e ficcional. Isso porque o objeto factual se torna elemento-chave na narrativa do documentário. A precisão factual tem um valor intrínseco ao gênero. A versão apresentada para o fato é o fruto de uma atividade criadora que obriga o cineasta a buscar novas formas de representação.

Bill Nichols (2016) defende que os documentários abordam situações ou acontecimentos reais, respeitando os fatos conhecidos e evitando a introdução de elementos não comprováveis. Diferentemente das narrativas fictícias, que são essencialmente alegóricas e criam mundos alternativos para substituir a realidade histórica, os documentários tratam diretamente desse mundo histórico.

O historiador Rosenstone, ao refletir sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens, defende que o documentário não é a reprodução fiel da realidade, é uma criação, fruto de um trabalho de reconstituição e apropriação de vestígios, que usa da imagem do passado e

do presente para elaborar uma narrativa com um significado particular, próprio do gênero (Rosenstone, 1997, p.6). Nesse contexto, tanto o historiador quanto o crítico de documentário concordam com a ideia de que o documentário atua como um mediador da história, que não é capaz de transmiti-la como ela é, mas a partir das possibilidades que o audiovisual fornece<sup>7</sup>.

Um documentário é uma obra criativa em que o cineasta escolhe e organiza imagens. Essas imagens podem ser do passado ou do presente - as imagens dos documentários, quando reportam o presente, nos lembram que não apenas fazemos ou consumimos a história como também estamos imersos nela - sejam elas de eventos passados ou contemporâneos, essas imagens são usadas para construir um argumento ou uma narrativa que reflete a visão e a interpretação do cineasta sobre o assunto. Portanto, o documentário é sempre uma representação mediada da realidade. Essa mediação também ocorre na ficção, porém o apreço ao factual é a característica principal do filme documentário.

Histórias fictícias se desenvolvem em mundos imaginários e, ao fazê-lo, inspiram e geram reflexão sobre nossa condição humana no mundo “real”. Os documentários, por outro lado, se referem diretamente às pessoas e situações factuais do nosso mundo, fortalecendo o conceito de documentário como o gênero cinematográfico que se apropria do elemento factual, com proximidades com o discurso jornalístico, principalmente pelo fato de trazer a pessoa (vítima/sobrevivente) para relatar suas experiências diante da câmera. Dentro das características essenciais do documentário estão o *self* ou *autorrepresentação*, em que a pessoa que pode representar a si mesma, característica que iremos desenvolver mais adiante, dando ênfase ao ator social e a representação de si.

Quando um documentário narra uma história, ele relata eventos reais vividos por pessoas em algum lugar do mundo, descrevendo seu envolvimento nessas situações. Isso levanta a questão: a história pertence ao diretor ou às pessoas envolvidas no fato? Podemos inferir que a história narrada pelo gênero é baseada na versão das experiências reais do outro. O documentarista busca apresentar uma versão verossímil do que realmente aconteceu e, em vez de criar uma versão imaginativa do que poderia ter acontecido (como na linguagem ficcional), se apropria dos vestígios deixados pelo tempo para autorizar sua versão sobre os fatos.

---

<sup>7</sup> Rosenstone nos lembra que, mesmo os dramas ficcionais com fundo histórico, são importantes fontes históricas, nos fornecem informações autênticas e plausíveis do passado (Rosenstone, 1997, p. 9). Frequentemente, os filmes passam pelo crivo da pesquisa histórica, se baseiam na historiografia oficial e em nomes de importantes historiadores. O fato de uma obra ser fictícia não apaga o valor de mediação da história que ela possui. O historiador sugere ainda que, historiador e cineasta compartilham da ficcionalização da história, já que são mediadores desse conhecimento. O que muda entre ambos é a mídia e os elementos disponíveis em cada gênero.

Esses vestígios (que são dêiticos, assim como as pessoas) são as imagens de um casarão antigo, as fotografias, documentos, objetos que carregam o *ser-aí* do passado, legitimam os fatos. A procura pela exatidão factual e a coerência interpretativa dos fatos aproxima a atividade dos documentaristas com as dos historiadores, esses são critérios de semelhanças caros à historiografia e ao filme documentário.

O conceito de realidade nos documentários é bastante discutido entre os estudiosos do assunto. Já vimos dito que os documentários não são cópias exatas da realidade, mas uma representação do mundo em que vivemos e das experiências vividas por pessoas reais. O crítico Bill Nichols enfatiza que, nos documentários, vemos indivíduos autênticos (atores sociais) que se apresentam como são, em histórias que oferecem uma perspectiva plausível sobre suas vidas, situações e acontecimentos. A visão particular do cineasta dá forma a essas histórias, apresentando uma maneira direta de enxergar o mundo histórico, diferente das alegorias fictícias (Nichols, 2016, p.35).

Considerando que toda narrativa é um discurso, a sequência do enunciado tem um sujeito da enunciação, como já mencionado. Esse é um discurso implicado pela mostraçã e a contaçã do grande imagista. A consciênci da narratividade nã se confunde com a realidade. No cinema, a criaçã imagética de uma realidade é sempre tida como componente próprio da produçã, mesmo quando a narrativa for baseada em aspectos históricos reais. O filme é a atividade de narrar, assim a narrativa cinematográfica pode ser vista como um texto fechado, que conta algo dentro dos moldes aristotélicos, como um discurso, próprio da individualidade que a narrativa propõe, apoderando-se do ponto de vista e das ideologias de quem o criou (Gaudreault e Jost, 2009, p.34).

O gênero documentário parte de uma realidade *afilmica*, é a criação a partir de um fato. A ficção, por outro lado, se apropria da verossimilhança, um mundo mental com leis próprias, como defendem teóricos como Bill Nichols (2016), Gaudreault e Jost (2009), Marcius Freire (2011). A realidade afilmica e a diegese são fundamentais para se pensar a relação entre a narrativa de ficção e narrativa fílmica. Embora o termo não ficção deixe lacunas ao que se refere aos filmes documentários, é elementar pensar nas condições de construção dessas narrativas. Para o conceito de ficção, os autores abordam a distinção entre a história e a diegese. A história é a sequência cronológica dos acontecimentos que estão sendo narrados, a diegese confere inteligibilidade ao o que está sendo narrado.

Diante da nossa tentativa de conceituar os documentários dentro da amplitude estética que o constitui, tornamo-nos inclinados a concordar com a afirmação de Bill Nichols de que as

definições de documentário não são preocupação de cineasta; talvez a subversão às regras e aos modelos estáticos das representações sejam mais interessantes que o fundamento rigoroso de um conceito intangível (Nichols, 2016, p.38).

A nossa preocupação, no contexto desse trabalho, é considerar o documentário numa estética que está para o factual, no apoderamento dos vestígios do passado, apropriando-se de elementos muito caros à historiografia, num movimento de proximidade do historiador e documentarista como investigadores dos vestígios do tempo, consolidando cada qual em sua área de abrangência, uma atividade criadora, modeladora da poética da realidade.

### **2.3 A estética poética da representação da história**

Pensar a poética da realidade, produzida pela imagem em movimento em um documentário, nos leva a indagar dos meios utilizados pelo grande imagista para esse fim. Adicionado aos meios técnicos das formas de mostrar nos filmes, os vestígios do passado se tornam elementares também na estética criativa da representação do fato.

Os vestígios, como viemos observando, fazem parte do modelo historiográfico como conclusões possíveis do que um dia fomos. São esses vestígios as marcas mediadoras que nos permitem fazer inclusões do presente; presentificam o passado, através das conclusões possíveis pelo argumento intrínseco a ele; são marcas físicas da historialidade; são conectores temporais, assim como o calendário e a memória; contribuem para a inquietação hermenêutica do *ser-aí, tendo-sido-aí*; remontam o passado pela permanência no tempo.

O uso dessas evidências, pelo filme documentário, ressalta a defesa de Rosenstone (2010) de que os filmes apresentam um modelo de entendimento histórico. O conhecimento da história, que é direcionado para as mídias do audiovisual como a televisão e o cinema, quer seja factual ou ficcional, fornecem-nos um grande número de informações e se fazem importantes para conhecer o passado. A influência das imagens mudou também a nossa maneira de contar a história. Isso porque foi abalada a tendência de o discurso “verdade” da história ser salvaguardado pela historiografia (Rosenstone, 2010, p. 19).

Rosenstone considera o documentário histórico como uma forma entendimento de uma época. As peculiaridades do gênero, no entanto, estão próximas dos filmes convencionais de ficção; isso porque as imagens devem “provar” o que mostram e contam; colocar o espectador como parte inteligível desse processo. Em *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016), os sujeitos envolvidos na narrativa; os testemunhos dos sobreviventes, a memória do passado, os

documentos antigos, são como provas históricas do que é narrado. São os elementos de presentificação do passado, assim como a fotografia do velho educandário, as fotos do arquivo pessoal dos entrevistados e da Senhora Barreto da Silva.

As imagens dos filmes visam fornecer ao espectador uma experiência de onipresença do passado, uma ideia sensível de proximidade com os eventos e as personagens apresentadas. As provas históricas e as pessoas que se representam como testemunhas no documentário, visam a acentuar essa relação de inteligibilidade fílmica. Nessa relação, a refiguração (em que se insere a mimese III ricoeuriana) ultrapassa a zona reservada da representação como apenas mediadora de entendimento. Essa mediação é também mediadora de sensibilidade, obstruindo a característica de apenas mostrar da imagem. A esse aspecto se soma a necessidade e a prática do uso do audiovisual, dos documentários e (por que não?) de filmes de ficção como mediadores de conhecimento da história enquanto conhecimento do mundo, do que fomos e somos.

A representatividade de uma obra está ligada ao acolhimento interpretativo do público. Essa garantia não é neutra, não está imune aos valores contemporâneos. O filme histórico e a história são construtos ideológicos e políticos. Segundo Rosenstone, “o documentário nunca é uma ‘aula de história’ neutra, mas uma habilidosa obra que deve ser interpretada pelo espectador” (Rosenstone, 2010, p.112, aspas do autor). A refiguração, permitida pela interpretação, é também um objeto ideológico e não escapa das amarras de temporalidade às quais estamos imersos.

A única garantia que uma obra pode nos trazer é a sua interpretação, é no resultado interpretativo de quem faz e a quem é destinado. Mesmo sabendo que há um espectador implícito em cada produção, a obra é um objeto democrático, ou pelo menos deveria ser. E como fruto da atividade criativa, a censura, seja formal ou interpretativa, não é tolerada.

Isso nos faz retomar o conceito de atividade poética do historiador, pela interpretação da narrativa de Paul Ricoeur (2010a): a escolha do objeto e os modos como a representação será realizada são efeitos que acontecem posteriormente; antes disso acontece a pré-narrativa (o que situa o plano da mimese I, tudo aquilo que foi vivido, fenômenos sociais: as implicações ideológicas e estéticas que são idiosincrasias advindas da temporalidade em que estão imersos o diretor e o historiador).

A atividade poética do historiador é a criação da história pela história, em outras palavras, é o resultado criativo da história vivida por quem se dispõe a representar algo. Com isso, a necessidade de representar um fato é uma posição humana em relação ao mundo; é o que Rancière (2014) conceitua como uma prática ideológica. O posicionamento ideológico de uma

obra na contemporaneidade está imerso nas “condições de escritura narrativa erudita na era democrática, das condições de articulação do triplo contrato científico, narrativo e político” (Rancière, 2014, p. 32). Esse triplo contrato, defendido pelo filósofo, está relacionado aos conhecimentos epistemológicos da humanidade, na participação social dos sujeitos históricos e nas relações políticas que trabalham com as escolhas do que contar e do que ocultar.

Um contrato científico que obriga a descobrir a ordem oculta sob a ordem aparente, substituindo a escala dos pesos e das grandezas visíveis da política pelas correlações e pelas contas exatas de um processo complexo; um contrato narrativo que manda inscrever as estruturas desse espaço oculto ou as leis desse processo complexo nas formas legíveis de uma história que comporta início e fim, personagens e acontecimentos; um contrato político que une o invisível da ciência e o legível da narração às imposições contraditórias da era das massas – as grandes regularidades da lei comum e os grandes tumultos da democracia, as revoluções e as contrarrevoluções; o segredo escondido das multidões e a narração legível para todos de uma história comum (Rancière, 2014, p. 13-14).

O tríplice contrato, como formador de uma nova história na era democrática, inclui o anônimo, a voz calada das massas que encontram uma oportunidade de também fazer parte das narrativas históricas. Isso porque a história é arquitetada na estrutura dos acontecimentos que ocorrem com tais sujeitos.

Diante do contrato científico, narrativo e político, o documentário *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016) encontra uma base teórica bastante instigante: o olhar sobre a história pela premissa das massas, da entrada dos silenciados na narrativa. Há uma coerência ideológica bastante pertinente para a discussão deste documentário: a primeira diz respeito ao caráter científico do filme, destacado presença do pesquisador historiador na narrativa. A segunda diz respeito a entrada do tecido social, representado pela figura dos meninos que foram escravizados.

O corpo social que dá visibilidade às massas é também um corpo representativo que, na impossibilidade de ser nomeado, retrata todo um sistema político que marginaliza os anônimos, que são a base da história. Em outras palavras, a história é feita por pessoas, cada vivente, sejam eles nossos antecessores ou contemporâneos, fizeram ou fazem a história. A tarefa do grande imagista no documentário é traduzir essa história e, dentro da sua possibilidade estética, dar visibilidade a esses anônimos, que se escondem sob nome de “povo”, “massa” nos relatos históricos.

Esse corpo social, anônimo, esconde os nomes da história. Conhecemos grandes feitos de reis, rainhas, presidentes, artistas, mas não conhecemos os nomes próprios daqueles que se dispuseram a fazer a revolução, já que não se faz uma revolução sozinho. A esses anônimos,

escondidos por detrás da designação de “social”, se voltam o olhar da câmera documental contemporânea.

Para o filósofo Rancière, o termo “social” possui um significado dúbio: ele se refere tanto a um conjunto de relações humanas quanto à classificação de um grupo de indivíduos com propriedades comuns (Rancière, 2014, p. 52-53). Assim, tradicionalmente, o olhar sobre a história sempre nomeou aqueles que se sobressaíram pela voz de autoridade que possuíram, como se os grandes nomes que herdamos da historiografia tradicional não fizessem parte de um tecido social. A característica de nomear os anônimos é a tendência da “nova história democrática”, defendida pelo filósofo.

Os indivíduos, que fizeram parte de um momento específico da história, são parte principal nesse processo de conhecimento histórico. Para Rancière, por muito tempo, os fatos históricos da humanidade estiveram sujeitados aos princípios de um discurso autoritário, que exclui a voz das massas para a manutenção de um poder dominante.

A nova história democrática coloca essa voz das massas como necessária de ser libertada. O termo “massa” não permite nomear os indivíduos fazedores da história. Na visão do filósofo Rancière (2014) as classes são divididas entre as que tem visibilidade e aquelas que precisam lutar pelo direito de serem ouvidas. Para o filósofo, há uma confusão homonímica ao definir as pessoas como classe, povo ou massa. A nomeação “social” não dá conta das características particulares e dos saberes individuais acumulados pelas diferentes experiências humanas.

Nesse sentido, a nova história democrática, produzida por narrativas que abarcam as massas, não estão imunes a um discurso dominante. O documentário *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016), nos aproxima de uma voz anônima, pela presença narrativa dos sobreviventes da época. Um vestígio de passado que nos permite refletir sobre as influências históricas da política mundial na concepção individual de pessoas anônimas, que estão imersas em um sistema de troca entre o viver a história e construí-la.

Essa constatação nos leva à análise da pessoa enquanto representação de si. No documentário, a imagem do sobrevivente e das testemunhas funcionam como indícios dos fatos, ao mesmo tempo que são objetos de afirmação do que é mostrado. Dessa forma, consideramos o documentário como fonte de conhecimento histórico, revelador da poética da realidade, ao trazer a presença do passado através das marcas físicas da história.

As experiências pessoais, representadas como vestígios de uma vida, nos revelam uma profunda compreensão da trajetória humana. A esses aspectos se soma à nova história

democrática, que considera um novo olhar sobre o corpo social e individual, nomeando-o. Assim, os modos de representação, pelo modo de mostrar do grande imagista, ou de contar, das palavras, adquirem uma responsabilidade estética, que também é ética.

## 2.4 Representações da memória e do corpo

Ao elaborar caminhos para o entendimento da estética do documentário, não podemos de deixar de considerar a representação como consideração de si. O “si” também pode ser um elemento dúbio na mesma proporção da nomeação do “social”. A pessoa que se representa também é representada, de alguma forma, pelo direcionamento do grande imagista. Nessa consideração, também devemos ressaltar que as produções cinematográficas passam por um exaustivo processo de montagem, nem tudo o que se filma é mostrado.

Se representar a si mesmo é contar a própria história, o comprometimento ético com a exposição do outro também deve ser considerado na linguagem factual. Essa constatação nos leva a refletir sobre os modos de configuração da estética documental, embalada por “histórias” intrínsecas à vida dos indivíduos, que fazem com que a terminologia “história” seja carregada de memórias.

O filósofo Maldonato (2012) explica que “Aristóteles afirma que a tarefa da memória não é aproximar-se do ser, mas determinar o *cronos*, mesmo quando permanece incompreensível, a testemunhar a insuficiência e a incompletude da condição humana.” (Maldonato, 2012, p.118). A memória nos determina, nos expõe a uma noção de tempo cronológico por abarcar a consciência temporal em que estamos imersos. Para Aristóteles, a função da memória não era a representação do ser como si, de suas subjetividades enquanto constatação complexa de idiosincrasia; a tarefa da memória era a acentuação do tempo do homem, enquanto passagem de uma vida. Nesse sentido, a memória tende a reter apenas aquilo que sobressai à existência do indivíduo.

Pela memória, o tempo adquire a qualidade do ser-aí do passado (na constatação da pessoa que se dispõe a contar um fato de sua vida), tendo-sido-aí (através do relato, cuja prova de veracidade é a permanência no tempo, o estar vivo para contar). Uma vertente ontológica que coloca o ser-em-si numa relação dual entre consciência e lembrança. Maldonato explica que a memória é também uma forma criativa. Longe de ser o passado em si, a memória é uma forma de presentificar o passado, o que pode ser doloroso, incompreensível ou afirmador que consciência só é possível por aquilo que a memória é capaz de reter. Nas palavras do filósofo:

A memória é um processo criativo que deixa rastros apenas se alguma coisa tem significado para nós: sua forma é um reflexo do estilo de vida de um indivíduo, suas lembranças são projeções de seus desejos. Noutras palavras, a capacidade de recordar ou não eventos significativos do passado depende de sua decisão com relação ao próprio futuro. (...) Na lembrança, um indivíduo presentifica as próprias experiências, mesmo que o que muda seja a sua apresentação e não o conteúdo da experiência. Noutras palavras muda a ordem de um passado que se re-presentifica com as características da percepção atual, mas com uma ordem temporal e uma prioridade diferentes: é esse o sentido da historicidade (Maldonato, 2012, p.123).

Conforme Maldonato, a memória é capaz de absorver aquilo que foi significativo, sendo esse um processo de escolha individual em que toda memória só o é no presente; sempre pautada numa percepção de atualização. É o presente o que julga a própria concepção de história, ou, pela perspectiva ricoeurina, a consciência de si é sempre uma consciência de nossa imersão temporal mimética.

Toda interpretação que fazemos do passado é um julgamento do presente. Conforme salienta Rancière (2014), passado está no presente; a ilusão de se viver o passado é elemento a ser superado, a memória não se situa no passado. O modo de como a nossa sociedade produz o passado e como ela o recebe está no imediato; já que não se vive a não ser o agora, o presente. O homem é um ser no tempo, dessa forma a história é o resultado da interpretação desse tempo. Tais considerações levam ao pensamento interpretativo da hermenêutica de Paul Ricoeur ligadas a consciência do homem e sua relação com o tempo.

Cesar (2011), ao se referir à consciência de si pelo elemento hermenêutico ricoeuriano, ressalta que o homem não apenas vive no tempo, na sequência cronológica de dias e horas, mas também é tempo, existindo em um horizonte que, pela memória, abrange o passado e, pela prospecção, lança ao futuro uma capacidade de discernir, através do julgamento de si, maneiras de não repetir os erros que sobrevivem na lembrança. A memória se desdobra na presentificação do presente, como um modelo de expressão do ser no tempo e enquanto tempo. Dessa forma, a consciência do homem é uma consciência de si, revelada pela memória, ao longo da vida, no tempo (Cesar, 2011, p.165).

A consciência de si nos permite pensar tempo como o movimento de voltar a si para exprimir o máximo de sua subjetividade: a introspecção; o que faz do homem um ser consciente do seu tempo pelas qualidades intrínsecas ao que conferimos o valor de humano. A representação de si, revelada pela presença da pessoa sobrevivente pela linguagem do documentário diz de quem se representa, do grande imagista que julga pertinente essa representação e as possibilidades de essa exposição gerar no espectador, uma consciência que especula as ações humanas pelo tempo.

Diante da exposição do outro, as pessoas representadas estão submetidas ao poder da estética adotada para representá-la. O poder do documentarista está na supremacia da estética, na relação entre a fatualidade e a mimética da realidade. Dentro desse questionamento se encontram os limites da representação do outro, ou as relações entre a ética e a estética pelo documentário.

A capacidade humana de racionalizar as coisas de seu meio não escapem das pressuposições éticas. Chauí (2002) argumenta que os valores éticos são como padrões intersubjetivos e interpessoais que alicerçam a nossa conduta social, na relação com os membros e grupos sociais. A ética sempre esteve ligada aos limites da violência praticada ao outro. Essa violência pode ser física ou moral (a violência moral inclui todos os tipos de violência não física, incluindo a violência ideológica). Para Chauí é a capacidade de comunicação social, em nossa interação com a natureza, o tempo, a cultura e a sociedade nos moldam enquanto sujeitos. Como sujeitos, somos detentores de conhecimento e responsáveis por nossas ações, “do ponto de vista ético, somos pessoas e não podemos ser tratados como coisas” (Chauí, 2002, p.337, aspas da autora).

A pessoa que não sou eu é o “Outro”, da alteridade. Marcus Freire (2011) assegura que o “Outro” é o ponto de partida e de chegada do documentário. Essa concepção nos leva à mostra do corpo, o si percebido pela estética. Existem limites para essa representação? Freire critica a estética do “Outro”, enquanto “Isso”, ou seja, quando a representação da fatualidade existencial da pessoa filmada se transforma apenas na contemplação visual do “corpo” da pessoa. Um exemplo explícito dessa situação é o documentário *A pessoa é para o que nasce* (2005), de Roberto Berliner. Esse documentário aborda a vida de três irmãs com deficiência visual que sobrevivem das esmolas que ganham cantando e tocando Ganzá nas ruas e feiras. As mulheres são colocadas para manusear a câmera fotográfica, numa clara mostra de desconcerto; depois são filmadas num quarto de hotel, tendo suas vidas exposta como num *reality show*, num evidente desequilíbrio sensorial. A última cena mostra as irmãs entrando nuas no mar.

A crítica de Freire, sobre a representação das três irmãs, se dá pelo fato de o imagista hierarquizar a estética, o deleite do espectador em detrimento da pessoa que se representa. As pretensões antropológicas de representação do outro, enquanto entendimento e descrição da vida humana, no destaque as diversidades e complexidades da existência social, na compreensão e respeito às diferenças humanas, são escondidas pela representação de um corpo

estético que, acrescido de forte teor emocional, proporciona ao espectador o encontro com o corpo desnudo de quem não pode se ver, de quem expõe sua deficiência para o deleite do outro.

Para o crítico, essa produção se apropria da banalização e vulgaridade presentes na exposição da pessoa, como na linguagem televisiva: “a espetacularização do real” (Freire, 2011, p.71). O “outro” representado pelo audiovisual, nasce do “Outro” antropológico. O olhar sistemático das considerações do Outro enquanto ser existencial, político, histórico e cultural, tão caro aos estudos da antropologia, estão presentes nas considerações acerca de como os limites estéticos sobrepujam sobre a pessoa que se representa no documentário.

A representação das três irmãs é um exemplo de como os limites éticos são pungentes nos documentários, pois o documentarista assume um papel de representante público. O corpo e a existência da pessoa, em sua fatorialidade, funcionam como um modelo nomológico, não dissociáveis. A representação de si é sempre uma representação do si enquanto existência, contrário ao si enquanto corpo.

Nichols (2016) ressalta que “o direito do diretor a uma performance é um ‘direito’ que, se excedido, ameaça a atmosfera de autenticidade que cerca o ator social” (Nichols, 2016, p.65, aspas do autor). Com isso, conseguimos responder, em partes, sobre a indagação sobre os limites éticos da representação: esses limites são tão subjetivos quanto aos modos de escolha do documentarista. A representação ética é modelada pela estética que assume, ora o papel de retratar o ser temporal que, como resultado de sua temporalidade coloca o espectador na virtude de pensar seu próprio tempo, ora na visualização de um corpo que, mesmo inserido em sua temporalidade, se torna objeto de mostração para o outro.

Pela perspectiva de Paul Ricoeur, a narrativa é modelo mimético da vida, os modos organização dos fatos corrobora para a construção de uma realidade que, anterior a sua interpretação, diz da realidade dos objetos imanentes da obra (Ricoeur, 2010a, p.61), ou seja, sua representação. Esses fatores fundamentam o âmago da representação: a construção de uma realidade a partir de elementos cognoscíveis. Esses pressupostos são necessários para se pensar a representação das pessoas, seus corpos e suas memórias, já que a concepção de narrativa é anterior aos próprios elementos escolhidos para a representação.

No documentário *Menino 23: Infâncias perdidas no Brasil* (2016), vemos uma narrativa que se faz pela presença da representação da memória e pela presença da voz de argumentação do historiador, das testemunhas e das imagens documentais do passado. A história, tal qual como nós a conhecemos, é um recorte de momentos passados, ocorridos nesse tecido social de difícil classificação, anônimo, como disse Rancière (2014). No entanto, a interpretação desses

fatos está no imediatismo da recepção o *ele* (passado), reconstruído pela narrativa, e o *eu*, presente, que sustenta o discurso.

Assim, tomamos o caminho da representação no documentário enquanto molde de memórias e de corpos. O comprometimento ético com a vida das pessoas e a exposição do outro se acentuam à medida que conceituamos a memória como uma expressão de tempo, que abarca o passado no presente, nas considerações de si, ou o si como uma consciência de inserção na temporalidade. Constatações que nos levam ao âmago da representação enquanto atividade mimética da existência do outro, como um ser existencial complexo e um corpo visível.

Com isso, exploramos os caminhos da linguagem do documentário enquanto representação e apresentação das pessoas expõem suas vidas para uma lente cinematográfica. Despidos daquilo que definimos como verdade em si, adotamos a perspectiva mimética de representação, paramentando-nos da perspectiva do ator social, da pessoa enquanto acentuadora do vestígio factual do passado. Seguimos a perspectiva do ator social enquanto pessoa que representa a si mesmo e referência cruzada que permite relacionar os modos de representação entre as pessoas da narrativa factual e as personagens na ficção.

## **2.5 O ator social e a personagem de ficção<sup>8</sup>**

Ao adotarmos a perspectiva narrativa de Paul Ricoeur (2010a), voltamo-nos para a análise das formas de representação da pessoa como ator social no documentário. Os conceitos de quase intriga, quase acontecimento e quase personagens, citados no primeiro capítulo, situam a representação de si num campo em que a referência cruzada, entre a história e a ficção, sejam objetos pertinentes para essa investigação. O conceito de *Ator social* é baseado na discussão de Bill Nichols (2016), na estética do documentário enquanto representação de pessoas que viveram fatos marcantes e que expõem suas vidas à uma lente cinematográfica. O conceito de personagem de ficção, enquanto seres que, embora fictícios, têm uma realidade própria que ressoa com a complexidade da experiência humana, se baseia em Candido *et al* (1974), em suas considerações acerca da personagem de ficção.

---

<sup>8</sup> A ênfase sobre o ator social, a personagem de ficção e as relações entre a ficção e documentário, que abrangem os itens 2.5, 2.6, 2.7 e 2.8, foram publicadas no livro *InterArtes 10 anos*, e está disponível em: <https://pedroejoaoeditores.com.br/produto/interartes-10-anos-2014-2024/>. Como a publicação ocorreu no desenvolvimento da pesquisa, o texto foi passado por revisão, sendo necessários alguns ajustes técnicos que não eliminaram o sentido principal da discussão.

Em primeiro lugar, estabelecer um limiar entre o factual e a ficção nos permite interpretar a memória de quem relata como uma forma de construção narrativa. Ao compartilhar nossas lembranças, transmitimos aquilo que mais foi marcante. Pela interpretação hermenêutica de Paul Ricoeur, há no relato de memória, uma organização que permite o ato de contar. Essa organização é a síntese do heterogêneo, ou seja, é a procura de organizar, em forma narrativa, o início, o meio e o fim de um fato. Na linguagem factual, a síntese do heterogêneo é o que permite o uso do termo “quase intriga” como um modelo de organização da narrativa. Nesse sentido, há uma relação simbiótica entre os modos de fazer do relato e os modos de fazer ficcional.

As personagens representam para a narrativa um modelo de humano. Possuem as características existenciais da pessoa que vive uma história. A saga de uma personagem é o que impulsiona a ação da narrativa. Permeado de características lógicas, mesmo numa ficção de animação, os valores ontológicos da complexidade humana estão presentes. Essa complexidade está na personagem de ficção de filmes, romances e teatro, respeitando os limites representativos de cada gênero, permitindo ao leitor adentrar mais profundamente a psique da personagem ou a inferir significados internos aos elementos de performance.

A câmera narrativa trabalha a representação pela imagem realista que subsidia os gêneros do audiovisual. A personagem de teatro é consolidada pela presença, sua performance é substancial para o espetáculo, que só é possível quando a personagem, representada pelo ator, desempenha seu papel em favor à ação, pela presença no palco. O romance de ficção, pelo caráter da representação escrita, permite que a complexidade da personagem, em sua psique, seja visitada pelo leitor, que age de forma complementar à narrativa.

Na ficção, as personagens são construções artísticas elaboradas para dar suporte e dinamismo à ação narrativa. A história vive porque a personagem vive a ação imaginada pelo autor/cineasta. A narrativa emerge dos sentidos permeados pela projeção da pessoa que há na personagem. A personagem é a pessoa. Ela está para a história como o ser humano está para o mundo, no labor de existir. As transformações ideológicas refletem as formas estéticas das personagens, projetando um modelo de si e, por isso, são seres complexos que dinamizam a relação existencial entre a pessoa e o mundo.

Nos limites dos gêneros de ficção e não ficção, as personagens demarcam uma linha de proximidades e distanciamentos que fornecem à narrativa elementos representativos pela presença do ator profissional ou da pessoa que vivenciou um fato. A proximidade entre a personagem de ficção e a de documentário acontece pela presença ontológica e epistêmica que

é possível inferir a sua existência. Ambas compartilham a representação da pessoa como elemento complexo que vive no mundo e dele participa, dotado da historicidade do meio em que está inserido.

Os distanciamentos entre personagem de ficção e personagem de documentário acontece pela performance, na presença da pessoa testemunha ou de um ator profissional. A presença da pessoa testemunha sobrevivente no documentário resulta na presença do ator social, aquele que se representa. A representação de si fornece ao gênero documental o aspecto de representação factual direta da realidade.

## **2.6 A personagem de ficção e a personagem de documentário: proximidades e distanciamentos**

A personagem está envolta à narrativa, isso pressupõe que o modelo organizacional da narrativa a considera como um elemento formador, possibilitado pela presunção do possível. Dizer que a narrativa antecede a personagem é salvaguarda-la dentro dos aspectos miméticos de temporalidade que permeia as formas narrativas. A narrativa comporta a personagem, não o contrário. As possibilidades analíticas das personagens se dão dentro da narrativa, com as possibilidades interpretativas presentes no próprio objeto estético.

A análise da representação da personagem na literatura, cinema, teatro é de essencial importância para a interpretação da obra. A personagem de ficção parte de uma realidade diegética que a faz verossímil mesmo quando o absurdo parece adentrar a narrativa. Existe uma linguagem construtora que forma no leitor/plateia/espectador uma relação de troca: uma realidade imaginada por pressupostos elementares do real. A personagem de documentário, por outro lado, tende a tomar outra via: uma doação individual a favor da história, uma representação de si. As análises performáticas dessas personagens apresentam como ponto de partida a realidade histórica.

Candido (1974), ao conceituar a personagem no romance, defende que esse elemento dêitico é a essência determinativa que nutre a simbologia ontológica da vida do ser fictício. As personagens vivem a história e suas determinações são congruentes com os fatores determinantes da nossa realidade, nas palavras do autor:

Quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino — traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem

ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam (Candido, 2009,p.53).

Conforme Candido, a personagem vive o enredo, a narrativa acontece por suas ações. Nas narrativas ficcionais e nas narrativas de cunho documental, a construção das personagens visa alcançar a vida criada pela narrativa. Nos documentários a vida das personagens é baseada num determinado fato vivido por alguém. Esse fato é o que fundamenta a necessidade do contar; é através da memória dessa personagem que a história adquire seu adjetivo factual.

As considerações de Candido em relação à personagem de romance podem ser estendidas, com ressalvas, às personagens de filmes e, com alguns distanciamentos, aos documentários. A personagem de documentário apresenta uma característica bastante interessante: traz imanente a si o resultado de sua própria história. Ao compará-la com uma personagem de ficção, por exemplo, conseguimos inferir o ator ficcional e o ator social. Isso não assegura à linguagem documental a representação pura da realidade; a legitima, por outro lado, como representação plausível do fato cuja realidade está imbricada no relato da pessoa.

A personagem é parte constituinte da narrativa. Ela compõe a diegese que, de forma coerente e lógica, garante a ação no espaço narrativo. A análise da personagem é importante não somente por ela ser um elemento intrínseco à narrativa com o ser o que subsidia espectador/leitor ao mundo da pessoa na realidade. A personagem fornece à ficção graus de humanidade ou reconhecimento de características humanas, conferem à personagem um *status* de pessoa. O elemento da realidade da narrativa passa, necessariamente, pelos aspectos de ação das personagens. Sendo uma parte de um todo dotado de inteligibilidade, a personagem está para a narrativa tal qual a pessoa está para o mundo; mundos, que embora duais, estão envoltos pelas realidades inteligíveis que permitem ao ser humano entender e fazer-se entendido.

Esse estudo não tem a finalidade de analisar os aspectos mais subjetivos das personagens, pretende fazer uma análise comparativa sobre os modos de representação das personagens de ficção e suas relações, de proximidades e distanciamentos, com as personagens de documentário, ampliando as ferramentas de aproximação analítica à estética do documentário.

As teorias da personagem atestam que há inúmeras proximidades entre as personagens ficcionais do romance, do teatro e cinematográficas. Os estudos que enfatizam que o conceito de personagem é relevante para a análise dos mais diferentes gêneros narrativos. A generalização exige, por parte do analista, devidas ressalvas, em conformidade aos gêneros a serem trabalhados. Assim, as personagens de ficção e não ficção pertencem a um conjunto de possibilidades que as aproximam, mas também as diferenciam. Há uma referência prática que

permite certas semelhanças entre a narrativa de ficção e o documentário, no entanto, a própria dualidade ficção e não ficção é o que delimitam o romance, o filme ficcional, o teatro e o documentário.

Começamos pela afirmação de que a teoria aplicável à personagem de ficção se estende aos gêneros por ela circundados. A forma narrativa nutre uma estrutura básica que constitui o fundamento do contar. Essa estrutura comporta pelo menos dois elementos dêiticos: personagem e o narrador. A personagem de ficção carrega consigo o que Rosenfeld (1974) chama de problema epistemológico, ela aspira por carregar traços universais de identificações que lhe dão vida, é através da personagem que a realidade da ficção acontece, pela sólida relação personagem e mundo (Candido et al, 1974, p.21).

A personagem no romance ganha vida por assemelhar-se com as pessoas comuns, reais. A afirmação da complexidade da personagem de romance é o que Candido (1974) chama de lógica da personagem. Pensar a lógica da personagem exige que tomemos nota de alguns pontos bastante óbvios, porém, importantes nesse contexto: quando pensamos numa história pensamos no que as personagens viveram, nas condições sociais e existenciais que a formaram ou determinaram seguir certos caminhos ou tomar certas atitudes em suas vidas. Há de considerar que essas personagens são elementos de um autor que as cria em favor da própria história do artista. A verdade das personagens de romance está na interpretação que o leitor lhe confere; anterior a isso existe uma lógica construída pela finalidade última de “alguém” que inicia uma história que findará ao terminar o livro.

A verdade da personagem do romance está na sua lógica em favor à história contada, a verossimilhança pretendida pelo texto é o que sustenta a posição de ser da personagem. Dizer que a personagem no romance é um ser, soa como paradoxal, como sugere Antônio Candido:

Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (Candido, 1974, p.55)

Dizemos que uma personagem existe. A existência dela está delineada pelo texto. A relação paradoxal levantada por Candido é cara à verossimilhança: os traços existenciais da personagem do romance em muito se confundem com os comportamentos humanos. A possibilidade e um elemento dêitico representar o próprio ser humano é a primazia que remete ao constante dialogismo entre ficção, como representação da realidade, e realidade, como subsídio à ficção. A personagem existe no romance como um ser abstrato, imaginado. A relação

da personagem do romance com o mundo está na possibilidade criada pelo mundo fictício que figura ao ser humano uma possibilidade de reconhecimento, pois os traços que a distinguem são tão tênues, mais os parecem do que distanciam.

A lógica da personagem do romance está em sua função laboral para a obra e em sua função existencial para o mundo. A personagem de documentário, por outra via, já “existia” antes de se tornar parte do roteiro de um filme. Ao mesmo passo que a personagem é carregada de complexidade, a pessoa que se representa no documentário parte da premissa de se representar de forma muito semelhante ao que ela seria longe da câmera.

No romance, há a possibilidade de conhecer profundamente a personagem, seus sentimentos, ressentimentos, culpas e alegrias. Podemos adentrar sua mente e perceber como suas emoções são vivenciadas - uma imersão que não é possível no mundo real, onde o ser humano permanece, em grande parte, um mistério para os outros. Enquanto a personagem do romance existe apenas dentro da narrativa do livro (essa comparação pode ser estendida às personagens fílmicas e performances teatrais), a pessoa retratada em um documentário continua sendo ela mesma, mantendo sua identidade além da obra.

## **2.7 A personagem e sua função laboral na narrativa**

Adorno (2003) defende que, no mundo moderno após a Segunda Guerra Mundial, as personagens são representadas de forma fragmentada, refletindo a alienação do indivíduo. Essa fragmentação resulta das grandes revoluções que intensificaram as contradições da experiência humana em uma sociedade marcada pela ascensão do capitalismo, bem como pela vida urbana e industrial. Essas personagens são o resultado de uma profunda subjetividade, deixando para trás o mundo realista que era predominante na literatura anterior. Apostando na estética do fluxo de consciência e monólogo interior, o objetivismo sede lugar à introspecção, concentrando-se naquilo que a descrição e o relato não conseguem contar. Conforme Adorno, esse é o reflexo de uma nova sociedade que emerge, uma burguesia “em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos, na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo” (Adorno, 2003, p.58).

Nas produções romaneskas modernas predominam a ênfase nas individualidades do sujeito. Lançado no mundo essas personagens se comunicavam com ele não mais sobre os aspectos sensórios coletivos, mas sobre as individualidades que o subjetivam; é um ser moldado

pelo meio em que vive e que, exaurido dessa exterioridade, torna os aspectos mentais subjetivos destacados sobre os coletivos.

Candido *et al* defendem que a teoria aplicável à personagem de romance também se estende à personagem do teatro e cinematográfica. Almeida Prado (1974) argumenta que a personagem de teatro é, como em toda ficção, uma projeção artística da personificação humana; é a personagem um ser que vive e se relaciona como todo ser humano, que vive uma história imaginada. A personagem teatral é representada por um ator, pela performance no palco, desenrola a história. A limitação performática da personagem de teatro, em relação à romanesca, está na dificuldade de se adentrar aos aspectos psíquicos pela complexidade de monólogo que a literatura carrega. Primordial e ininterrupta, a presença da personagem de teatro, na pessoa do ator no palco, é o que garante a continuidade da história. Nesse aspecto, o ponto crucial para a personagem de teatro é a constante performance, o palco não pode estar vazio.

Consideramos que as bases teóricas que permeiam as personagens de ficção dos romances e de teatro salvaguardam o princípio básico da personagem de ficção. Voltemo-nos à personagem cinematográfica, em seus aspectos de proximidades. Nos filmes, geralmente, as personagens são representadas por atores. Esses carregam uma herança do teatro, pela performance espacial, e a complexidade herdada das personagens do romance. Os aspectos subjetivos da personagem fílmica são delimitados pelo viés realista da imagem. Mesmo quando um filme extrapola os limites da realidade, criando mundo em outros planetas, animais falantes, paisagem fictícia, esses objetos são, de alguma forma, realistas, pelo fato de a imagem criar uma realidade a partir do visível do mundo, do sensório que não escapa às intermitências do mundo temporal espacial humano, o que nos permite dotá-los de verossimilhança.

Podemos dizer que a personagem de um filme pode ser complexa e apresentar pensamentos na mesma proporção. O aspecto subjetivo dessas personagens é visitado, com algumas limitações, pela performance do ator (assim como no teatro), pelos cortes, montagem, planos, fotografia. A concepção da personagem cinematográfica está condicionada a um olhar artificial da câmera; permitindo ao espectador, apesar disso, interpretar e inferir significados amplos sobre os limites existenciais e psíquicos que possuem.

Salutar ponderar que o filme pode existir sem a necessária presença de um ator. A lente narrativa pode guiar o espectador por uma longa paisagem sem a interferência de um ator. O ator é a presença humana performática do filme, obviedade que de tão banal torna-se basilar. Isso porque em filmes em que não há humanos ou atores reais, como em animações com animais

falantes, o animal é criado como se fosse uma “pessoa”, alguém que vive emoções, necessidades, prazeres e vícios que são intrínsecos aos seres humanos.

As relações definidas até aqui nos levam a um caminho de encontros e bifurcações. Contraditório dizer que o que afirmamos ser uno apresenta dualidades. A distinção teórica, que ao mesmo passo nos permite generalizações, nos faz pensar sobre os modos de representação de cada gênero.

Ao elaborar uma análise sobre a personagem de romance há de considerar as estruturas linguísticas que a formam, a personagem literária, nesse sentido, é o construto das palavras, sua construção está condicionada à percepção sensória do leitor que a recria imageticamente. As personagens de teatro e cinematográficas ganham a forma humana na presença dos atores, agem numa via de mão dupla, pois, os aspectos dessas personagens são mediados por uma performance que também é subjetiva e fruto da interpretação de um ator. No palco, não existe espetáculo sem ator, no filme, a câmera narrativa consegue contar sem a presença dos mesmos, porém, obedecida a ordem de uma história a ser contada, a personagem é o centro da ação.

Candido nos lembra que a obra acontece antes da existência da personagem. Essa afirmação é plausível e também pode ser aplicada na estética do documentário. Um olhar sobre o filme documental nos abre uma grande discussão sobre os modos de representação do gênero e a pertinência da definição de personagens. A primeira distinção que fazemos deve ser a relação entre o documentário e as demais obras ficcionais cinematográficas.

## **2.8 O ator social: uma representação de si**

Substancial na relação entre filme de ficção e documentário está a concepção do gênero: ficção é uma realidade imaginada que existe para substituir outra; o documentário parte de uma realidade existente em sua relação com a representação do mundo em que vivemos; é um trabalho artístico que se volta à realidade e a vê em sua necessidade histórica de ser contada. A realidade factual, presente no documentário, está ligada a necessidade de o homem histórico da pós-modernidade situar-se como sujeito conhecedor de meio que abstrai e reflete a historicidade que o constitui. Ao aspecto de representação da realidade do gênero documental, aliada inseparável da necessidade histórica do contar humano, configura o gênero documentário como um relato artístico do real como salienta Nichols: a realidade do documentário conta um acontecimento, algo plausível, factual; diferente do filme de ficção que faz uma interpretação da possibilidade do que poderia ter acontecido (Nichols, 2016, p. 34).

Essa relação, embora nos ajude a pensar o tipo de distanciamento permitido ao documentário, não elimina a suspeita sobre a afirmação: a linguagem documental é convencionalizada ao pressuposto da existência real do acontecimento, tal qual na linguagem jornalística, os elementos utilizados para contar no documentário não são distantes suficiente para enquadrá-lo numa concepção pura da realidade. Isso acontece pelo fato de o documentário ser um recorte, um produto transformado imagetivamente, que busca nos vestígios da realidade se concretizar como forma.

A forma de representação das pessoas no documentário adquire um ponto de divergência bastante interessante em relação às personagens de ficção. Na linguagem documental, a personagem geralmente é a pessoa que viveu aquele fato. Essa pessoa pode ser substituída por um ator profissional, que passa a representar a pessoa, como no caso de Eduardo Coutinho em *Jogo de cena* (2007), no qual mulheres não atrizes e atrizes profissionais dividem a cena, uma forma híbrida em que a encenação-direta e a encenação construída se misturam; embaralhando o reconhecimento do fato que realmente aconteceu e o fato criado para a performance.

A encenação-direta pode ser concebida como aquela realizada naturalmente pela pessoa participante para a câmera; já a encenação construída se baseia no argumento e na montagem para que a representação se aproxime da realidade factual pretendida. Considerando essas duas perspectivas de representação da personagem no documentário, não se pode deixar de argumentar que a encenação direta é também uma construção, baseada na escolha da pessoa envolvida, do documentarista e demais elementos estruturais que corroboram na construção da obra, um construto ideológico.

O caso do documentário *Menino 23, infância perdidas no Brasil* (2016) apresenta um ponto bastante enriquecedor para pensar a pessoa no documentário. As personagens, nesse caso, são as pessoas que se representam diante da tela. O menino de número 23 é o Sr. Aloísio Silva, falecido no ano de 2015, pouco tempo antes de o documentário ficar pronto. Além do Sr. Aloísio, Argemiro dos Santos e familiares de José Alves de Almeida (já falecido) relatam, por volta do ano de 2015, essa experiência de exploração que marcou profundamente suas vidas. Nesse sentido, o documentário, além de abordar um episódio do passado, carrega a marca temporal do presente, um agenciamento entre o presente e o passado pelo intento de transpor os fatos pela memória.

As personagens são, portanto, pessoas comuns. Essas pessoas se representam pelo testemunho que fornecem ao diretor. Importante salientar que o historiador, Sidney Aguilar

Filho, que oficializou o acesso à história dos meninos, também aparece no filme, executando o mesmo papel dos meninos sobreviventes: o papel do ator social.

O ator social é a pessoa que viveu o fato, não representada por um ator profissional, não é remunerado para exercer seu papel no filme (ou quando o é, essa não é sua fonte de renda profissional), e representa a si mesmo. Nesse sentido, a representação de si, pelo ator social, é parte fundamental da linguagem do documentário. A pessoa como testemunha dá credibilidade ao gênero documental, técnica elementar que o diferencia da linguagem puramente ficcional. Ao lado do vestígio, o ator social é a prova viva da pertinência da representação do factual.

Nichols defende que o documentarista assume um papel de representante público, aquele que carrega a necessidade de contar para as pessoas um fato. O ator social, nesse sentido, faz parte de uma estrutura que o prioriza pela *imagem indicial* (Nichols, 2016, p. 55). Os indícios de que o que é representado no filme corresponde a uma realidade vivida por alguém se concretizam pela presença do ator social. O indício da realidade tem um papel comprobatório para o documentário, assim como a presença do historiador, dos intelectuais que falam no filme, dos documentos que são mostrados, da visita à fazenda, do símbolo da suástica nos tijolos.

Ao pensar a pessoa que se representa, Nichols salienta que a participação da pessoa no documentário age na estrutura como uma construção do diretor. Está ali não para construir sua história, mas que sua história aja em favor ao discurso do próprio objeto estético.

As pessoas são tratadas como atores sociais, não como atores profissionais. Os atores sociais continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser participantes culturais, não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que exige uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas como disfarçam ou transformam comportamento ou personalidade habituais, mas nas formas como o comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta. (Nichols, 2016, p. 64).

As pessoas comuns estão para o documentário como estão para a vida: representam uma parte de sua história, porém essa parte não é o todo. Dentro do documentário essas pessoas são uma forma de discurso direto personificado, em que seu testemunho e a presença de seu atual modo de vida resultam na prática participativa e afirmativa do enunciado histórico que delinea a narrativa documental. São atores sociais por representar uma imagem de si, essa imagem se solidariza com a performance pretendida pelo documentarista. Na perspectiva de Bill Nichols (2016) a pessoa que se representa é designada pelo *self* como performance. Essa performance resulta na representação da pessoa enquanto ator social.

Assim, a linguagem do documentário está muito próxima da interpretação histórica do mundo e da construção ficcional. O ponto de vista é fundamental para se pensar os limites do

real. Em *Menino 23* a voz *off*<sup>9</sup> pergunta ao sobrevivente, Sr. Argemiro, se ele era um agricultor na época em que estava na fazenda. Em sua simplicidade, o Sr. Argemiro responde que se ele fosse um agricultor, não estaria naquela situação de exposição de sua vida. Fortuna nossa tal trecho não ter sido cortado do filme; através dele podemos compreender um ponto fulcral da representação: quando o sujeito representa a si mesmo, pode emitir algum juízo sobre o que concebe de si. Trata-se de uma afirmação redundante, porém eficaz, à medida que projeta o próprio olhar do diretor sobre a condição humana do sujeito.

A consciência de ter sido escravizado é um elemento bastante presente no relato do Sr. Argemiro. Isso se prova pelo fato de ele ter fugido da fazenda pouco tempo antes da liberação dos outros meninos. Escondida na resposta dada pelo sobrevivente, existe uma ferida que não sara. Na afirmação do idoso fica implícito que o “agricultor” escravista não relata às câmeras seus crimes. O conceito de “agricultor”, nesse sentido, vai além da definição daquele que lavra a terra, tornando-se um sinônimo de crime escravagista pela família Rocha Miranda.

Desse modo, a linguagem factual do documentário não exclui a ambiguidade interpretativa que permeia a narrativa. Podemos inferir que para o diretor ser agricultor comporta aquele que cultiva a terra, é uma condição de trabalho no campo. Para o sobrevivente ser agricultor é tomar posse do sistema de produção, é uma condição social de propriedade (de pessoas) que, lamentavelmente, ainda ocorrem em fazendas no interior do país.

O sujeito testemunha pode representar a si mesmo, na posição de partícipe performático da história que o envolveu. Age em favor da construção de um discurso histórico imaginado e criado pelo diretor, que interfere artisticamente sobre a realidade, ao mesmo tempo em que projeta ao mundo a participação do ator social, emergente da concepção de causalidade histórica. A pessoa se representa porque nomeia um fato da história. Pela perspectiva de Rancière (2014), é uma massa inominável que se põe a falar na construção de uma nova história na era democrática.

A representação como um elemento que nos situa dentro de nossa temporalidade, tão latente em nossa investigação, se molda pela estética imagética do documentário, na representação de si pelo ator social, e pela necessidade que o grande imagista tem em ajudar o historiador a pagar a dívida com o passado, como salienta Ricoeur (2010c). A realidade criada pelo documentarista é uma imagem da história de indivíduos que expõem suas memórias e seus corpos em favor de uma representação que, sempre estética e nem sempre ética, faz-nos

---

<sup>9</sup> A voz *off* é definida como a fonte sonora que não está visível na tela. Nos documentários a voz *off* costuma guiar o espectador, explicar ou transmitir argumentos. No caso citado, o espectador é situado no entendimento de que a resposta dada pelo Sr. Argemiro foi possível graças à pergunta que lhe foi feita.

reconhecer, na performance da pessoa que se representa, os resultados de um passado que se faz presente na lembrança e na necessidade de conhecê-lo para não o repetir.

## CAPÍTULO III

### 3. A SIMBIOSE EM OPERAÇÃO: A ESTÉTICA DE UMA HISTÓRIA

Percorremos o caminho de definições entre a construção da narrativa, da história e o filme documentário para chegar ao ponto em que essas definições ganham forma interpretativa. O conceito de temporalidade, presente na hermenêutica de Paul Ricoeur, nos orientou na perspectiva de análise da história enquanto fruto de vivência humana. O ser humano, pela característica natural de narrar, configura formas de representação das coisas que o circunda. Essa relação é complexa; sua organização se vale de três fundamentos miméticos que inferem aos modos de contar, a exteriorização daquilo que chamamos de consideração temporal de si.

Vimos que o elemento tríade da temporalidade, como a mimética interpretativa de mundo, abrange a mimese I (como a experiência que molda a obra, anterior à sua construção, ou seja, tudo o que está imbricado na existência, anterior ao próprio ato narrativo), a mimese II (a obra em si, como um elemento de representação de realidade) e a mimese III (que é a interpretação da obra, em que o destinatário, investido de sua temporalidade, constrói e é construído pela narrativa a qual tem contato). A definição de que mimetizamos o mundo e não o copiamos, recai na perspectiva de retenção do passado pela narrativa historiográfica.

A constância do presente, em que se esvai o passado e o futuro, nos remete a considerar o passado como possível apenas pelo presente. O passado em si é um ser-aí, tendo-sido-aí, ou seja, é uma possibilidade de *Ser* do passado enquanto marca de vestígio no tempo. Essa perspectiva heideggeriana, presente no argumento hermenêutico de Paul Ricoeur, enriquece o estudo interpretativo do documentário enquanto configuração mimética da história.

Nesse sentido, a configuração do documentário, enquanto narrativa que se apropria dos vestígios como prova de seu argumento factual, se concretiza pela realidade criada pela *mostração e contação* da narrativa cinematográfica. As formas de representação do passado e da pessoa estão imersas nesse meio em que a história se transforma numa organização narrativa e, concomitantemente, adiciona em seu discurso a representação de si, de sua memória e de seu corpo. A presença do ator social no documentário enfatiza a mostração de um corpo que, tantas vezes anônimo, nomeia os sobreviventes dessa nova história na era democrática, emergidos da necessidade de ouvir a voz dos que foram silenciados.

A relação entre a história e a narrativa se encontram em simbiose no documentário. O termo "simbiose" é originalmente utilizado na biologia para descrever a interação entre

organismos que se beneficiam mutuamente. Como citado nas considerações iniciais desta dissertação, Mora (2004) explica que o conceito foi ampliado para contextos sociológicos e históricos, referindo-se à interdependência entre elementos distintos. No cinema, a ideia de simbiose pode ser estendida à análise de como a personagem cinematográfica incorpora características de outras artes, como a literatura e o teatro, mantendo funções narrativas semelhantes.

Nesta pesquisa, esse conceito é aplicado ao documentário, visto como um ponto de convergência entre a estética cinematográfica e a história, dentro de uma abordagem interdisciplinar. A estética, compreendida aqui como a construção de sentido da obra, baseada nas considerações acerca de obra e pensamento de Rancière (2009), permite interpretar o documentário como uma expressão visual do pensamento humano, revelando-se na forma como a narrativa se estrutura e transmite inteligibilidade.

### **3.1 Do olhar historiográfico para a adaptação no documentário**

A tese do historiador Sidney Aguilar Filho, *Educação, autoritarismo e eugenia: exploração do trabalho e violência à infância desamparada no Brasil (1930-1945)*, que foi subsídio para a produção do documentário *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016), aborda a educação no país nas décadas de 1930 a 1945. Como mencionamos na introdução desta dissertação, no período entre 1939 e 1945 o Brasil foi palco de influências e simpatizantes do nazismo. A Ação Integralista Brasileira (AIB) surgiu nesse período; movimento esse que, dizendo ser patriota, lançava mão dos slogans “Deus, Pátria, Família”<sup>10</sup>, utilizando da influência política da elite nacional para mostrar o lado fascista dessa época.

Na Assembleia Geral Constituinte, em 15 de novembro de 1933, o então Presidente da República, Getúlio Vargas, defendeu publicamente que a educação que visava o progresso da nação deveria ser de ordem física, moral, patriota, eugênica e com esforços industriais e agrícolas; concentrando na disciplina e aprimoramento de “raça”. No ano posterior, a palavra “eugenia” passou a fazer parte do sistema de educação nacional. Em 1934 foi promulgada a lei

---

<sup>10</sup> O historiador Sidney Aguilar Filho ressalta que o *slogan* “Deus, Pátria, Família” era defendido por Orival Gomes (chefe da AIB) como a “trindade admirável” que governa uma nação. Um argumento profundamente preconceituoso que fazia parte da reforma higiênica e eugênica que dominava a ideologia fascista da época. A AIB foi criada por Plínio Salgado e foi o primeiro partido político de massas do Brasil. Esse movimento nasceu na década de 1930 com a ascensão dos movimentos autoritários na Europa. O Brasil foi o país com o maior partido político nazista fora da Alemanha, nessa época. Suas aspirações foram genuinamente fascistas, o partido nasceu da proibição de partido estrangeiro em solo nacional.

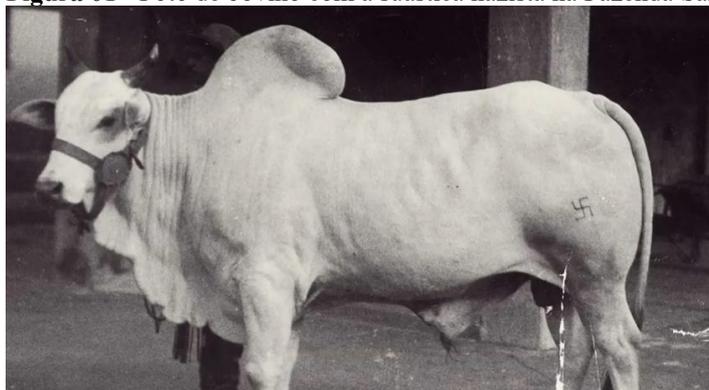
de homogeneidade nacional e consciência biológico-racial, baseada na Lei de amparo ao menor abandonado, de 1927. A Lei de 1927 e a Constituição de 1934, davam o direito à iniciativa privada de “cuidar” e “educar” os menores que se encontravam sob a tutela do Estado brasileiro (Aguilar Filho, 2011, p.106).

Foi um aparato legal que assegurou a saída de 50 meninos do Educandário Ramão Duarte para a fazenda dos Rocha Miranda. Aguilar enfatiza que, após o discurso de Vargas na constituinte de 1933, a proposta de lei para a homogeneidade nacional, assegurou legalmente a mudança de “sorte” dos meninos.

Coincidência ou não, no dia seguinte à proposição da lei, no dia 16 de novembro de 1933, o primeiro grupo dos meninos estudados foi retirado do Educandário Católico Romão de Mattos Duarte, sob responsabilidade do Juizado de Menores do Distrito Federal e levado a Campina do Monte Alegre - SP sob tutela de Oswaldo Rocha Miranda. A escolarização, a arregimentação e a formação de colônias de crianças e jovens visando consolidar uma identidade nacional pela via do “aprimoramento racial” se deu ao mesmo tempo no campo político-jurídico e na prática, não houve diferença temporal entre propositura e execução. A criação de unidades ministeriais entre “Saúde e Educação” e entre “Trabalho e Assistência Social” com forte intersecção e interferência do Ministério da “Justiça e da Segurança Nacional” formaram o contorno do Estado Autoritário que se consolidaria no Estado Novo (1937-45) (Aguilar Filho, 2011, p. 107).

O estudo historiográfico de Sidney Aguilar Filho é baseado na pesquisa em documentos de época; nas leis que enfatizavam a educação, em fotos de arquivo pessoal da Senhorinha Barreto da Silva (atual proprietária da Fazenda Santa Albertina) e nos relatos dos sobreviventes e outras pessoas que moravam (ou ainda moram) em Campina do Monte Alegre, no estado de São Paulo. O trabalho do historiador abrange um detalhado levantamento sobre a legislação vigente na época, as propagandas voltadas ao público infantil e inúmeras fotos que mostram, entre outros, os símbolos nazistas em tijolos e nas ancas dos animais da fazenda. Vestígios de um passado que nos lembram o quanto a política nacional foi (e ainda é) influenciada por argumentos autoritários, preconceituosos e fascistas.

**Figura 01** - Foto de bovino com a suástica nazista na Fazenda Santa Albertina



Fonte: *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016).

Como mencionamos anteriormente, o estudo de Sidney Aguiar Filho serviu de base para a produção do documentário *Menino 23: infâncias perdidas no Brasil* (2016). Belisário Franca dirige um recorte da tese; documentando, pelo audiovisual, um pouco da história de vida dos sobreviventes desse crime escravagista. Ao nos referirmos a uma obra como uma adaptação, defendemos ser essa uma produção baseada em uma obra já existente. Na perspectiva de Linda Hutcheon (2013), o conceito de adaptação enfatiza o ato de adaptar como uma recuperação de sentido da obra originária, seja para elogiar, seja para contestar, “é um processo de apropriação do material adaptado”, uma adaptação é uma nova obra (Hutcheon, 2013, p. 45).

A adaptação é um processo duplo que está entre a interpretação da obra e a criação de algo novo partindo dessa interpretação. Hutcheon defende que a adaptação se torna um intertexto à medida que o receptor conhece a obra originária, caso contrário a obra adaptada se torna porta de entrada para a interpretação da primeira. Pela perspectiva de Mikail Bakhtin, adotada na teoria da autora, a adaptação é uma atividade dialógica que não prioriza a fidelidade, está imersa na constante especulação narrativa, que vimos defendendo nesse trabalho, que é o olhar criativo sobre as considerações do mundo, um olhar criativo que traduz ideologicamente a temporalidade de quem se dispõe a criar uma narrativa.

Um estudo comparativo entre a tese de Sidney Aguiar e o documentário é uma sugestão de desenvolvimento de pesquisa, no entanto, esse trabalho comparatista não é nosso intento nesta dissertação. Por outro lado, não nos seria ético deixar de acrescentar que o filme é uma adaptação da tese e que a figura do historiador, como ator social, foi muito importante nesse trabalho. O historiador Sidney Aguiar Filho, inclusive, aparece várias vezes no documentário, falando sobre a descoberta da história dos meninos, sua narração em voz *off* ou *over*, acrescenta detalhes ao que é mostrado.

A produção exhibe características típicas de documentário de cunho historiográfico, destacando-se pela presença dos dois idosos sobreviventes do período de escravidão pela qual foram submetidos na Fazenda Santa Albertina, propriedade da família Rocha Miranda na época. O relato do historiador Sidney Aguiar Filho, dos demais pesquisadores que aparecem no filme e o relato dos familiares atuam na narrativa como evidências concretas do que é relatado.

A escolha dos meninos que iriam para a fazenda foi feita a partir de uma disputa por balas: “Os Rocha Miranda” jogavam balas para cima e as crianças que chegavam rapidamente e pegavam balas eram selecionados como “mais fortes” para a lida no campo. Foram selecionadas 50 dessas crianças. A família Rocha Miranda vem de uma linhagem familiar escravocrata, herdeiros do Barão de Bananal, reconhecidos pela influência política no cenário

nacional. Eram os principais doadores da Irmandade de Misericórdia, instituição que geria o educandário Ramão Duarte, no Rio de Janeiro, de onde os meninos foram retirados.

Esse modelo político segregacionista retirou o direito dessas pessoas de terem uma infância digna, e a possibilidade de serem chamados por seus nomes próprios. Cada menino recebeu um número que passou a ser sua identidade. O título “Menino 23” faz referência ao número atribuído ao sobrevivente Aloysio Silva, que faleceu em 2015, poucos meses antes do lançamento do documentário. Outra figura de destaque é o Sr. Argemiro dos Santos, que vivia na região da fazenda Santa Albertina e, assim como as demais crianças, foi levado para ser “educado” na propriedade. No documentário, também são apresentados depoimentos do Sr. José Alves de Almeida, o “Dois”. Das crianças levadas à fazenda na época, duas eram oficialmente reconhecidas como brancas, enquanto as demais eram negras.

Essa temática histórica nos leva a situar, geograficamente, o lugar do discurso que se molda imageticamente. Isso significa dizer que, a necessidade que o documentarista tem de representar essa história é uma necessidade que diz de um lugar bastante específico: o território brasileiro, do qual colhemos os frutos de uma colonização devastadora. Nesse sentido, o documentário em análise carrega a característica essencial da representação social, reflete sobre o que, no presente, observamos e vemos repetir do passado, não apenas pela voz daqueles que recuperam o vivido, mas também pelo número de fazendas que a cada ano são denunciadas por trabalhos análogos à escravidão.

As consequências desse crime contra a infância e a dignidade humana marcaram profundamente as vidas dos idosos sobreviventes. As dores que carregam não parecem ser vividas da mesma maneira por cada um, refletindo a singularidade de suas experiências. O Sr. Aloysio Silva, por exemplo, exibe um semblante triste em cada cena em que aparece, enquanto o Sr. Argemiro dos Santos, por sua vez, consegue sorrir diante da câmera. Esse contraste nos leva a perceber como a realidade é filtrada e abstraída de maneira única por cada um dos idosos.

**Figura 02** – Sr. Aloysio da Silva



**Figura 03** – Sr. Argemiro dos Santos



Fonte: *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016).

### 3.2 Documentarista e historiador: uma memória situada

Rosenstone (2010) sugere que o próprio ato de contar é situar esse indivíduo que se dispõe a estudar e plasmar a história; é a recuperação da memória, daquilo que se encontra redimido pelo compartilhamento do testemunho e da denúncia dos erros históricos. A tarefa do grande imagista (a instância criativa do cinema, como discutimos no capítulo anterior) e do historiador não é deixar o passado esquecido, contrário a isso, é “colocá-lo à mostra para que ele seja usado (moral, política e contemplativamente) no presente” (Rosenstone, 2010, p. 53). Toda forma de volta ao passado é o resultado da inquietude da memória, um presente que traz consigo as marcas de um tempo, tão próximo quanto a lembrança consegue alcançar.

Consideramos importante situar a estética do documentário e a presença dos sobreviventes dentro desse pensamento que extrapola os limites do contar da historiografia. O documentário, ao apresentar suas vítimas, suas posições em relação ao que viveram, faz com que a linha abissal<sup>11</sup> seja transponível, é uma representação que ultrapassa a linha abissal da verdade histórica, ao mesmo passo em que situa a história como pensada e vivida por seres individuais e não apenas como um fato coletivo.

A participação do ator social faz parte de uma estética em que o limite entre representação do outro e a história geral, em que se situa o “outro”, sejam retidas em igual, não hierarquizadas. A dominação política fascista, assistida na ascensão nazista, provocou grandes estragos na vida particular de muitos brasileiros.

A necessidade de se localizar geograficamente e politicamente como uma nação, em que o resultado da colonização é uma ferida que não cessa de arder, parte da perspectiva da ecologia dos saberes. Situar o pensamento cinematográfico nacional é a oportunidade de descolonizar nosso pensamento em relação ao que chamamos de “história da humanidade”.

A história da humanidade é o resultado de feitos humanos, como já salientou Rancière (2018). Vemos que a trágica desumanidade ocorrida na Segunda Guerra Mundial influenciou drasticamente na vida de muitos brasileiros. Ultrapassar a linha abissal faz parte de um trabalho esclarecedor que ouve um grito incansável, ainda audível, da grande guerra, mas que também situa os resultados dessa dominação política, eugenista, dentro do nosso território. O

---

<sup>11</sup> Boaventura de Souza Santos versa sobre a existência de uma linha imaginária, discursiva, em que os que estão “deste lado da linha” (o colonizador) estão em situação antagônica aos que estão “do outro lado da linha”. Esse pensamento, excludente e invisível ao outro, coloca em situação de contraste o “moderno” e o “colonial”. O pensamento pós-colonial sugere um limiar, que entrelaça ambos pensamentos: do colonizador e do colonizado, na perspectiva de não hierarquizar o conhecimento “do outro” em relação os conhecimentos produzidos na pós colônia.

documentário *Menino 23*, como um modelo viável de representação da história, torna-se indispensável no contexto social, pois situa-se no limiar entre o que sabemos sobre o “outro” e o que sabemos sobre de “nós”.

O pensamento liminar<sup>12</sup> parte do estudo das epistemologias do Sul global. O sociólogo Boaventura de Souza Santos (2009) ressalta que as ciências e o direito foram conceituados como linhas abissais, ou seja, como linhas intransponíveis em que o conhecimento e o direito partiam do poder exercido pelo colonizador. Para o estudioso é preciso ultrapassar essa linha que demarca o lado de cá (do colonizador) e o lado de lá (do colonizado); a ciência do “moderno” e a ciência do “atrasado”. O pensamento pós abissal considera a epistemologia como uma ecologia de saberes, presume o mundo em sua diversidade inesgotável.

As epistemologias partilham as experiências de seu tempo e pressupõem a ciência não como a única verdade existente. Pensa também os aspectos sociais e culturais em que o “Outro” é assinalado com vogal maiúscula, o Outro da alteridade, do reconhecimento do saber herdado de sua territorialidade e ancestralidade. Esse é um apagamento da linha estática que dividia a ciência (deste lado da linha) como verdade e os conhecimentos locais do colonizado (daquele lado da linha) como um elemento místico.

O contexto cultural, em que se situa a ecologia dos saberes, é ambíguo e transdisciplinar. A abrangência desse conceito permeia os campos epistemológicos das disciplinas científicas e os conhecimentos ancestrais do colonizado. Boaventura de Souza Santos enfatiza que “a distinção é entre o ser e o ter: somos nossas crenças, temos nossas ideias. O que é característico de nosso tempo é o fato de a ciência moderna pertencer simultaneamente ao campo das ideias e ao campo das crenças (Souza Santos, p. 46, 2009). Situar o discurso do grande imagista dentro desse aspecto de representação, em que a verdade histórica se mescla à verdade do ator social, é situar a representação da história e a apresentação do Outro no limiar da ecologia dos saberes.

A epistemologia pós-colonial, em sua característica de abertura ao conhecimento do outro, apresenta-se como uma superação da concepção de verdade única. Assim, acontece uma *realocação* do olhar. O estudioso de antropologia José de Carvalho (1995), afirma que realocar o olhar, mudar o discurso abissal, abrir-se ao o que o outro diz, nas palavras do pensador “não se trata de devolver o olhar – o que é um pouco a alternativa colocada pela crítica da

---

<sup>12</sup> No primeiro capítulo falamos sobre o limiar entre o discurso ficcional e o factual, no caso presente, a palavra “limiar” parte da ideia de limite discursivo. A concepção de “liminar”, em Souza Santos se origina do Direito, da ideia de ouvir a parte contrária.

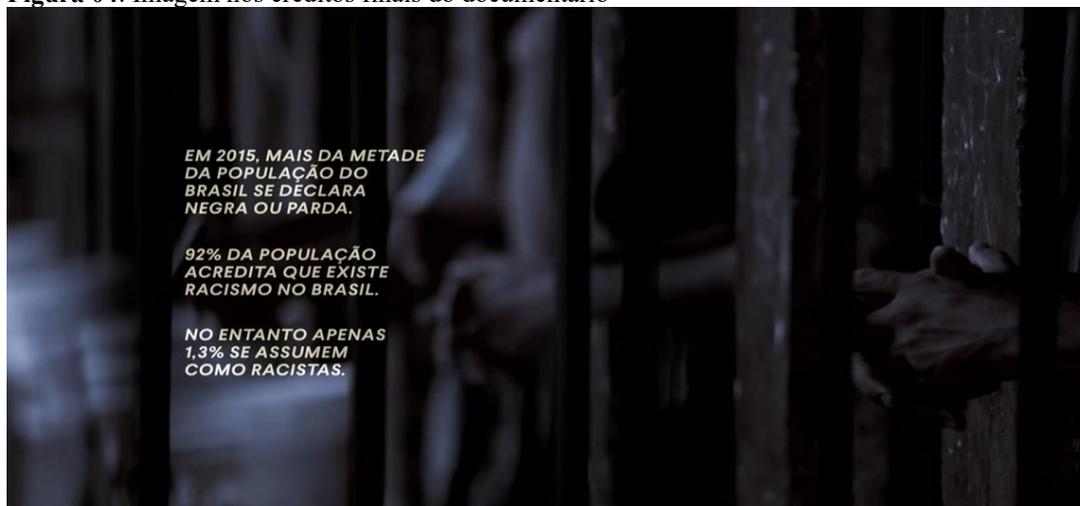
reflexividade nas etnografias – mas de tentar mudar a origem do olhar, exercitando assim o que se chama de hermenêutica pluritópica” (Carvalho, 1995, p. 119).

A hermenêutica pluritópica pensa o sentido da interpretação do discurso em sua realidade local de fala. É um pensamento de descolonização do poder. Nesse sentido, a epistemologia ocidental por muito tempo usou de suas estratégias de poder por comparações binárias de na concepção colonial de centro/periferia, tradição/modernidade, primitivo/civilização. Abrir espaço para a hibridização e a pluralidade faz parte da hermenêutica pluritópica, um pensamento sobre o significado e a interpretação daqueles que ficaram à margem no processo de colonização.

A investigação sobre os modos de contar e mostrar da história estão intrinsecamente ligados aos motivos que levam a contá-la e mostrá-la. Isso recai na necessidade que o documentarista tem com o presente. Com isso, a perspectiva do limiar da hermenêutica pluritópica recai na representação do ator social, daquele que se representa e fala de um lugar não científico, a voz do vivido. Nesse sentido, a hermenêutica pluritópica complementa a hermenêutica de Paul Ricoeur, a primeira numa posição ideológica e geográfica, a segunda numa posição ideológica temporal.

Um exemplo disso é o letreiro, ao final do filme, acompanhado da música melancólica que permeia a narrativa, tendo como plano de fundo pessoas encarceradas e predominância da paleta escura em que se lê a seguinte mensagem: “Em 2015, mais da metade da população se declara negra ou parda. 92% da população acredita que existe racismo no Brasil. No entanto, apenas 1,3% se assumem como racistas”. A forma de constatar o erro histórico é a forma de situar as repetições deles.

**Figura 04:** Imagem nos créditos finais do documentário



Fonte: *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016).

O discurso do cinema brasileiro evidencia os disparates sociais no país tropical. O crítico cinematográfico Ismail Xavier (2001) ao analisar a estética cinematográfica nacional, em sua formação conceitual basilar para a contemporaneidade como a estética da fome e do lixo, o Tropicalismo, o Cinema Novo e o constante diálogo entre a literatura e a história, enfatiza o apego das produções nacionais ao modelo de representação social. Pautado na identidade e na memória, o modelo imagético nacional é um modelo social, uma alegoria da modernização. Mesmo em filmes cuja estética se volta ao mercado consumidor, percebemos essa influência, o compartilhamento do social pela ficção e pela narrativa factual.

Após esse adendo, em que situamos o documentário dentro das críticas ideológicas e sociais da contemporaneidade, voltamo-nos para os aspectos estéticos que permeiam a relação simbiótica entre a imagem e a história. Na representação, enquanto modelo narrativo cuja realidade é uma forma de pensamento baseado na interpretação, entender o “outro”, como acrescido da inteligibilidade da imagem, é concebê-lo como uma mediação possível pela interferência performática do idealizador.

### **3.3 A ética e a estética: a representação do outro e a apresentação do outro**

Rosenstone (2010) afirma que um ponto forte da historiografia contemporânea é o questionamento das abordagens historiográficas tradicionais que tentavam explicar a história por meio de uma narrativa universal e linear, centrada em uma história única e fixa. Os historiadores pós-estruturalistas enfatizam os micros contextos, questionam o foco em grandes líderes, colocam no plano central os grupos minoritários as histórias negligenciadas dos trabalhadores, das mulheres e dos marginalizados. Um esforço centrado na consideração do “outro” no seu aspecto individual, não apenas coletivo, como na tradição histórica.

Considerar o hibridismo dessas vozes nos situa na história feita nessa era democrática em que os esforços são concentrados na quebra de estereótipos

Agora podemos ouvir as vozes daqueles que ficaram calados por tanto tempo – mulheres, subalternos, escravos, trabalhadores, agricultores, gente do campo, homens do povo, minorias sexuais. Agora, também temos a oportunidade não somente de ouvir essas pessoas, mas também de vê-las. Dizer que podemos fazer isso é quebrar uma prática antiga que passou a ser considerada imutável – a noção de que um passado verídico só pode ser contado por palavras impressas numa página. Trata-se de uma questão arriscada, pois mudar a mídia da história significa mudar igualmente a mensagem. (...) o passado contado por imagens em movimento, não elimina as antigas formas de história – vem se juntar à linguagem que o passado pode usar para falar (Rosenstone, 2010, p. 20).

Rosenstone (2010) e Rancière (2018) concordam que a historiografia e o cinema possuem formas distintas de mostrar e contar - concordância que também vimos em Gaudreault e Jost (2009). Importante denotar nessas considerações que, tanto os críticos de cinema, como o filósofo e o historiador, destacam a pertinência do estudo da estética do audiovisual e como os modos de contar e mostrar, intrínsecos a essa estética, são mediadores de conhecimento histórico.

Percebemos que a estética elementar do nosso tempo é a consideração da história enquanto pertencente às pessoas que a vivenciaram. Aqueles que ficaram calados (não porque estavam calados, mas porque foram silenciados, não ouvidos) se mostram imagneticamente na performance da representação de si. O ator social carrega as marcas físicas do passado, nas linhas de expressão que acentuam sua face, ao mesmo tempo que carrega, na memória, a lembrança de um episódio que marcou drasticamente sua vida.

Pelo relato do Sr. Aloysio Silva e também de familiares do falecido Sr. José Alves, ficamos sabendo que os meninos que conseguiram ficar na região morreram alcoólatras, muitos sem constituir família. De Grande parte dos meninos não se tem notícias, não sabemos se sobreviveram, já que no dia em que foram liberados da fazenda, os meninos tinham por volta de 19 e 20 anos, seguiram o caminho do trem, entregues ao devir das consequências da falta de família, estudo e moradia.

O Sr. Argemiro Silva fugiu antes da liberação, passou alguns anos em condição de rua e se alistou na Marinha Brasileira quando, em 1942, o então presidente da república, Getúlio Vargas, anunciou acordo político com os Estados Unidos. A declaração de guerra ao nicho nazista começou a colocar em decadência os adeptos ao nazismo e à Ação Integralista Brasileira. Um apagamento falacioso, pois perdura até hoje a noção excludente da população, exposta, social e ideologicamente à modelos autoritários, racistas, que insistem em se repetir.

Logo após os créditos iniciais do documentário, vemos em epígrafe: “Na fina camada entre memória e esquecimento, por vezes o que se revela, desconcertante e assustador, é o presente”. Uma forma de ressaltar o quanto a noção de passado sobrevive pela necessidade de mostrá-lo. A epígrafe nos adverte que a história vivida por aquelas pessoas é composta por considerações acerca do presente do espectador, por conseguinte, elementar e substancial, o código verbal presente no filme direciona o nível interpretativo que ele segue.

Quando vemos a pessoa que representa sua história quebramos a imutabilidade do discurso referencial da tradicionalidade historiográfica. O sobrevivente, além de interferir nos modos como analisamos os fatos, consegue transmutar a noção de como esse passado moldou

essas vidas. Como salientado por Rosenstone (2010), quando se muda o gênero em que a história é contada, muda-se também a mensagem desse discurso. A imagem da história, traduzida pela estética do documentário, vem complementar o discurso historiográfico. A imagem em movimento, em sua qualidade de constância no presente, como sugerido por Gaudreault e Jost (2009), coloca esse passado frente a frente com o presente, nos mostrando, insistentemente, como o passado não está distante de nós. Está tão próximo quanto a finitude de nossa memória consegue alcançar.

No minuto 47:32 do documentário, vemos um menino negro escondido num poço, em seguida, a imagem do ator social, Aloysio Silva (o menino de número 23), observa aquela criança. Nessa cena, muitos elementos nos chamam a atenção: a cor escura predominante no quadro, a encenação do factual, a constância especulativa do passado, a possibilidade de observar o factual do passado apenas pela encenação, o vestígio criado, que não é mais o passado, mas o resultado deixado por ele.

Gaudreault e Jost (2009) enfatizam que o espaço cinematográfico é proeminente à ação mostrada. A montagem pode incluir a tela escura, como parte diegética do filme, para esconder algo, ou enfatizar uma cena melancólica ou sombria, por exemplo. A montagem é um elemento manipulador do espaço, permite ao espectador pulos espaciais por meio de múltiplos lugares, em favor a mostraçãõ da história. Esse é o espaço *profilmilco*, que caracteriza tudo o que se encontra diante da câmara (Gaudreault e Jost, 2009, p. 106).

O elemento *profilmico* acentuado pela predominância da tela escura, visa a atenuar a noção de que o mostrado é fruto de uma lembrança, enfatizada pelo relato do Sr. Aloysio ao explicar que aquele era o local do castigo, onde os capatazes levavam as crianças que corrompiam alguma regra da fazenda. “Quando eu ia fazer minhas desordens, o lugar que eles me levavam era aí”, relata o sobrevivente. Há nessa cena, o contraste entre o colorido do “flagrante da realidade atual” do Sr. Aloysio e a tela em preto e branco, quando é mostrada a personagem de “Aloysio criança”. São seis cortes, trabalhados pela montagem que, acompanhados de uma música melancólica, guia o olhar do espectador em um mergulho emocional pela constataçãõ do passado.

No primeiro corte vemos no enquadramento em *contra-plongée* (quando a câmara é situada de baixo para cima), na paleta colorida, o Sr. Aloysio olha para dentro do poço. O segundo corte o *close-up* enfatiza a face do idoso. No terceiro corte, o enquadramento em *plonglée*, mostra o poço. Quarto corte: imagem colorida de Aloysio olhando para dentro do poço, enquadramento *contra-plonglée*. Quinto corte: enquadramento *plongée*, imagem preto e

branco, foco de luz sobre o ator que representa a personagem “menino 23” quando criança. O último corte retoma o olhar do idoso para dentro do poço.

**Figura 05:** Sr. Aloysio observa o poço



Fonte: *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016)

**Figura 06:** Plano detalhe do perfil facial



**Figura 07:** O poço



Fonte: *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016)

**Figura 08:** Ênfase na expressão facial



**Figura 09:** A criança no poço



Fonte: *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016)

**Figura 10:** Retoma a figura 8



Podemos perceber que o enquadramento *contra-plongée* é adotado para acentuar a presença do ator social que tem a chance de observar seu passado. Nesse sentido, a posição em *contra-plongée* evidencia a perspectiva de um poder de observação de Sr. Aloysio sobre o seu passado, esse “poder” pode ser designado pelo fato de ter sobrevivido para contar essa história. Quando a personagem “menino 23 criança” aparece no vídeo, o enquadramento em *plongée* (câmera posicionada de cima para baixo) e a predominância de tela escura, nos aguça o tom de revolta diante da escravidão sofrida por essa criança.

A cena ainda nos coloca no plano hermenêutico da tríplice presença do passado, na constância especulativa do passado, enquanto forma cênica, que permite ao idoso observar o castigo ao qual foi submetido. Essa possibilidade de observação do passado só se torna possível na encenação construída pelo documentário. Nichols (2016) defende que a encenação no documentário adquire a propriedade do factual. O crítico sugere a noção de “simulação como verdadeira”, desde que essa “verdade” que seja confirmada por algum vestígio ou testemunha.

Essa constatação mantém a simulação do factual no plano da reconstituição da realidade dessas pessoas. O ator que representa o menino 23 está no mesmo plano de encenação que o ator social diante da câmera. Digamos que o ator simula, o sobrevivente adapta ou ajusta um modo de contar sua realidade.

Na presença da pessoa como testemunha podemos pensar na perspectiva do vestígio criado. Dessa forma, qualquer poço poderia simular lugar do castigo. Na presença do sobrevivente que confirma sua própria versão, o vestígio criado está no plano da simulação como “verdadeira”.

Uma análise crítica que aborda a história em seu adjetivo factual deve considerar que o cinema é a técnica da imagem que mostra e conta um acontecimento. Esses modos de contar e mostrar estão intrinsecamente ligados às convenções estéticas do meio cinematográfico. A pessoa, enquanto sujeito, possui uma capacidade reflexiva que a faz consciente de si. Chauí enfatiza essa característica humana, de refletir e analisar, corresponde à essência do sujeito, sua subjetividade. A pessoa, enquanto sujeito do seu meio, infere ao mundo o conhecimento de si e das universalidades temporais que o constitui (Chauí, 2002, p.118).

Separar a pessoa, enquanto sujeito factual, da técnica elaborada para representá-lo, é devolver à estética do documentário o que o fortalece, a técnica subjaz à imagem: os limites de representação do outro está na forma de como fazê-la; a apresentação do outro está na escolha de como considerar o ator social enquanto pessoa/sujeito, como testemunha e mediadora de uma história que conhecemos por sinestesia, cuja vivência sentida só é possível na virtualidade da memória desse sobrevivente.

Há uma dissimetria entre o que o historiador conhece do grande fundo histórico que desencadeou a escravização das crianças e o que as vítimas souberam até então. Os familiares do Sr. Argemiro dos Santos, por exemplo, souberam da infância perdida do idoso somente após o historiador procurá-lo na região de Foz do Iguaçu, no estado do Paraná. Esse desvelamento do passado é para o historiador, para o documentarista e até para nós, espectadores, gratificante. Mas, olhando por outra ótica, será que o Sr. Argemiro dos Santos gostaria de ter sua infância

perdida exposta? Evidentemente que a divulgação da imagem e do relato do sobrevivente passou por uma documentação assinada, consciente do direito da exposição pelo documentário, a necessidade de mostrar e contar um crime histórico prevaleceu sobre o segredo guardado.

A crítica de literatura Beatriz Sarlo em seus estudos sobre a relação entre o passado, a memória e a literatura de não ficção (como as autobiografias), defende que ao relembrar o passado se recupera aquilo que ainda é marcado no presente, conferindo-lhes um significado que ressalta sua persistência, “no impulso messiânico (...) indicando não só que o presente opera sobre a construção do passado, mas que também é seu dever fazê-lo” (Sarlo, 2007, p. 57-58). Esse impulso de recuperação do passado é caracterizado por uma dívida simbólica que o presente carrega (a retificação dos erros históricos), o que faz com que a noção de memória seja algo anacrônico; a memória se assemelha a uma montagem, mais próxima de uma poética do que da linearidade da história.

Reconhecer isso, porém, não implica que todo relato do passado se entregue a essa heterogeneidade como a um destino fatal, mas que trabalhe com ela para alcançar uma reconstrução inteligível, ou seja: que saiba com que fibras está construída e, como se se tratasse da trama de um tecido, que as disponha para mostrar da melhor maneira o desenho pretendido (Sarlo, 2007, p.60).

Diante das discrepâncias anacrônicas da memória (entre o que é lembrado e o que é esquecido, entre o que é contado e o que é omitido), se preserva o direito da testemunha em manter um equilíbrio entre a liberdade individual do silêncio e a necessidade social de reparação histórica. Sarlo defende que “não se deve basear na memória uma epistemologia ingênua (...) não há equivalência entre o direito de lembrar e a afirmação de uma verdade da lembrança” (Sarlo, 2007, p. 44). No tratamento da história individual, corre-se o risco de banalizar o fato e objetificar a pessoa. Essa é uma preocupação não somente do cinema, historiadores, etnógrafos, pesquisadores da literatura de autoficção, entre outros, tratam desse elemento como uma constante preocupação e cuidado.

Edgar Morin, na antologia organizada por Ismail Xavier (1983), ao falar sobre a identificação do outro pelo cinema argumenta que, nesse processo, a identificação pode vir a resultar na “posse” do sujeito. Isso porque na projeção, a identificação com o outro se encontra numa especulação complexa de assimilação (Morin, 1983, p. 146). Ora, se devo assimilar o outro para representá-lo, a resultante disso é o outro por mim entendido, numa ruptura entre o outro, em sua complexa organização de existência e o outro, enquanto modelo de representação.

Adiciona-se a essa discussão ética o modo como o outro é projetado pela câmera. No minuto 08:12 do documentário *Menino 23*, vemos o professor Sidney chegando na casa do Sr. Aloysio. A câmera na mão do cinegrafista acompanha os passos do historiador adentrando a

residência, na continuidade vemos que a família está num momento de refeição. Num *close-up* o enquadramento fechado flagra o momento que Sr. Aloysio se alimenta. Há de se considerar que, ao espectador, a ausência dessa cena não prejudica o entendimento da história de escravidão vivida por essas pessoas.

Uma cena que nada soma ao espectador é fundamental para o gênero em que se ancora a narrativa do documentário: a realidade em seu flagrante natural. Os limites da representação do outro estão condicionados ao gênero. A apresentação do outro, em sua realidade situacional habitual, acentua a estética documental em sua defesa de realidade palpável.

Podemos dizer que, nos limites entre a ética e a estética, na intolerância da censura e favorável à liberdade de representação, as questões éticas estão profundamente ligadas às questões estéticas (já que são modelos de pensamentos, guiados por interesses de quem produz). Mudando o lugar dos termos, a estética comporta uma ética – ainda que comumente afirmamos que entendemos como uma “falta de ética” a ausência de deontologia ou falta de protocolo que assegure o que deve e o que não deve ser mostrado: a convivência com a quebra da privacidade do outro, numa situação totalmente dispensável para o entendimento da obra, nos questiona incessantemente sobre os limites de representação pela narrativa factual.

A base teórica presente nesta dissertação sustenta que os modos de representação são, inevitavelmente, formas de discurso. Esses discursos são organizados conforme o ponto de vista de quem se dispõe a criar algo. Isso nos leva a pensar o outro como uma tradução de si. O si (no sentido de quem idealiza a obra) impõe um processo de escolha em sua produção. Essa escolha, ideológica, questiona como será o enquadramento dessa imagem, por que preservar esse relato, quais cores usar, por que esse relato é importante. São indagações que demonstram o ponto de vista adotado pelo idealizador.

Nesse aspecto toda representação do outro é uma representação de si, de como a imagem vê o outro. Representar o outro é representar a si mesmo, de alguma forma, pois ao representar o outro, se escolhe esteticamente, imagetivamente, como mostrá-lo. As inferências conceituais do idealizador modelam como o outro será apresentado na tela. Assim, a presença da pessoa no documentário não escapa do modo referencial estético adotado pelo imagista.

Daí se origina as diferentes formas de contar e de mostrar do cinema. A estética adotada se volta para as características primordiais do gênero. As marcas de um passado infeliz, a repetição desse passado pela constante lembrança, a necessidade de mostrar a história desses sobreviventes que tiveram seus direitos essenciais violados, a imagem de um poço, a simulação como verdadeira, fazem parte de um grande aparato estético que define as formas de como

apresentar o outro. Discussão que implica na relação entre o sujeito e o objeto, na desconfortável premissa, que nos indagada persistentemente, sobre em que medida representar essa história é submeter novamente essas pessoas à condição de opressão. Seguimos a referência de como esse passado representado encaminha o fazer estético e o vestígio do passado.

### **3.4 Modos de fazer entre a estética e a junção dos vestígios do passado**

Rosenstone (2010) ressalta que os vestígios num documentário (no filme ficcional também) são escolhidos pelo princípio da necessidade de mostrá-lo, na qualidade intrínseca à sua existência como algo que liga o passado ao presente.

Quando um documentarista se propõe a contar algo, ele escolhe cuidadosamente quais imagens, sons e informações serão incluídos. Esses elementos são selecionados porque o cineasta os considera importantes para contar a história ou transmitir a mensagem que deseja. Conseqüentemente, cada detalhe que aparece no documentário foi escolhido por sua relevância e valor dentro do contexto da narrativa que está sendo construída. Isso significa que nada está lá por acaso; tudo foi escolhido para ajudar a construir a história ou o argumento do filme. Rosenstone ainda defende que a obra de fundamento histórico existe pelo elemento duplo: o vestígio das personagens e os acontecimentos passados que reportam (Rosenstone, 2010, p.25).

A imagem de arquivo é um exemplo de vestígio. Em um documentário como *Menino 23*, as imagens de arquivo desempenham um papel crucial na construção da narrativa e na argumentação. Elas oferecem um contexto visual para a narrativa e proporcionam uma conexão mais direta e tangível com os eventos passados. Vemos no documentário o historiador procurando arquivos que comprovem a veracidade dos nomes e fatos citados. As cenas em que aparecem Sidney Aguilar Filho são frequentemente gravadas em ambientes fechados. Logo no início do documentário o historiador revela detalhes sobre o primeiro acesso à história dos meninos, em seguida, a câmera o acompanha pelos corredores do Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro.

**Figura 11:** O historiador Sidney Aguilar Filho no Arquivo Nacional



Fonte: *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016)

As imagens de arquivo no documentário *Menino 23* incluem fotografias e filmagens, que mostram a vida no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial, as condições dos orfanatos da época, imagens da fazenda onde os meninos foram mantidos como escravos. Esses vestígios ajudam a criar uma imagem viva do período e a destacar a gravidade e a realidade dos eventos.

As imagens de documentos oficiais como relatórios governamentais, registros de orfanatos e documentos jurídicos que fornecem uma evidência direta do que estava acontecendo e atuam como provas dos eventos descritos. Há também trechos de longa metragens da época e propagandas publicitárias, esses trechos que evidenciam o quão equivalente ao sistema autoritário a arte e a propaganda também foram.

Quando combinadas com a narração do historiador Sidney Aguilar Filho, essas imagens ajudam a apoiar a argumentação dele e a ilustrar seus argumentos. A tese do historiador funciona também como um vestígio da história plasmada. O uso de imagens de arquivo permite ao documentário estabelecer uma relação direta entre o que o narrador está dizendo e a evidência visual apresentada, tornando a argumentação mais forte e mais convincente. De tais elementos, podemos inferir dois principais elos entre a história e o documentário: o primeiro é a presença do vestígio, tão importante para ambos; o segundo é a presença do historiador e sua performance enquanto narração intradieética. Partindo desses elementos, seguimos para uma interpretação hermenêutica do vestígio; após isso discutiremos sobre a narração intradieética.

Ricoeur (2010c) ao citar a fenomenologia de Heidegger, como já vimos nos capítulos anteriores, conceitua o vestígio pelo caráter historial do ser-aí. Essa característica do vestígio é transferida para as coisas que resistem ao tempo cronológico, se tornando para o presente o ser-aí, tendo-sido-ai. A marca trazida pelo vestígio é presentificar – o ser-aí, como algo que ainda

é (que um dia esse passado produziu), tendo-sido-aí (como a característica usual do vestígio no passado) (Ricoeur, 2010c, p.208).

Os tijolos com a suástica nazista são vestígios bastante importante no documentário *Menino 23*. Logo nos créditos iniciais do filme vemos, na tela escura, a imagem de um tijolo com o referido símbolo. Uma iluminação central ao objeto destaca a suástica ali marcada. A cinematografia de Thiago Lima, Mário Franca e Lula Cerri trabalha insistentemente o contraste da tela escura como representação “sombria” desse passado. São persistentes as imagens em preto e branco nas cenas simuladas e nas cenas em que aparecem documentos da época. Essa é uma estratégia bastante comum em produções com fundo histórico. As imagens em preto e branco enfatizam um retorno no tempo, enquanto a tela escura visa a acentuar a emotividade da narrativa. Esses elementos, somados à trilha sonora de Armand Amar, ressaltam a sinestesia efetiva entre a ação e a emoção.

**Figura 12:** Tijolo com a suástica nazista



Fonte: *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016)

Utilizando o exemplo dos tijolos com a marca nazista, podemos pensar o vestígio enquanto permanência do ser-aí do passado, na interpretação histórica que há por detrás desse objeto carregado da marca física de um passado político eugenista (tendo-sido-ai). A utilidade que atribuímos a esses restos de passado é o que o classifica o vestígio como *histórico* ou *historial*. As pessoas do passado deixaram suas marcas e os produtos de seu trabalho. Esses produtos são os pensáveis (como a herança epistêmica que temos dos pensadores antecessores) e também as maneáveis, que nos dizem do ter passado ali, marcas estruturais e físicas como casas, templos, escritos, túmulos e ferramentas (Ricoeur, 2010c, p. 204). Essas marcas equivalem à dinâmica expressa pelo vestígio e à sua interpretação.

Essa dinâmica é uma medição simbólica carregada da inteligibilidade desse passado. A existência do objeto que resistiu ao tempo, por si só, não nos permite a inteligibilidade do passado. Essa mediação necessita ter a característica de pertencimento ao mundo do passado, enquanto forma de conhecimento histórico. Um tijolo marcado com a suástica nazista, em uma fazenda no interior do Brasil, não somente nos traz à tona um fato histórico como também a curiosidade em entender os motivos de aquele vestígio estar ali. A característica de histórico ou historial do vestígio acontece pelo valor de inteligibilidade que se faz intrínseco à sua existência.

Tendo o vestígio uma mediação simbólica com o passado, ele se torna um ser-aí, elementar por carregar em si uma quantidade considerável de entendimento histórico temporal, social e político. No sentido histórico, a permanência de um objeto reflete a busca do historiador e do documentarista pela verdade dos fatos. O ator social, “Tatão”, que aparece logo no início do documentário, diz para a câmera que, ao criar porcos numa casa abandonada, descobriu pelo acaso da cavação dos animais, os tijolos com a marca nazista. Relata ainda que, ao mesmo tempo que aquele vestígio trouxe um desconforto pela carga historial que carrega, lhe incitou uma grande curiosidade por uma explicação histórica que respondesse ao porquê de aquele vestígio estar ali.

A hermenêutica de Ricoeur interpreta o vestígio como uma forma dupla de inserção temporal: existe uma conjunção causal que é a existência desse vestígio no tempo cronológico, portanto uma existência física. No plano semiológico, o efeito-signo atribuído à existência do vestígio situa-o no âmbito da significância, ou seja, é algo que permite uma mediação com a materialidade do passado, como citado no primeiro capítulo desta dissertação. O vestígio permanece no tempo cronológico com as características próprias que designamos a ele, como modo de entendimento, assim “a distância temporal é o que o vestígio desfralda, percorre, atravessa. A relação de representância nada mais faz senão explicitar essa travessia no tempo do vestígio (Ricoeur, 2010c, p.265).

O vestígio reinscreve sua representatividade no mundo quando sua existência transcende a função de usabilidade e adquire a característica de rememorar algo. A travessia temporal, que sua permanência carrega, suas marcas de tempo (pela perspectiva cronológica) transfere qualidades interpretativas que o reinsere dotado de significados, não mais como a objeto de uso, mas como objeto que se permite conhecer além daquilo que seria usual; um efeito fenomenológico causal que envolve essa estrutura dialética que não é mais temporal física, é temporal existencial, cuja mediação temporal abole a cronologia a favor do valor simbólico e

mediador que ele carrega. O tijolo, seguindo nosso modelo de interpretação, não representa mais a serventia que teve no seu tempo.

A efetivação do vestígio no documentário depende de outro elemento bastante importante: a voz de quem conta a história. A existência da marca física encontrada no vestígio é acentuada pela voz do historiador Sidnei Aguillar Filho e também dos demais atores sociais que falam no filme. Essas vozes, intradieéticas acentuam a autenticidade da história, inferida pelo vestígio.

### **3.5 O narrador intradieético**

O narrador intradieético é aquele que aparece dentro da imagem, ou seja, é uma personagem que participa da história que está sendo contada e, ao mesmo tempo, assume o papel de narrador, guiando e fornecendo informações para o acompanhamento da narrativa. O termo “narrador intradieético” é um conhecido antigo da teoria literária, é reconhecido como o personagem que também narra a história. No documentário, reconhecemos alguns atores sociais que fazem parte da diegese, sendo notável a voz narrativa do historiador Sidney Aguillar Filho e dois idosos que testemunham os acontecimentos na fazenda Santa Albertina, o Sr. Aloysio Silva e do Sr. Argemiro dos Santos. O relato deles se somam aos elementos espaciais e temporais em que ocorrem a narrativa.

O termo “narrador intradieético” é definido por Gaudreault e Jost (2009) como *narrador explícito*, isso porque, quando falamos em narrativa cinematográfica, duas considerações são bastantes importantes: a primeira consideração é que a imagem parece mostrar por si só; esse pressuposto é equivocado, uma reformulação possível é entender que a imagem tem a propriedade de mostrar porque foi pensada para ser daquela forma: os enquadramentos, a fotografia, a música, a presença ou não de fala ou de descrição verbal, nos lembram que a instância narradora cinematográfica é composta por um *meganarrador* fílmico que é o grande imagista, esse meganarrador inclui a câmera e a cinematografia (como mostradores fílmicos) e a montagem, nas articulações de planos encadeamento de cenas (como narradora fílmica) (Gaudreault e Jost, 2009, p. 75).

Uma segunda consideração é que existe uma hierarquia entre o meganarrador e o narrador explícito. A forma como o narrador intradieético aparece no cinema é a forma como o meganarrador planejou que ele seria. Assim o narrador intradieético só pode ser um subnarrador (Gaudreault e Jost, 2009, p. 70). Essas duas principais considerações fazem com

que reconhecemos na linguagem cinematográfica uma polifonia de vozes, o que essa faz com que essa narrativa apresente o constante paradoxo de quem “realmente” é o narrador fílmico.

Uma característica bastante importante na linguagem cinematográfica é que o espectador geralmente presta muito atenção ao que é contado; ou seja, o fato sobressai sobre a imagem. Essa constatação, que está no nível da interpretação, nos orienta para a importância em considerar os narradores intradieгéticos que existem nessas produções. Em *Menino 23* podemos dizer que há mais de há diversos narradores explícitos, como os atores sociais Sr. Aloysio Silva, o Sr. Argemiro dos Santos e o historiador Sidney Aguilar Filho.

Os atores sociais contam sua história, ou o que entendem da história do outro, assim, são intradieгéticos que ressaltam os dêiticos (indicam os agentes e lugar da ação) mostrados pelas imagens. A presença dessa voz intradieгética pode ter diversos efeitos na narrativa cinematográfica, incluindo maior imersão na história, conexão emocional com o público e considerações subjetivas sobre os fatos. Nos concentramos na voz do historiador Sidney Aguilar Filho, pois sua presença narrativa age em favor do elemento simbiótico entre a historiografia e o documentário. A imagem do historiador adere ao documentário o adjetivo “oficial” da história contada.

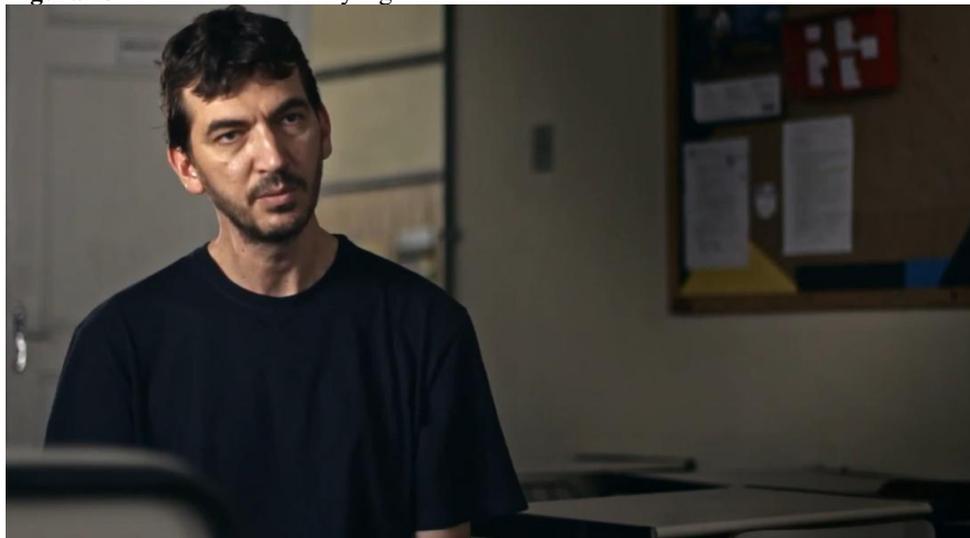
Gaudreault e Jost (2009) conceituam a voz por seu índice narrativo. Essa técnica pode apresentar características como: a voz *over* e voz *off* do narrador. Na voz *over* há uma relação de sincronia entre a voz e a representação da personagem, um narrador que conta a sequência dos fatos não estando em cena. A voz *over* ainda pode ter diálogos imbricados, sendo ligada ao narrador e a voz *in* às personagens; pode substituir o diálogo das personagens; trazer duas vozes para uma mesma personagem ou uma única voz para duas personagens. Nesse sentido, a voz *over* tem o papel narrativo de estabelecer uma relação entre a imagem mostrada e o que é dito pelo filme, uma tipologia teórica que visa a estabelecer a *contiguidade* entre a voz e a imagem.

Na voz *off* o narrador está fora da tela (*out of screen*), mas sua voz está no “universo” da história. Essa é uma técnica muito utilizada em documentários. Um exemplo é quando o documentarista pergunta algo ao entrevistado, estando o documentarista fora do plano da imagem, o entrevistado (no plano da imagem) responde à pergunta. Essa voz *off* do documentarista faz parte da história contada (Gaudreault e Jost, 2009, p. 94).

No documentário *Menino 23*, a presença do historiador como um narrador intradieгético é significativa para o filme. Considerando o tema sensível e histórico abordado, o narrador intradieгético pode ser um dos próprios personagens afetados pela história, trazendo autenticidade e empatia à narrativa. A voz do historiador ora se articula entre a voz *off*, ora em

voz *over*. As imagens do professor são de narração frente à câmera, em enquadramento de primeiro plano e planos médios, enfatizando partes do ambiente de pesquisa nos arquivos. Importante observar que a voz do narrador é trabalhada para adquirir mais peso tímbrico que a dos demais atores sociais, isso pode estar ligado às condições de captura e edição de som, já que os atores sociais falam em locais abertos.

**Figura 13:** O historiador Sidney Aguilar Filho



Fonte: *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016).

Em alguns momentos do filme a *voz off* do historiador se confunde com o próprio documentarista. No minuto 41:01, o historiador pergunta ao Sr. Aloysio dos Santos se ele era remunerado pelo trabalho na fazenda. O sobrevivente nega a existência de qualquer tipo de pagamento. Na cena seguinte, a mesma pergunta é feita para o Sr. Argemiro dos Santos que, após dizer não ter sido remunerado, acrescenta que, se houvesse alguma forma de remuneração, ele deveria estar recebendo até hoje. A *voz off* desse narrador intradieético faz com que o historiador faça parte da história que está sendo contada, tendo experiências diretas com os eventos e com as pessoas que ali se representam.

A presença do historiador como narrador intradieético também carrega a característica da perspectiva subjetiva. No minuto 40:01, temos a narração em *over* do historiador. Sidney explica que quando as crianças estavam à a caminho da fazenda os escravizadores falavam que seria um lugar espaçoso para brincar, divertido e muito educativo. Enquanto ouvimos a voz do historiador, a câmera narrativa do grande imagista nos mostra, em preto e branco, um grande campo em que meninos negros correm e, ao fundo, risos de crianças acentuam a emotividade da cena. Por fazer parte da trama, o narrador intradieético pode oferecer uma perspectiva subjetiva dos acontecimentos, destacando suas emoções, sentimentos e percepções pessoais.

**Figura 14:** Atores encenam a liberdade prometida



Fonte: *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016).

Ao criar uma conexão mais forte com o público, envolvendo-o emocionalmente nos acontecimentos da história, o narrador intradieético causa maior imersão e empatia com os fatos. Em narrativas ficcionais o narrador intradieético pode ser usado para criar suspense ou mistério, revelando informações gradualmente e mantendo o público envolvido na trama. As narrativas factuais, por outro lado, se desdobram na credibilidade e autenticidade da imagem.

O exemplo da voz *over* que conta o episódio de saída dos meninos, aliada a imagem em movimento de um menino que corre no campo, traz para a estética do documentário o argumento da simulação como verdadeira, que discutimos anteriormente. A qualidade de uma representação factual depende imensamente dos elementos dispostos ao gênero documentário.

Numa narrativa ficcional, a preocupação com a encenação que extrapola os limites do fato não existe. No documentário em análise, a presença de um narrador intradieético pode permitir que as histórias das vítimas sejam contadas de forma mais empática. A conexão emocional entre o narrador e o público pode ajudar a transmitir a importância e o impacto histórico desses eventos. Essa abordagem destaca a relevância e a urgência da mensagem do filme, lembrando-nos das consequências reais das injustiças históricas e sociais.

Essa voz autêntica, dada para o historiador no documentário, ressalta o que Ricoeur chama de inobservância do passado. O que o passado foi só pode ser memorável, não se pode ficar frente-a-frente com aquilo que se esvaiu de presente (Ricoeur, 2010c, p. 268). Esse passado só pode ser acessado por meio da representação e nós, acostumados a dar muita importância

para o “quem” do discurso, vemos a simbologia do passado enquanto ato performativo, mediado pela narração de quem pesquisou profundamente o contexto histórico em que está inserido a infância do Sr. Aloysio dos Santos, do Sr. Argemiro da Silva e do Sr. José Alves.

São tantos os elementos complexos que se articulam na narrativa factual que, quando pensamos nos modos narrativos usados para representar a história dos meninos, corremos o risco de limitar os sobreviventes ao fato vivido por eles. De certa forma, a presença do historiador como um narrador intradieético além de significativa para a obra é uma forma de homenageá-lo pelo trabalho de pesquisa tão impactante.

Em via dupla se encontra a pessoa, o sujeito sobrevivente que vê sua história de vida se transformar em maneiras de contar, pela estética imagética de um filme. Nos limites de representação desse “eu” sobrevivente, importante para a história, esclarecedor para boa parte da população brasileira, há uma pessoa, um sujeito, individual, digno de sua vida e daquilo que não quis relatar ou que a memória apagou.

### **3.6 A identidade narrativa e a consciência de si**

Como discutido na seção anterior, a designação de um narrador em uma obra cinematográfica apresenta grande complexidade. Isso acontece por haver instâncias hierárquicas que moldam o contar e o mostrar. Ao adentrarmos ao aspecto da representação do outro, é imprescindível discutir acerca da identidade narrativa que conta e mostra. Paul Ricoeur (2010c) enfatiza haver nessa relação e um paradoxo: envolve indagar o “quem” da ação e o agente que reporta essa ação (quem viveu o fato e o grande imagista que conta e mostra). A história quando contada é modelada para caber numa explicação plausível e inteligível, com isso, o argumento factual se apropria de muitos elementos da ficção (como personagens, ambientação espacial, desenvolvimento de uma narrativa com início, meio e fim).

Se ao contarmos uma história definimos o “quem” da ação, a identidade narrativa é do autor, no caso do documentário é a instância complexa entre o meganarrador e os narradores intradieéticos que modulam o mostrar e o contar. A filósofa Hanna Arendt ressalta que narrar a vida de alguém “é contar a história de uma vida. A história contada diz o *quem da ação*. Portanto, a identidade do quem não é mais uma identidade narrativa” (Ricoeur, 2010c, p. 418 Apud Arendt, 1958, grifos da autora). Na narrativa do documentário, o “quem” é parte da história, mas sua identidade (como pessoa) não é construída pela narrativa, por ser tratar de alguém factual em sua essência. Essa identidade pessoal, mesmo não sendo construída pela

narrativa, faz parte da vida das testemunhas e a existência dessas pessoas é um dado no desenvolvimento da ação.

A afirmação de Arendt encontra no documentário uma intersecção interessante: ao mesmo intento que os múltiplos narradores se apropriam da identidade narrativa, vemos dois sobreviventes relatando suas memórias, o que faz com que a identidade narrativa de quem viveu o fato também esteja presente na obra. Podemos dizer que a identidade narrativa do documentário está imersa nessa polifonia de vozes, quando os sobreviventes relatam suas memórias assumem a função de narrar suas próprias vidas.

A dissonância entre a identidade narrativa e a identidade subjetiva da pessoa representada encontra na hermenêutica ricoeuriana a explicação plausível da *refiguração*. Narrar o outro é refigurá-lo (como discutido no item 1.4 em que abordamos a tríplice mimesis, a refiguração é propriedade da mimese III). Os estudos hermenêuticos consideram que a vida é uma contínua refiguração das histórias reais ou ficcionais que fazemos de nós; essas narrativas nos formam enquanto sujeitos, pensantes, o que reflete nas escolhas que fazemos ao elaborar esteticamente a vida do outro. Assim, a refiguração é uma constatação ressignificação, seja para o historiador que examina cuidadosamente a vida do outro, seja para o documentarista, que trabalha insistentemente as formas de mostrar e contar, seja o espectador que, ao examinar a vida do outro, toma consciência de si mesmo.

A refiguração é uma forma de consciência de si, dentro da temporalidade hermenêutica, e toda forma de consciência é uma forma mimética de abstração da realidade. Um círculo plural e, por isso actancial, por participar de um processo temporal interpretativo constata e complexo, cujas determinações desembocam na ontologia existencial do ser.

Ricoeur (2010c) afirma que a filosofia socrática compreende o conhecer a si como o resultado do exame de uma vida. Nesse exame de vida, a identidade individual, singular e perceptiva é definida por Ricoeur como a *ipseidade*. A ipseidade está ligada à junção dos elementos mimetizados ao longo da vida. Nessa dinâmica temporal da existência, enquanto conhecimento de si, é mutável, em constante processo refiguração. Nesse sentido, a hermenêutica ricoeuriana, através da fenomenologia de Heidegger, enfatiza o *idem* como o *Mesmo*, ou seja, uma identidade formal, pessoal, e o *si-mesmo*, a ipseidade a identidade narrativa de si.

A ipseidade pode escapar ao dilema do Mesmo e do Outro na medida em que sua identidade repousa numa estrutura temporal conforme ao modelo de identidade dinâmica oriundo da composição poética de um texto narrativo. Pode-se dizer, assim, que o si mesmo é refigurado pela aplicação reflexiva das configurações narrativas. Diferentemente da identidade abstrata do Mesmo, a identidade narrativa, constitutiva da ipseidade, pode incluir a mudança, a mutabilidade na coesão de vida (...) Essa

refiguração faz da própria vida um tecido de histórias narradas (Ricoeur, 2010c, p.419).

A ipseidade, dessa forma, configura-se como um construto cultural, sendo a representação o conhecimento de si no processo de refiguração. Assim, trata-se de um “si” moldado e instruído pelas narrativas que o envolvem. Ao falarmos no primeiro capítulo sobre a tríplice mimesis temporal, enfatizamos que existe uma pré narrativa (algo que vem antes da obra, mimese I), a obra em si (mimese II) e a refiguração (mimese III). Esse elemento tríplice mimético é o que coloca em colisão as configurações narrativas que nos moldam. É pela narrativa que o *homo narrans* se permite conhecer como consciente de si e, portanto, portador de ipseidade que não cessa de transmutar. Esses elementos estão presentes em todas as formas narrativas possíveis, portanto não restringida ao nosso objeto de análise.

Em o *Menino 23*, percebemos como a identidade narrativa é fundamental para se entender sobre a consciência de si. No minuto 09:18 o Sr. Aloysio da Silva relata: “a minha infância foi roubada, nem sei o que é isso!”. A fala do Sr. Aloysio enfatiza o apagamento de uma fase de vida, não por não a ter vivido, mas por ter tido uma infância oprimida. O menino, cujo número 23 passou a ser sua identidade, desconhece “isso” que nomeamos de infância. No plano da consciência de si, percebemos que a cronologia do tempo é diferente da vivência desse tempo.

Na refiguração narrativa, no encontro do que outro externa de si e o que nós exprimimos das considerações do outro, o período que delimita a infância não é aquele que nos segue até aos doze anos, o que delimita a infância é uma vida liberta de opressão, que se permite vivê-la como criança, não como uma pessoa escravizada. O Sr. Aloysio Silva não é ignorante quanto ao “que é uma infância”, essa consciência faz parte de sua temporalidade. Porém, não a viveu como fase de sua existência, senão em sua ipseidade de perda dos direitos fundamentais infantis. O relato nos leva a uma refiguração do termo “infância”, pela consciência do Sr. Aloysio Silva.

Pra transmitir essa sinestesia ao espectador, o enquadramento em *close-up* extremo flagra o olhar desconcertante de um menino, nos aproximando dos olhos que abrem e fecham vagarosamente. Essa minuciosidade do olhar do menino, enfatizada pelo plano detalhe, utiliza da fotografia em preto e branco, enquanto a voz *off* do ator social é ouvida.

**Figura 15:** Plano detalhe enfatiza o olhar triste da criança



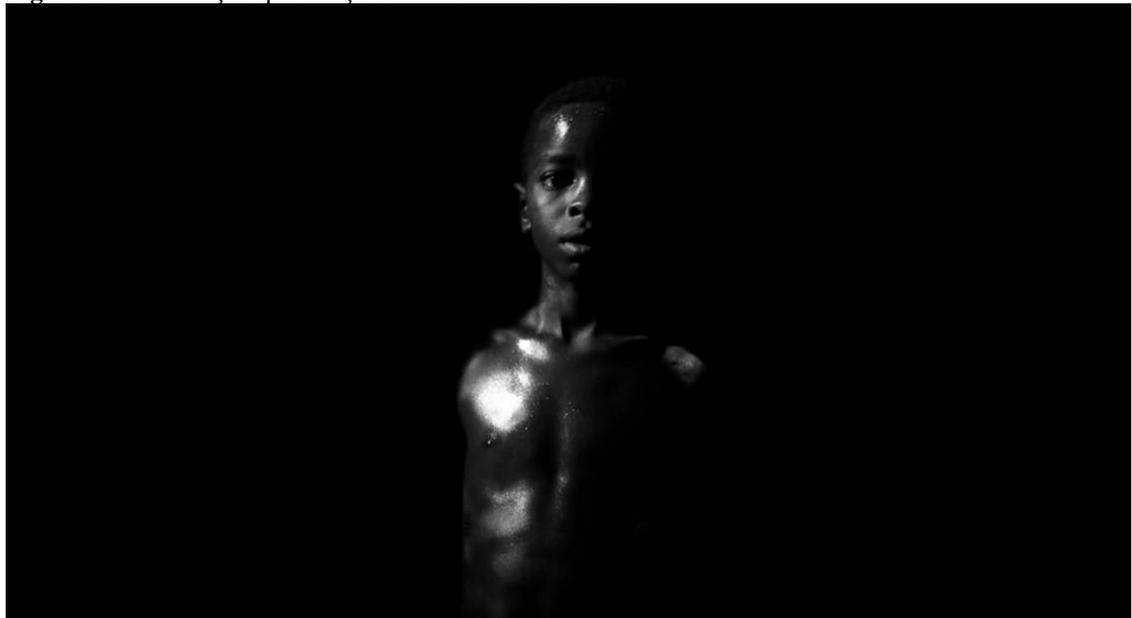
Fonte: *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016).

No minuto 71:52, o Sr. Argemiro dos Santos desabafa: “é fogo sabe? E assim é a vida, tomara que ninguém passe o que eu passei”. Levando em consideração o que sabemos até esse momento do episódio de escravidão sofrido pelo idoso na infância, notamos um certo conformismo na fala do idoso (“e assim é a vida”), teme por saber que há muitas pessoas com seus direitos humanos básicos sendo negados, expostos a uma elite autoritária e a repetitivos atos racistas. Essa consciência só pode ser retrospectiva.

Ao identificar as cenas em que as falas acima são pronunciadas, a estância fílmica narradora, acompanhada da voz e imagem intradieética dos atores sociais, utiliza da iluminação entre luz e sombra que faz com que a função expressiva estética da imagem esteja subordinada à emotividade do relato. Luiz Andreghetto (2013) ressalta que as incidências de sombras entre o claro-escuro aproximam as imagens da linguagem pictórica de Caravaggio. A nitidez é regulada conforme a quantidade de luz e a distância que o elemento principal é apresentado. Dependendo de como a câmera é colocada diante da personagem, ela vai ganhar nitidez.

No decorrer do documentário, há um momento particularmente oportuno para análise da técnica caravaggiana. No minuto 44: 57, surge um menino da escuridão, misturando-se à tela escura, cuja obscuridade é quebrada com raios de luz que permite uma nitidez relativa da imagem. A profundidade do quadro coloca o espectador na tensão do contato direto com aquele corpo, dotado de aflição e sofrimento. A técnica cinematográfica acentua a emotividade do relato.

**Figura 16:** Iluminação que realça a emotividade da cena



Fonte: *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016).

A montagem permite que os cortes cinematográficos se voltem ora para os idosos, ora para a imagem da criança. Na continuidade das cenas supracitadas vemos, em câmera lenta, a imagem de uma vara de marmelo sendo tratada para surrar os meninos. A sensação de dor é acentuada pela imagem das costas nuas e suadas de um menino. No minuto 59:19 vemos, através de uma nitidez relativa, um homem com um copo de bebida alcoólica. Essa simulação, que remete ao menino de número dois, o falecido Sr. José Alves Almeida. Esses são elementos que criam uma antítese revoltante, já que o alcoolismo foi o resultado de uma infância roubada.

A polifonia existente na narrativa cinematográfica encontra no documentário uma singularidade pela possibilidade de ver e ouvir o relato de dois sobreviventes, o Sr. Aloysio da Silva e o Sr. Argemiro dos Santos. A presença desses atores sociais permite que tenhamos contato com a identidade narrativa do sobrevivente. Esse relato está imerso ao que chamamos de refiguração, já que a ipseidade, como consciência narrativa, se dá pelo olhar retrospectivo que os idosos fazem sobre a sua infância. De maneira semelhante, o documentarista, o historiador e nós, espectadores, olhamos retrospectivamente para essa história, o que também nos coloca nesse processo de refiguração.

A refiguração encontra no pensamento hermenêutico a interpretação do passado em seus efeitos para o presente, dada, como já temos falado, a impossibilidade de viver o passado. Sendo o passado uma propriedade do tempo presente, que abarca o passado e o futuro, a reafetuação sugere os efeitos que esse passado tem sobre o presente.

### 3.7 Entre o fazer e o narrar da história, a reafirmação do passado

Paul Ricoeur (2010c) defende que a reafirmação do passado anula a distância temporal que a cronologia insiste em numerar. Para que o passado seja como tal, ele deve ser idêntico ao que foi; não se é possível um regresso ao ocorrido. O que foi já não é. Não há nada idêntico ao passado a não ser a virtualidade da lembrança que o abarca.

Uma das formas de representar imagetivamente a lembrança é a imagem embaçada. Logo no início do documentário, *Menino 23*, nos deparamos com duas cenas de simulação em que a imagem embaçada nos remete à lembrança. A primeira cena é de uma sala de aula, simulando o lugar em que o historiador soube da existência dos tijolos marcados com a suástica, a segunda cena é a de um menino correndo num campo aberto.

**Figura 17:** Técnica de embaçamento da imagem como lembrança



Fonte: *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016).

A nitidez relativa, ocasionada pelo embaçamento da câmera, nos sugere a qualidade “embaçada” da memória. Sobrevive à lembrança apenas os efeitos marcantes dos fatos, curiosamente, a memória está cheia de esquecimentos. Considerando os esquecimentos e os desconhecimentos de nossa memória, podemos inferir que a identidade narrativa, como um resultado de memória ressignificada, é instável, possui falhas, “não cessa de se fazer e desfazer” (Ricoeur, 2010c, p.422).

No minuto 57:10 do documentário, vemos o ponto de vista descontraído entre a lembrança que o filho do Sr. José Alves tem do pai e o que o Sr. Aloysio da Silva narra sobre ele. O “Dois” como era conhecido o Sr. José Alves, teve uma história bastante diferente dos outros meninos, exceto pela escravização que foi a mesma, só dada em espaços diferentes. O Sr. José Alves não estava entre os “escolhidos” para serem enviados à fazenda Santa Albertina. Seu destino mudou quando a madre superiora o colocou junto aos meninos como castigo por

uma conduta, considerada pela religiosa, indisciplinar. Já na fazenda, o menino de número dois foi escolhido para fazer companhia ao “Renatinho”, um dos herdeiros dos Rocha Miranda. Seu destino foi ser cuidador, cozinheiro, prestador de serviços domésticos, uma vida dedicada aos cuidados da família Rocha Miranda, sem quaisquer ganhos financeiros para isso.

Quando a voz *off* indaga o filho de José Alves sobre a relação do pai com as demais crianças escravizadas, o mesmo salienta que o pai gostava dos meninos, os respeitava, os visitava e “até” levava alimentos para eles. Quando a mesma pergunta é endereçada para Sr. Aloysio este afirma negativamente a relação amistosa com o Sr. José Alves. Relata que o falecido fingia gostar dos demais meninos, achava-se herdeiro dos Rocha Miranda. O Sr. José Alves acabou falecendo muito jovem, alcoólatra e em situação de vulnerabilidade social.

**Figura 18:** Foto do Sr. José Alves de Almeida, na juventude



Fonte: *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016).

As considerações desconstruídas no relato dos atores sociais, ressaltam que as narrativas dos fatos nem sempre são iguais. As identidades narrativas, o “quem” fala a história tem um peso enorme sobre as condições de representação do outro. Ricoeur, ao relacionar a história com a narrativa, enfatiza que a história de uma vida é cheia de retificações.

Aplicamos insistentemente considerações interpretativas sobre as narrativas prévias que nos moldam. Essas narrativas prévias encontram lacunas, nem sempre são unânimes, o que nós sabemos do outro, do passado, da história são explicações correlativas aos afetos que temos com os nossos predecessores. O historiador também não escapa dessas amarras das narrativas, o trabalho historiográfico é também precedido pelas historiografias anteriores (Ricoeur, 2010c, p. 420).

A coincidência entre o narrar uma história e tê-la vivido reside na memória, na lembrança dos nossos afetos. O documentário, em sua qualidade de nomear os sujeitos do seu tempo, permite-nos observar a objetividade não assumida que o discurso histórico esconde. A presença da pessoa que conta, impõe à narrativa sua auto atestação sobre a versão contada. Uma via contrária poderia ser assumida na historiografia, por exemplo, em que o historiador deveria definir uma “verdade” sobre o fato, de certa forma, escolher uma das versões como definitiva. Rancière (2014) ressalta que a presença da pessoa que conta sua história subverte o modelo tradicional da historiografia oficial por destacar, justamente, as indefinições em que estão sujeitas as versões dos fatos.

O relato da testemunha age em favor do discurso histórico, ou da homogeneidade entre o que um historiador relata e a versão da testemunha. No documentário, quando vemos posições diferentes adotadas pelos atores sociais, percebemos o lado democrático da nova história, defendida por Rancière (2014), a história que atribui nomes aos envolvidos, considerando os diferentes lados do contexto histórico.

Uma qualidade do documentário é a dupla narrativa existente entre a história oficial, acentuada com a presença do historiador Sidney Aguilar Filho, e a possibilidade de ouvir as testemunhas e os sobreviventes desse momento histórico. O gênero documentário é o grande aliado da construção dessa nova história democrática, que Rancière (2014) designa como marca em ascensão no nosso tempo.

Essa marca, quando definida pelo filósofo pelo viés historiográfico, evidencia a contrariedade, a traição das palavras. As palavras traem à medida que ouvem apenas uma versão dos fatos, ou olha para a história oficial como a única possível (Rancière, 2014, p. 82-83). Quando se faz ouvir a voz dos silenciados, se abre à possibilidade de uma dupla autoridade sobre a história: a autoridade do investigador dos arquivos se mescla à autoridade da testemunha, que diferente da tradição historiográfica, não está calada, se permite ouvir.

As considerações sobre os modos de contar pela narrativa nos situa como seres retrospectivos em busca de algo que, se não a verdade, a possibilidade de verdades contrastantes. Essa relação nos mostra o quanto nosso pensamento é afetado pela história. Ricoeur afirma que somos afetados pela história e, na mesma medida, essa afetação nos lança dialeticamente entre a experiência (constante no presente) e o devir (na expectativa do futuro, sabendo que o agora resulta na possibilidade do que está por vir) (Ricoeur, 2010c, p. 363). É esse vínculo que atesta a história, como peças de memória, em um presente que se lança ao mundo em constante espera. Nessa máxima, num presente em que se esgotam o passado e o

futuro, a consciência de si, pela temporalidade que o constitui, se dá pela reafirmação de uma ipseidade que é sempre interpretativa de si.

Se o passado está afetado nesse presente, o ser que é afetado não é um ser histórico (no sentido de ter sido), é um ser presente. A eficácia do passado é correlata com aquilo que refiguramos em nós mesmos. Aqui, o trabalho do documentarista, do historiador e dos demais narradores intradieгéticos são identidades narrativas que atuam mutuamente em favor desse tempo que não está mais lá, é presentificado.

O ser afetado repercute na noção de sobrevivência no tempo. Um tempo que se faz inescrutável e sua configuração transcende ao nível figurativo enfatizado pela representação. Permanecer no tempo é ser afetado por ele e afetá-lo à sua própria forma. Quando os atores sociais emitem um juízo sobre a pessoa do Sr. José Alves de Almeida, por exemplo, o que eles fazem é exteriorizar opiniões relacionadas a consciência daquilo que trazem de lembrança daquela pessoa. A isso Ricoeur chama de *autoafecção*, ou seja, a forma como esse passado é subjetivo em cada consciência narrativa.

O ser afetado é um ser temporal, a reafirmação que leva a autoafecção nos obriga a pensar na virtualidade da memória. Ricoeur afirma que “repensar não é reviver”. Repensar obriga a instância narradora a organizar sua narrativa. Assim é com o relato, assim com o filme ou com a historiografia: a coerência da construção é o resultado das escolhas do critério de suas fontes (Ricoeur, 2010c, p. 243). Todo critério lançado sobre uma organização narrativa não está livre dos desvios, esquecimentos e escolhas da memória.

A *priori* a narrativa factual tem a pretensão da verdade. Ricoeur salienta que na historiografia, há uma dupla tarefa: realizar uma obra cuja história seja coerente e, na mesma proporção, dizer dos fatos tais como ocorreram (Ricoeur, 2010c, p. 244). Essas mesmas qualidades vemos no gênero cinematográfico do documentário. Nessa pretensão à verdade recorreremos às identidades narrativas que atestam o “valor de realidade” do que é contado. Um grande desafio é transformar o fato “tal como realmente aconteceu” numa imagem que só pode ser uma representação do acontecido.

Quando nos referimos às identidades narrativas intradieгéticas dentro do documentário, estamos aproximando essas vozes de uma estética muito próxima à organização por intriga, do argumento aristotélico. Dissemos no primeiro capítulo que a história compartilha dos modos de contar da narrativa ficcional. A reafirmação do passado, quando plasmado no campo imagético, adquire as qualidades próprias do meio em que se traduz.

Essa noção de construção, organizada por meio de uma narrativa coerente, que explica um fato em seu início, meio e fim, faz com que Ricoeur aproxime a linguagem factual na categoria da *quase intriga*. Assim, vemos o ator social como uma quase personagem. “Ora, a identidade narrativa é a de uma pessoa ou de um personagem, até das entidades coletivas particulares que merecem ser erigidas à categoria de quase personagens” (Ricoeur, 2010c p. 438). Se a intriga aristotélica preconiza os universais sobre os particulares, a história de cinquenta meninos escravizados durante dez anos por uma elite eugênica e fascista, se une aos universais da história, com suas particularidades, colocando nomes em evidência pois, uma história que se faz nova não ouve apenas uma versão dos fatos.

Essa organização coerente que passa, necessariamente, pela criação imagética da realidade, nos coloca à frente desses seres afetados pela história, ao mesmo tempo que também somos afetados por ela. São os *quase personagens*, pois já não são os mesmos do passado. O já não ser do passado é evidenciado pelo embaçamento de uma câmera, pela lembrança que presentifica, mas que também é perdoada pelo que esconde. Se a pluralidade da narração intradigética evidenciam nossos afetos, é a autoafecção do passado que se traduz pela memória presente. A estética de uma vida encontra na ipseidade uma consciência narrativa de si, num tempo que não é outro a não ser o agora.

### **3.8 O estético e o histórico: as marcas de uma vida**

Se pela interpretação hermenêutica, adotada nesse trabalho, o tempo é definido pelo presente que contém o passado e o futuro, o lembrar é uma forma de julgamento desse passado. Rancière menciona que “o discurso histórico é mais que uma história, é a relação viva do presente com o julgamento do passado” (Rancière, 2014, p.21). O filósofo defende que o olhar retrospectivo nos coloca frente à auto atestação do passado, pois a consciência narrativa, permitida por esse olhar temporal, faz com que o julgamento do passado seja um julgamento inteligível do ocorrido. É como se, nesse ato, pudéssemos sintetizar o tempo, fazendo-o caber na inteligibilidade da vida.

O processo simbiótico entre a estética do documentário e a história reside nessa organização inteligível que nos permite, por algum momento, observar retrospectivamente o fato, na sinestesia momentânea de “parar” o tempo para analisar uma história de vida.

Essa análise de vida está muito relacionada aos vestígios encontrados para narrar esses fatos. A imagem cinematográfica transmite a ideia de um tempo “acontecendo”. Nesse sentido,

podemos dizer que os enclaves promovidos pelos dêiticos, na montagem da argumentação do documentário propiciam um começo, um meio e um fim claramente discerníveis. Como salientou Ricoeur, o valor icônico da representação em história está na assimilação desses acontecimentos organizados “não há uma relação de produção, de reduplicação, de equivalência, e sim uma relação metafórica: o leitor é dirigido para o tipo de figura que assimila (*liken*) os acontecimentos narrados a uma forma narrativa que nossa cultura tornou familiar” (Ricoeur, 2010c, p. 261).

O embaçamento das imagens, os vestígios da história, presentes nos álbuns de fotografia, os arquivos, os tijolos marcados com a suástica nazista, trazem para o documentário a estética do ter sido do passado. Ainda que se possa perscrutar temporariamente essas imagens, elas registram um tempo passado e sugere esse tempo como passado. Esses elementos possibilitam entender a história mostrada como uma narrativa construída.

Essa construção narrativa não é facilmente discernida na historiografia. Isso porque o discurso historiográfico preserva no documento a constituição da memória “o vestígio, dissemos, é deixado, o documento é recolhido e conservado” (Ricoeur, 2010c, p. 390). Na historiografia é o documento que liga o vestígio à tradição histórica. O documentário se apodera dos vestígios. Os tijolos marcados com a suástica, por exemplo, são mostrados repetitivamente enfatizando não somente a predominância desse objeto no tempo, mas a importância política e social que esse objeto traduz para a atualidade.

Em *Menino 23* as imagens em preto e branco não nos cansam de lembrar que os vestígios vêm do passado. As imagens em preto e branco são frequentemente utilizadas em documentários por várias razões, especialmente quando se tratam de eventos históricos ou questões passadas. Trazem autenticidade e verossimilhança, as imagens de arquivo antigas estão em preto e branco porque a tecnologia de cor não estava amplamente disponível ou tinha um custo elevado na época. Ao usar essas imagens, os meganarradores fílmicos podem dar ao público uma sensação de “estar lá”, criando uma sensação de autenticidade das imagens do passado.

As imagens em preto e branco também são representações do argumento histórico. A ausência da coloração é comumente associada a tempos passados, principalmente pela evolução tecnológica que tornou a cor padrão em fotografias e vídeos. Por isso, utilizar imagens em preto e branco é uma maneira de indicar visualmente que os eventos representados aconteceram no passado. Um exemplo dessa técnica no documentário é a simulação de continência ao hino integralista, no minuto 38:20.

A técnica também é usada para destacar contrastes e detalhes pela luz, sombra e textura. Isso pode ser usado para chamar a atenção para elementos específicos em uma cena ou para dar um tom mais dramático à imagem. Na cena do minuto 60:03, vemos a imagem dos trilhos do trem seguida da fala do Sr. Argemiro relatando que, depois da expulsão da fazenda, os meninos, que nessa época já eram jovens entre 18 e 20 anos, tomaram o caminho dos trilhos, sem uma direção para onde ir. O preto e branco da imagem acentua os sentimentos de nostalgia, tristeza, seriedade ou até mesmo distância temporal e emocional. Em *Menino 23*, essas técnicas são usadas para transmitir a gravidade da história, chamar a atenção para detalhes específicos e fornecer uma conexão visual direta com o passado.

**Figura 19:** Os trilhos do trem próximo à fazenda



Fonte: *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016).

**Figura 20:** Sr. Aloysio da Silva caminha ao lado dos trilhos



Fonte: *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016).

A estética adotada para a representação da imagem nos traduz a noção de seres mediados pelo tempo. Compõe uma estética viva que não deixa de enfatizar um curso de acontecimentos

que admitem a noção de anterior e posterior. Ao pensar os atores sociais do documentário e o que eles conhecem de sua história de vida, da consciência de si, notamos que as técnicas de filmagem como as cores e o enquadramento visam a enfatizar o resultado dessas vidas, a herança desse momento histórico.

A pesquisadora e artista visual Rosana Paulino, em entrevista à série documental *Ancestralidades* (2022), enfatiza que “nós cometemos o erro de não pensar a força das imagens como elemento estruturante da subjetividade das pessoas, muitas coisas não precisam ser ditas, precisam ser vistas.” A necessidade de se mostrar essa história está na atualidade do tema abordado. A pertinência do estudo interpretativo da narrativa e das imagens cinematográficas está justamente na ênfase da subjetividade, citada pela artista visual. O trabalho crítico de um profissional de Letras reside justamente no entendimento de como a palavra e a imagem afetam nossa interpretação de mundo. Precisamos ler as imagens e as palavras, elas dizem muito, dizem de nós.

E é na reafirmação da história que vemos a atualidade do tema abordado. Ricoeur (2010c) é prudente ao afirmar que a distância temporal traz uma problemática na reafirmação do passado; é que, a refiguração do passado traz consigo a bagagem da memória e dos esquecimentos. Essa interpretação retrospectiva coloca em evidência a consciência narrativa. A retrospectiva problematiza a argumentação do fato histórico.

O presente, insiste a hermenêutica, consiste em considerar que o mesmo do passado já não existe. O mesmo do passado é outro. Pela mediação do historiador a vida dos meninos sobreviventes passaram a integrar uma história una. Uma história que, ao ser transformada em imagem e som, não deixa de ser uma tradução do tempo contemporâneo.

Nesse contexto, em refletir sobre a relação entre o presente e o passado, surge o paradoxo: a distância temporal entre o ter sido e o prevalecer do passado pela memória. Isso faz “a alteridade do passado em relação ao presente prevalecer sobre a sobrevivência do presente” (Ricoeur, 2010c, p. 252). Ao eliminar a distância temporal entre o outro contemporâneo e o outro do passado, se transmuta para si o julgamento da própria história. Esse pensamento de alteridade pode ser percebido no segundo capítulo em que mencionamos a resposta do Sr. Argemiro ao ser perguntado, pela voz *off*, se ele era agricultor na época em que era explorado pelos fazendeiros. O conhecimento da história que o moldou, influencia as percepções subjetivas de “quem” esse homem era no passado.

É importante destacar que essa simbiose, essa troca benéfica entre a narrativa histórica e a imagem do documentário, nos mostram mais do que vestígios de objetos do passado; nos

colocam na atitude humanizadora da interpretação da história. Nos fazem reconhecer os nomes e os sujeitos individuais que afetam e são afetados por essa história. Vemos que nessa troca, o documentarista ajuda o historiador a pagar a dívida com o passado, como sugeriu Ricoeur.

Essa é a inquietude constante que insiste em enfatizar impositivamente “lembra -te” (Ricoeur, 2010c, p.320), há coisas que não devem ser repetidas, narrativas que devem ser contadas e mostradas para que os crimes do passado não mais ocorram. A vontade de não esquecer é aliada à vontade de tornar visível as desumanidades em que fomos submetidos. Desumanidades que, infelizmente, estão presentes nos atos de racismo e perda dos direitos fundamentais humanos, tão incrustados em nossa sociedade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos construir, neste trabalho, uma reflexão da interpretação hermenêutica aplicada à análise do documentário *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016). Nessa intenção, buscamos entender como a história se torna uma narrativa coesa e consistente, carregada dos modos de contar híbrido, entre o factual e o ficcional, em busca de uma narrativa autêntica.

Discutimos a história enquanto uma vertente disciplinar, uma episteme que nos leva ao encontro das explicações possíveis dos rumos que tomam a sociedade. De modo igual, procuramos citar os “nomes” dessa história, daqueles cuja existência nos ajuda a entender e situar nossa própria essência. Nesse encontro, entre a explicação da história e a pertinência da lembrança, uma linha tênue separa os vestígios do passado ao reviver dos fatos. Se por um lado temos o termo “história” como epistêmica e disciplinar; por outro temos a história de uma vida que se mostra pela presença marcante do testemunho da memória dos sobreviventes.

A ampla denominação do que chamamos “história” desencadeia em narrativas, cujas formas de contar compartilham de elementos de inteligibilidade que nos permite acompanhar e inferir considerações acerca da obra. Essa ampla denominação está presente na mídia cinematográfica, na literatura, no relato da pessoa ou no acontecimento histórico. São os modelos de representação, sejam baseados em fatos acontecidos ou ficcionalizações, que nutrem o que definimos como a mimesis criativa.

Essas imitações criativas nos colocam no inteligir da história. Por isso, a mimese ricœuriana é concebida como um elemento tríplice: a temporalidade que nos forma, a temporalidade que nos permite criar e a que nos permite interpretar; a pré figuração, a configuração e a refiguração. Nessa tríplice atividade mimética, a inteligibilidade em história se apresenta como a consideração de si. Mimetizar a vida é traduzi-la por sua própria experiência, transmutada em forma de estudo ou arte.

Nesse sentido, defendemos no capítulo inicial, a referência cruzada entre pretensão à verdade do discurso histórico e a construção organizada de uma narrativa, que se faz inteligível pela consideração de início, meio e fim. Dessa forma, a história epistêmica se aproxima da narrativa cinematográfica pelo compartilhamento das formas de representação do passado. Tempo esse que não se permite ser experimentado tacitamente. O tempo é uma abstração humana, está alicerçado no presente em que se esvai o passado e o porvir.

A dissolução do objeto em história acontece nesse movimento de consideração temporal. A impossibilidade de o passado situar em outro tempo que não seja o agora, faz com

que chamamos de passado, ou histórico, seja uma marca de permanência no tempo, alicerçada na abstração da memória ou na presentificação de um objeto antigo.

Dentro dessas marcas se encontram os vestígios, conectores temporais que agem como mediação entre o que foi e o que é. A permanência desse objeto é substancial para a narrativa histórica e para a linguagem factual presente no documentário; serve de autenticidade narrativa e perde o valor de usabilidade, tornando o seu valor de permanência sobressaído sobre a usabilidade que já teve; é o ser-aí do passado, que se vale pela noção de permanência, daquilo que se permite retroceder para aprender.

A arte cinematográfica faz história, assim como a história nutre a arte. Diretor de documentário e historiador buscam nos vestígios do passado um modelo de representação criativo, como forma de rememorar o fato. O limiar entre a ficção e o factual está no hibridismo existente nas diferentes considerações que mimetizamos constantemente.

A constância do argumento do factual, encontra na estética cinematográfica o elemento da realidade criada. Permeada pela construção transversal, entre o apego ao fato e o trabalho criativo do contar e mostrar, vemos a representação do passado ocorrer no fragante de uma realidade criada. Esse fragante infere em nós a inquietação de uma realidade histórica que insiste em incomodar.

A narrativa do documentário nos remete à percepção pela presença do objeto. A constância do passado, pelo documentário, está na imagem, na forma como o grande imagista, como instância narrativa do contar e mostrar cinematográficos, nos tocam de maneira sensível; no tratamento direto do mundo histórico, numa representação mediada da realidade.

Nessa perspectiva, o segundo capítulo nos levou ao conceito do ator social. A pessoa que representa a si mesma e que pode inferir alguma opinião sobre sua própria história, ao mesmo intento que faz parte de um novo pensamento histórico, aquele que ouve os que estiveram silenciados. Nesse interim, percebemos a essência da temporalidade, enquanto consciência de si; a consciência possível pelo que é retido pela memória, o si enquanto existência temporal.

O ator social se apresenta em consciência, mas também é um corpo, traduzido pela contação e mostração da câmera. O si, enquanto corpo, é discutido pela olhar ético da estética documental: a presença da pessoa sobrevivente faz parte da mediação simbólica do vestígio. O mostrar dessas pessoas não fogem da preocupação ética da exposição do outro – pessoa se representa para o documentário como em sua existência habitual: na exposição de sua subjetividade.

No capítulo final, enfatizamos como a história nutre a estética do documentário. Para isso, aludimos a terminologia própria das ciências biológicas: a simbiose. A ação simbiótica da história e da estética audiovisual, que encontra no gênero cinematográfico do documentário uma forma simultânea de retroalimentação mútua.

Conceituamos a estética como um modo de pensamento, imagetivamente elaborado por elementos como a posição da câmera ou a ausência ou presença das cores. Estética que preconiza a representação dos sobreviventes, sendo marcantes os relatos do Sr. Aloysio da Silva, Sr. Argemiro dos Santos e também do historiador Sidney Aguilar Filho. Pessoas que expuseram seus nomes em favor de uma representação histórica, ao mesmo tempo necessária e tão emergente que sobressalta como os aspectos políticos e exclusão e segregação histórica refletem na vida social. Relatos que alertam o quão fascista a política nacional foi e ainda pode ser. São histórias que se permitem serem entendidas, para que os erros históricos não sejam repetidos.

Percorremos a interpretação hermenêutica do documentário *Menino 23*, um trabalho desafiador e, na mesma proporção, gratificante. Alcançados pelo plural do “nós”, permitido pelas múltiplas vozes teóricas e práticas que permitiram o desenvolver desta dissertação, consideramos que temas como a história que se faz na nova era democrática, os limites éticos e estéticos da representação factual, o estudo hermenêutico das cores nas representações cinematográficas, carecem de aprofundamento. No ensejo que outros pesquisadores se inquietam com essas considerações e também discutam o tema em suas pesquisas, poderemos voltar a aprofundar esses aspectos num estudo posterior.

## APÊNDICE

### SÍNTESE DOS ESTUDOS PRECEDENTES RELACIONADOS AO OBJETO DE PESQUISA

No fim dos anos de 1960, historiadores começaram a se interessar pelo estudo dos filmes com fundo histórico. A Conferência “O filme e o historiador” foi um marco nesse campo, tendo sido realizada na University College, em Londres, nos anos de 1968, e nas Universidades de Utrecht e Göttingen, em meados de 1970. Em 1981 surge a Associação Internacional para Mídias Audiovisuais e História, resultando em publicações no *International journal of film, radio and television* (Rosenstone, 2010, apud Fidelius, 2004, p.41). Esses livros e Conferências inauguraram as discussões sobre o filme como ferramenta de análise histórica, destacando como essa forma de representação evidencia e dialoga com a história no contexto cinematográfico.

O documentário *Menino 23* é uma obra de relevante impacto social e filosófico. Na busca pelo estado da arte, de 2018 até o momento dessa redação, pudemos encontrar alguns trabalhos que mencionam o filme. Utilizamos como chave de pesquisa o próprio título do filme documentário. A pesquisa foi realizada nas plataformas *Google Acadêmico*, *Scielo Brasil* e Portal de periódicos Teses e Dissertações da Capes. Com exceção da primeira, demais plataformas não encontraram documentos que citavam o documentário.

A primeira publicação encontrada é da pesquisadora em Direito Vanilda Honória dos Santos, do departamento de História da Cultura Jurídica da Universidade Federal de Uberlândia (MG). Publicada pela Ordem Dos Advogados Do Brasil (OAB), com o título *A reparação da escravidão negra no Brasil: fundamentos e propostas*; essa pesquisa está voltada à perspectiva de Justiça de Transição e Justiça Restaurativa. Ela problematiza a abolição da escravatura como incompleta, utilizando como exemplo os testemunhos abordados pelo documentário *Menino 23*, que é analisado pelo conteúdo de memória como instrumento de denúncia (dos Santos, 2018).

Outra publicação, datada do ano de 2018, *Raízes do ébano: educação como caminho da liberdade no cinema*, é de autoria da pesquisadora Alexandra Lima da Silva, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, especialista na área de Educação e História. Pulicado no periódico HISTED-BR da Universidade de Campinas, esse trabalho faz uma análise da educação no Brasil a partir de filmes protagonizados por afrodescendentes. A autora justifica a pertinência do documentário *Menino 23* como importante para se discutir o histórico de opressão e

segregação na educação brasileira, destacando o valor do cinema como fonte de conhecimento (Silva, 2018).

Em 2019, foi realizado um projeto de extensão da Universidade Federal de Minas Gerais, intitulado “Cinema e debate”, que resultou no artigo *Cinema e debate: usando a tecnologia para a formação plural e cidadã*. O projeto foi conduzido pelas pesquisadoras da área de Letras, Taciana Almeida de Resende e Marina Morena dos Santos e Silva. As autoras relatam a experiência de levar amostras de filmes para as escolas de rede pública da cidade de Ipatinga- MG. O documentário *Menino 23* estava entre as obras selecionadas para serem assistidas pelos alunos. Segundo as autoras, o objetivo de apresentar o filme era estimular o debate sobre questões históricas, éticas e filosóficas por meio do cinema, numa perspectiva de formação cidadã (Resende e Silva, 2019).

A pesquisadora Márcia Narcizo Borges, da área de licenciatura em Química, orientou no ano de 2020 um estudo sobre o documentário *Menino 23*. A pesquisa é o relato da experiência vivida pelos discentes de licenciatura em Química da Universidade Federal Fluminense; cidade de Niterói – RJ. O trabalho é fruto de um ciclo de debates sobre o potencial educativo do cinema, entendendo-o como um mediador de posicionamento crítico. Entre as obras selecionadas se encontrava o documentário do diretor Belisário Franca. Como resultados dessa pesquisa, os envolvidos relatam que a experiência estética e subjetiva “gera um ambiente de ensino-aprendizagem mais democrático em que estudantes do Ensino Superior da Educação Básica tornam-se consumidores críticos da linguagem visual” (Borges et al, 2020, p.495).

A pesquisadora de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas, Cíntia Langie, citou o *Menino 23*, em publicação também do ano de 2020. Com o título *Experiência política e cinema brasileiro contemporâneo*, o trabalho aborda um projeto de exibição de filmes nacionais independentes. Nessa amostra, a intenção da exibição era fazer com que a experiência sensível do público se desenvolvesse através do diálogo sobre o documentário. Nessa discussão, as subjetividades dos participantes se juntavam em um debate político; dando visibilidade a complexidades do nosso tempo que são, na maioria das vezes, invisíveis à grande mídia.

Cíntia Langie destaca a pertinência do documentário como um elemento de grande discussão política. Defende que projetos, como o descrito no artigo, devem ser constantes nas escolas e universidades, enfatizando a discussão política através da experiência participativa que visa a autonomia dos participantes no sentido de experiência em suas subjetividades como forma de partilhar a noção de política (Langie, 2020).

O pesquisador Felipe Castro Muanis, da área de Artes, Culturas e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, dedicou o capítulo 14 do livro *Convergências audiovisuais: linguagens e dispositivos* (2020) ao documentário *Menino 23*. Nessa obra o autor discute sobre as formas e faces do audiovisual no cinema e na televisão, dando ênfase na abordagem aos temas transversais e históricos dessa produção. Os imbricamentos éticos, que permeiam o documentário em questão, são descritos por Muanis como um modelo pedagógico, por explicar uma parte da nossa história esquecida: o genocídio de crianças negras pela política higienista, considerando esse filme como uma importante chave de conhecimento desse momento histórico (Muanis, 2020).

No artigo *Um debate sobre corpos infantis negros e escola*, publicado no ano de 2024, as pesquisadoras Geisa Lacerda e Claudete Beise Ulriche, da área de Ciências da Religião da Faculdade Unida de Vitória, e o também pesquisador de Ciências da Religião Edeson da Silva, da Universidade Federal do Espírito Santo, discutem a perspectiva educacional de Paulo Freire baseando-se no documentário *Menino 23*. Os modos de exploração e invisibilidade em que esses corpos são expostos pela sociedade são fundamentados em dois conceitos: *necropolítica* e *biopoder*. Os professores defendem a presença do documentário nos ambientes sociais e educacionais como uma forma de dar visibilidade aos corpos silenciados pelo poder político excludente. Além disso, consideram-no um aliado à pedagogia antirracista: por meio do relato das pessoas que se representam no documentário, busca-se discutir o preconceito enfrentado por crianças negras no ambiente escolar.

A relevância social desse tema pode ser constatada nesses e em outros trabalhos que citam o documentário de Belisário Franca. Diversas universidades do Brasil se preocupam em estudar o audiovisual, a memória, a história. Por ser um tema amplo, o assunto é recorrentemente pesquisado por estudiosos do audiovisual, Comunicação, História, Direito, Educação. No entanto, o documentário *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil* (2016) carece de mais pesquisas, principalmente por parte de pesquisadores da grande área de Letras.

Como expusemos, constatamos poucos trabalhos publicados área de Letras, Literatura e Práticas Culturais que citam o filme, dentre os citados nessa pesquisa a exceção é o trabalho de Resende e Silva (2019). Diante dessa lacuna tivemos a necessidade de discuti-lo criticamente em sua própria estética representativa da história e não apenas como um objeto didático da mesma. Essa é a lacuna que nos moveu pelo caminho interpretativo dessa obra que é essencial ao nosso tempo.

## REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE CINEMA. *Belisário Franca*. 2024. Disponível em: <<https://academiabrasileiradecinema.com.br/socios-acad/belisario-franca/>> Acesso em 21/06/2024.
- ADORNO. T. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de Beatriz Cunha. São Paulo: Principis, 2019.
- AGUILAR FILHO, S. *Educação, autoritarismo e eugenia: exploração do trabalho e violência à infância desamparada no Brasil (1930-1945)*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas – SP, 2011. Disponível em: <[https://repertorio.unicamp.br/acervo/detalhe 807532](https://repertorio.unicamp.br/acervo/detalhe%20807532)> . Acesso em 28/12/2023.
- ANDREGHETTO, L. Visualidades pictóricas: divergências e convergências entre cinema e pintura. *Revista Desenredos*, Terezina-Piauí, n. 4, jan./mar. 2013. ISSN 2175-3903. Disponível em: <[desenredo.com.br//wp-content/uploads/2022/11/16-artigo-CinemaPintura-LuizAndreghetto](https://desenredo.com.br/wp-content/uploads/2022/11/16-artigo-CinemaPintura-LuizAndreghetto)>. Acesso em: 01/06/2024.
- ARISTÓTELES. *A poética*. Tradução Edson Bini. Disponível em: <<https://infolivros.org/livros/poetica-aristoteles/>>. Acesso em: 15/12/2023.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2002. Tradução de Paulo Bezerra.
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANDIDO, A. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CARVALHO, J. J. de. O olhar etnográfico e a voz subalterna. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, 2005.
- CESAR. C. M. “Temporalidade e Literatura”. In: *Teoria literária e hermenêutica ricceuriana: um diálogo possível*. Paula, A.C.de; Sperber, S. F.(org.). Dourados, MS: UFGD, 2011.
- CHAUÍ. M. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2002.
- COSSON, Rildo. Narrativa ficcional/narrativa factual: anotações sobre fronteiras discursivas. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Literatura comparada: Interfaces e transições*. Campo Grande: UCDB/UFMS, 2001.
- DA SILVA, A. L. “Raízes do ébano: educação como caminho da liberdade no cinema”. *Revista HISDEDBR On line* 18, n.3, p. 884-901,2018. Disponível em:

<<https://periodicos.unicamp.br/ojs/index/histedbr/article/view/8652200>>. Acesso em 10/01/2023.

DOS SANTOS E SILVA, M. M; RESENDE, T.A.G. de. “Cinema e debate: usando a tecnologia para a formação plural e cidadã”. Anais do Encontro Virtual de Documentação em Software Livre e congresso Internacional de Linguagem e tecnologia Online, v.8, nov.2019. Disponível em:<[http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/anais\\_linguagem\\_tecnologia/article/view/16305](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/anais_linguagem_tecnologia/article/view/16305)>. Acesso em: 15/01/2024.

FREIRE, M. *Documentário: Ética, estética e modos de representação*. São Paulo: Annablume, 2011.

GAUDREAU, A; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Tradução de Adalberto Müller, Ciro Inácio e Rita Faleiros. Brasília: Editora: UNB, 2009.

GINZBURG, C. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d’Aguar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras.

HEIDEGGER, M. Ser e tempo (parte I). Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis-Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

LACERDA, G. H. F; DOS ANJOS, E.; ULRICH, C. B. “Um Debate sobre Corpos Infantis Negros e Escola”. *Cadernos Cajuína*, v. 9, n. 3, p. e249302-e249302, 2024. Disponível em: <<https://www.semanticscholar.org/paper/um-debate-sobre-corpos-infantis-negros-e-escola-lacerda-silva/>>. Acesso em:01/08/2024.

LANGIE, C. Experiência política e cinema brasileiro contemporâneo. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, [S. l.], v. 47, n. 54, p. 218–232, 2020. DOI: 10.11606/issn.23167114.sig.2020.159929. < Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/159929>. Acesso em: 13 ago. 2024.

LUCENA, L.C. *Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção*. São Paulo – Summus, 2018.

MALDONATO, M. *Passagens do tempo*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

MCLEISH, K. *Aristóteles: a poética de Aristóteles*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 2005.

MORA, J. F. *Dicionário de Filosofia* (Tomo IV). Tradução de Maria Stela Gonçalves, Adail Sobral, Marcos Bagno e Nicolás Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MORIN, E. “A alma do cinema”. In: XAVIER, I. (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

MOTTA, L. *Análise crítica da narrativa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

MUANIS, F. C. *Convergências audiovisuais: linguagens e dispositivos*. Curitiba: Appris, 2020.

NICHOLS, N. *Introdução ao documentário*. Tradução de Monica Saddy Martins. Campinas - São Paulo: Papirus, 2016.

RANCIÈRE, J. *Figuras da história*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, J. *Os nomes da história: ensaio da poética do saber*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção (tomo II)*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica (tomo 1)*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa: o tempo narrado (tomo III)*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010c.

ROSANA Paulino. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa216153/rosana-paulino>>. Acesso em: 28/06/2024.

ROSENSTONE, R. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROSENSTONE, R. História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens. *O olho da história*, Salvador, v.1, n.5, p.105-116, 1997.

SANTOS, V. H. “A reparação da escravidão negra no Brasil: fundamentos e propostas”. *Revista Eletrônica OAB/RJ*, v. 29, n. 2, 2018. Disponível em: <<https://scholar.com.br/scholar?hl=ptBR&asstd=0%eC5&q=a+reapara%c3%a7%c3%a3o+da+escravida>>. Acesso em: 07/01/2023.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOUZA SANTOS, B. de; MENEZES, Maria Paula (Orgs). *Epistemologias do Sul*, 2009.

WHITE, H. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Tradução de José Laurêncio de melo. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1992.

XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A PESSOA É PARA O QUE NASCE. Direção: Roberto Berliner. Brasil: Globo Filmes, 2005 (80 min). Disponível em: [globoplay.com.br](http://globoplay.com.br).

A SAÍDA DA FÁBRICA. Direção: Irmãos Lumière, 1885 (40 s). Disponível em: [https://youtube.com/results?search\\_query=a+saida+da+fabrica+lumiere+>](https://youtube.com/results?search_query=a+saida+da+fabrica+lumiere+>). Acesso em 10/02/2024.

JOGO DE CENA. Direção: E. Coutinho. Brasil: VideoFilmes, 2007. 90 min. Disponível em [globoplay.com.br](http://globoplay.com.br).

MENINO 23: Infâncias perdidas no Brasil. Direção: Belisário Franca: Brasil: Globo Filmes, 2016 (80 min).

MOANA. Direção: R. Flauhert, 1926 (92 min). Disponível em: [https://www.youtube.com/results?search\\_qery=nanook+e=moana](https://www.youtube.com/results?search_qery=nanook+e=moana)>. Acesso em: 10/12/2023.

MOSCOU. Direção: E. Coutinho. Brasil: VideoFilmes, 2009 (78 min). Disponível em: [https://www.youtube.com/watchWv=2sFI\\_bpaEal](https://www.youtube.com/watchWv=2sFI_bpaEal). Acesso em: 10/01/2024.

NANOOK, O ESQUIMÓ. Direção: R. Flauhert, 1922 (80 min). Disponível em: [https://www.youtube.com/results?sp=mAEB&search\\_qery=nanook%2C+O+ESQUIMao](https://www.youtube.com/results?sp=mAEB&search_qery=nanook%2C+O+ESQUIMao)>. Acesso em: 10/12/2023.

NAZINHA, OLHAI POR NÓS. Direção: Belisário Franca, 2021 (85 min.). Disponível em: [globoplay.com.br](http://globoplay.com.br).

O ALMOÇO DO BEBÊ. Direção: Irmãos Lumière, 1885 (40 s). Disponível em: [https://youtube.com/results?search\\_query=o+almoço+do+bebe](https://youtube.com/results?search_query=o+almoço+do+bebe). Acesso em 10/02/2024.

O DESEMBARQUE PARA O CONGRESSO DE FOTOGRAFIA. Direção: Irmãos Lumière, 1885 (38 s). Disponível em: [https://youtube.com/results?search\\_query=o+congresso+de+fotografia+lumiere](https://youtube.com/results?search_query=o+congresso+de+fotografia+lumiere)>. Acesso em: 10/02/2024.

O REGADOR REGADO. Direção: Irmãos Lumière, 1985 (43s). Disponível em: <https://www.youtube.com/wacth?v=-5rSOpFD4eY>>. Acesso em: 20/02/2024.

SOLDADOS DO ARAGUAIA. Direção: Belisário Franca, 2017 (72 min.). Disponível em: [globoplay.com.br](http://globoplay.com.br).

UM HOMEM COM UMA CÂMERA. Direção: Dziga Vertov, 1929 (67 min). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=1R-Ru1\\_EFFg](https://www.youtube.com/watch?v=1R-Ru1_EFFg)>. Acesso em: 21/01/2025.