

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS - UFSCAR
DEPARTAMENTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO - DAC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM - PPGIS

THIAGO ALTAFINI

***Found-footage film - documentário de arquivo:
o cinema de Emile de Antonio e uma análise de *In The Year of The Pig****

São Carlos

2012

THIAGO ALTAFINI

***Found-footage film* - documentário de arquivo:
O cinema de Emile De Antonio e uma análise de *In The Year of The Pig***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, na linha de pesquisa Narrativa Audiovisual, da Universidade Federal de São Carlos, como requisito parcial para a obtenção do título de MESTRE em Imagem e Som.

Área de concentração: Imagem e Som.

Orientador: Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo

São Carlos

2012

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

A465ff Altafani, Thiago.
Found-footage film - documentário de arquivo : O cinema de Emile De Antonio e uma análise de *In The Year of The Pig* / Thiago Altafani. -- São Carlos : UFSCar, 2012.
77 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2012.

1. Documentário (Cinema). 2. Filme cinematográfico - arquivos. 3. Vietnã, Guerra do, 1961-1975. 4. De Antonio, Emile, 1819-1989. I. Título.

CDD: 791.4353 (20^a)

Nome: Altafani, Thiago.

Título: *Found-footage film* - documentário de arquivo: O cinema de Emile De Antonio e uma análise de *In The Year of The Pig*.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, na linha de pesquisa Narrativa Audiovisual, da Universidade Federal de São Carlos, como requisito parcial para a obtenção do título de MESTRE em Imagem e Som, sob orientação do Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr: Alessandro Constantino Gamo Instituição: UFSCar

Julgamento: Aprovado Assinatura: Alessandro C Gamo

Prof. Dr: Elmal Emerim Instituição: IMEBA

Julgamento: Aprovado Assinatura: [Assinatura]

Prof. Dr: Arthur Dutra Franco de S. Neto Instituição: UFSCar

Julgamento: Aprovado Assinatura: [Assinatura]

À memória de meu pai, Wilson Altafini.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo, pelos anos dedicados a esta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto, membro das minhas bancas de qualificação e defesa, meu primeiro contato no PPGIS, responsável pela indicação, estímulo ao projeto de pesquisa e ingresso no Programa.

Ao Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva, membro da minha banca de qualificação e responsável pela indicação do conceito de “alegoria histórica” presente na análise fílmica contida nesta dissertação.

Ao Prof. Dr. Elinaldo da Silva Meira, membro da banca de defesa, por sua disponibilidade em contribuir com sua experiência acadêmica e artística para este debate.

A todos os meus colegas da turma 2009 do PPGIS – UFSCar.

A Carol Alleoni, meu amor e companheira de todas as horas e projetos.

À minha família.

RESUMO

Um panorama conceitual sobre filmes documentais realizados a partir de imagens de arquivo, os chamados *found-footage films*. A principal referência para análise da produção cinematográfica do período anterior aos anos 1960 é o livro *Films Beget Films*, publicado em 1964, pelo pesquisador norte-americano Jay Leyda. Esta dissertação procura complementar a pesquisa de Jay Leyda com uma abordagem sobre aspectos da biografia e da obra do cineasta norte-americano Emile De Antonio, evidenciando a relevância de sua produção audiovisual no campo do documentário, a partir da utilização de materiais de arquivo. O documentário *In The Year of The Pig* (1968) - sua narrativa histórica fragmentária, enigmática e pouco didática - é submetido à análise. O objetivo desta pesquisa é uma aproximação das características narrativas de De Antonio com o conceito de “alegoria histórica” no cinema, segundo o pesquisador brasileiro Ismail Xavier, com base nas ideias de Walter Benjamin sobre a modernidade e o papel da alegoria dentro do processo de reinterpretação histórica e cultural.

Palavras- chave: Documentário, História, Arquivo, Alegoria.

ABSTRACT

A conceptual overview about documentaries made from archival footage, named found-footage films. The main reference for the analysis of cinematographic production for the period prior to the year 1960 is the book *Films Beget Films*, published in 1964 by the American researcher Jay Leyda. This essay seeks to complement the research of Jay Leyda addressing aspects of the biography and work of American filmmaker Emile De Antonio, pointing out the relevance of your audiovisual production in the field of documentary from the use of archival material. The documentary *In The Year of the Pig* (1968) and his fragmentary, enigmatic and somewhat didactic historical narrative, are subjected to analysis. The goal of this study is an approximation of the De Antonio`s narrative with the concept of “historical allegory” in the film, according to Brazilian researcher Xavier, based on the ideas of Walter Benjamin on modernity and the role of allegory in the process of reinterpreting history and culture.

Keywords: Documentary, History, Found-footage, Allegory

SUMÁRIO

Introdução	08
Documentário de Arquivo	08
Capítulo 1 - Apropriação Artística	15
1.1 <i>Found-Footage Film</i> : definição e conceitos	15
Capítulo 2 – História	20
2.1 Vanguarda Soviética – Anos 1920	21
2.1.1 Construtivismo	21
2.1.1.1 Esther Schub	24
2.2 O filme-ensaio	27
Capítulo 3 - Emile De Antonio	29
3.1 Filmografia de Emile De Antonio	37
Capítulo 4 - Um análise filmica de <i>The Year of The Pig</i> (1968)	44
4.1 Parte 1 – Raízes históricas do conflito no Vietnam	45
4.2 Parte 2 – Envolvimento gradual dos EUA	55
4.3 Parte 3 – No centro da guerra: o cotidiano do Vietnam ao longo do conflito	63
4.4 Parte 4 – Conclusão: a capacidade de resistência do Vietnam do Norte como um apelo para o fim da guerra	67
Conclusão	70
O <i>found-footage</i> e a questão dos direitos autorais	70
Benjamin, De Antonio e a Alegoria Histórica	70
Bibliografia geral	74
Anexo	
Anexo A - Ficha técnica do filme	77

Introdução

Documentário de Arquivo

O chamado documentário clássico - formato predominante na produção não ficcional internacional até os anos 1950 e muito presente hoje, principalmente na televisão - geralmente apresenta uma série de convenções de linguagem que acentuam uma proposta didática. Dentre elas, o recurso da locução expositiva, que direciona o entendimento do espectador em relação à informação visual, é uma das mais usadas. A figura do documentarista inglês, de origem escocesa, John Grierson costuma ser identificada a este tipo clássico de cinema documentário em virtude de sua produção fortemente engajada com o desenvolvimento da cidadania, criando uma tradição inglesa de documentário. Sua influência no campo do documentário é fundamental tanto na Inglaterra, nas décadas de 1930 e 1940 quando trabalhou no *Empire Marketing Board* (agência governamental inglesa) quanto posteriormente no Canadá, no *National Film Board*. Grierson foi um dos maiores responsáveis pelo reconhecimento do documentário como um gênero autônomo. Foi ele quem popularizou o termo “documentário”, conferindo-lhe a afirmação institucional que, ainda hoje, faz parte da nossa cultura fílmica.

Em geral, este tipo clássico de documentário de estratégia expositiva utiliza imagens e sons de arquivo como prova da “verdade”. A imagem do passado legitima/autentica um argumento e ilustra a afirmação de um texto, que procura eliminar qualquer ambiguidade inerente à informação visual. Cria-se uma relação entre imagem e locução com a finalidade de delimitar determinado fato, direcionar o olhar e a atenção do espectador, e desviá-la de outras possíveis decodificações. Em grande parte desses filmes, a locução no estilo “voz de deus” limita a amplitude da significação e qualifica o objeto. (BERNARDET, 1985)

O pesquisador Jean-Claude Bernardet (1985) - em sua análise sobre o filme *Os Anos JK – Uma Trajetória Política* (Silvio Tendler, 1980) - reflete sobre essa tendência e constata que mesmo sob uma narrativa direcionadora, um espectador/especialista pode encontrar brechas de ambiguidade em qualquer informação visual, que permitem graus variáveis de compreensão, de acordo com o nível de conhecimento sobre determinado tema por parte de cada indivíduo:

Há como que o temor, por parte da locução, que se estabeleça entre o espectador e as imagens uma relação não prevista. E a nossa tendência é aceitar essas significações quase que como expressões espontâneas das

imagens. Às vezes pode ocorrer que o espectador alcance um relacionamento mais rico com essas imagens, subvertendo o filme, isto é, escapando as significações, especificações, seleções, etc., que criam a locução e a montagem. Tal olhar, que os mecanismos de significação do filme rejeitam, ou não destacam, poderá ser valorizado por um espectador que o terá detectado por conta própria, ou seja, o espectador, por cima da construção do filme, poderá encontrar outras leituras, ou mesmo entrar no campo da ambiguidade da imagem. (BERNARDET, 2003, p. 249)

Porém, ao longo da história do audiovisual, existem alguns realizadores que analisam e questionam a informação mais latente nestes filmes de arquivo e os discursos que eles veiculam. Esses realizadores voltam-se para as imagens do passado buscando ir além do seu conteúdo e significado superficiais: consideram a intenção com a qual esses arquivos foram produzidos, revelando-os em um novo contexto que permite ao espectador uma revisão histórica, sob novas perspectivas críticas. No campo textual, os realizadores utilizam recursos com um maior potencial dialético, ainda que por meio de justaposições de entrevistas, depoimentos e diálogos, mas permitindo que estes sejam contraditórios, fragmentários, suscitem dúvidas, incertezas e reflexões. Neste sentido, sobre o documentário de arquivo que amplia as possibilidades narrativas dessa prática, Fernão Ramos (2005) afirma: “No documentário de arquivo há essa cisão entre o contexto da tomada (e a intenção que norteia os agentes da tomada neste contexto) e a utilização das imagens, em outra época, pela narrativa.” (RAMOS, 2005, p. 165)

Podemos citar muitos exemplos entre as experiências audiovisuais realizadas na primeira metade do século XX que, revisando a história, fazem os mais diversos usos de imagens de arquivo em narrativas com uma perspectiva reflexiva sobre o material de base, atribuindo-lhes novos sentidos, segundo um argumento contemporâneo. A produção cinematográfica construtivista da vanguarda soviética dos anos 1920, especificamente as realizações de Dziga Vertov e Esther Schub, são os pilares teóricos e artísticos dessa prática de compilação audiovisual. Tal produção será abordada ao longo deste trabalho.

No início da década de 1940, o brasileiro Alberto Cavalcanti, em seu período de trabalho na Inglaterra no *Ealing Studios*, dedicou-se à prática da compilação pelo menos em duas ocasiões. A primeira ocorreu em *Yellow Caesar* (1940). Influenciado pelo ideal da defesa aliada no contexto da Segunda Guerra Mundial, Cavalcanti desenvolve um curta-metragem de 24 minutos que é um retrato tragicômico de Mussolini e da ditadura fascista na Itália. Justaposições, combinações de planos fora de contexto e efeitos de montagem modificam o significado e o sentido do material de origem, ridicularizando os trejeitos e expressões características do ditador italiano. (LEYDA, 1964) A segunda ocasião ocorreu em

Film and Reality (1942). Trata-se de um longa-metragem sobre o desenvolvimento da linguagem do próprio cinema documental: uma compilação não cronológica e subjetiva que reúne trechos de 59 documentários fundamentais para evolução da linguagem do gênero, segundo o olhar subjetivo de Cavalcanti.

Outra experiência de compilação cinematográfica produzida na mesma década, o filme *Le Retour* (1945) - realizado pelo fotógrafo Henry Cartier-Bresson e pelo tenente norte-americano Richard Banks – é uma co-produção franco-americana sobre a libertação de prisioneiros franceses em campos de concentração nazistas e o retorno deles à França. *Le Retour* mostra imagens impactantes das condições dos prisioneiros e foi produzido com apuro técnico no tratamento fotográfico dos trechos de filmes provenientes de diversos cinegrafistas. A coerência visual é perfeita, a ponto de parecer que todo o filme foi captado pelo mesmo fotógrafo.

Podemos citar também a obra do casal alemão Andrew e Annelie Thorndike, pouco conhecida fora da Alemanha, mas que explora de forma original a realização audiovisual a partir de imagens e sons de arquivo. Influenciados pela montagem soviética dos anos 1920, o casal de cineastas desenvolveu seus principais trabalhos por meio do *Deutsche Film-Aktiengesellschaft* (DEFA), a primeira empresa estatal de produção de filmes alemães no pós-guerra. A carreira do casal de cineastas foi impulsionada, após a 2ª Guerra Mundial, quando, em 1955, os arquivos de filmes nazistas voltaram para Alemanha depois de um período de confisco por parte da União Soviética (URSS). Os cineastas utilizaram amplamente técnicas como: congelamento (*still*), setas, esquemas e mapas sobre as imagens. E pela carga dramática que conseguiram na utilização dos filmes de arquivo alemães, eles inspiraram à DEFA a criar a série *The Archives Testify*, composta por filmes de compilação com denúncias e acusações contra as atrocidades nazistas, revelando perfis biográficos detalhados dos principais militares responsáveis por essas atividades. (LEYDA, 1964)

Em inglês, a realização audiovisual com base em imagens e sons de arquivo é conhecida como *found-footage film*, que se pode traduzir literalmente como filmes de metragem ou material encontrado. No contexto do cinema experimental de vanguarda, são produções compostas, completa ou majoritariamente, por fragmentos de filmes alheios, reeditados segundo um argumento novo e, conseqüentemente, abertos a um novo sentido diferente do pretendido pelo realizador original. O termo *found* (encontrado) aponta a ideia de um encontro por acaso, o que não deixa de ser uma forma de apropriação. Já o termo *footage* (metragem) remete à natureza técnica da película cinematográfica, que não é mais predominante.

Jay Leyda¹ levanta um problema terminológico, em seu estudo “Films Beget Films” (1964) sobre a história do “filme de compilação” como ele denomina o audiovisual produzido a partir de material de arquivo. Segundo Leyda, esse problema se trata da diversidade de termos existentes referentes ao objeto: *found-footage films*; *library films*, *stock-shot films*, *archive filmes*, *documentary archive films*, *chronicle montage films*, *film de montage*, sem que nenhum deles compreenda plenamente suas características. (LEYDA, 1964) Tais termos não são sinônimos, pois cada um deles contém uma série de implicações diferentes e destacam um ou outro aspecto determinado desse tipo de produção audiovisual. Nenhum deles descreve completamente todas as possibilidades técnicas, formais e estilísticas dessa prática.

Para Leyda (1964), estas são algumas características que um termo apropriado deveria compreender:

- A produção propriamente começa na fase da montagem;
- Utiliza imagens e sons já existentes;
- As imagens e sons utilizados originam-se em algum lugar do passado;
- Trata-se de um “*film of idea*” (LEYDA, 1964, p. 09) ou de um cinema autoral,

livre de convenções, preocupado em desenvolver uma narrativa original, do ponto de vista do argumento e da forma audiovisual, construído a partir de fragmentos de arquivos históricos. A narrativa desse tipo de filme deve partir de um argumento e um tratamento estético contemporâneo que reflita o presente a partir dos indícios do passado.

Jean-Claude Bernardet (2004) analisou seu próprio filme chamado *Sobre os anos 60* (1999), uma compilação de imagens e sons documentais e ficcionais sobre acontecimentos marcantes no Brasil dos anos 1960. Nessa análise, o crítico e realizador levanta questões que devem ser consideradas na prática do *found-footage*:

Nessa passagem de um filme para compor outro filme, as imagens podem reter o que chamaria de resíduo. Um dos aspectos mais importantes da montagem de um filme composto de fragmentos de outros filmes (desde que não se trate de antologias ou de citação) consiste em selecionar planos (ou trechos) que servem às finalidades do novo filme: a origem está evidentemente na imagem, mas deve-se evitar que o texto original venha demais à tona e fique se sobrepondo ao novo texto que está sendo criado. Nesse sentido, trabalha-se frequentemente com planos fechados, e é preferível evitar montar juntos vários planos da mesma fonte. No entanto, podem permanecer na imagem elementos que não interessam ao novo texto:

¹ Professor, pesquisador e realizador norte-americano, especialista na cinematografia soviética e tradutor para o inglês de algumas obras de Sergei Eisenstein.

são estes que chamo de resíduos. (BERNARDET, 2004, p.77)

Já em outro artigo, cujo título é “A Subjetividade e as Imagens Alheias: Ressignificação” (BERNARDET, 2000), também uma análise sobre “filmes feitos a partir de outros filmes”, Bernardet reflete sobre a questão da autoria quando se trabalha com imagens alheias. No artigo, os objetos de análise novamente são seus filmes: *São Paulo, Sinfonia e Cacofonia* (1995) e *Sobre os Anos 60*. Produzidos com material de arquivo e quase nenhuma filmagem adicional, os filmes foram analisados em torno de uma questão principal:

Como ser subjetivo, trabalhando o material dos outros, isto é, um material que provinha de outras subjetividades ou outros pontos de vista, que não meus (BERNARDET, 2000, p. 23) [...] Ao fazer filmes com pedaços de filmes já feitos, penso assumir plenamente esse ser que se vive como um feixe em que são indiscerníveis os gravetos que se poderia considerar pessoais e os que se poderia considerar sociais [...] (2000, p. 31) Imagens antigas, às vezes esquecidas, ganham nova vida, se reatualizam, exibem sua potencialidade. [...] Pode-se pensar que, muito diferentemente de uma antologia, esse procedimento, além de, ou mesmo ao construir novos filmes e a subjetividade de seu autor, devolve uma nova vida às imagens que foram tomadas de empréstimo. (2000, p. 41)

Durante as décadas de 1960 e 1970, o documentarista norte-americano Emile De Antonio tornou-se referência na prática do *found-footage film*, a partir de uma série de documentários que dissecam os principais fatos políticos dos Estados Unidos em sua época, constituindo-se uma revisão histórica de temas e eventos cruciais da Guerra Fria.

Do ponto de vista narrativo, a capacidade intelectual do realizador - sua experiência de vida e profundo conhecimento da arte em diversos campos formais e teóricos - trouxeram para seu cinema, de cunho analítico, uma linguagem que busca desviar-se de procedimentos didáticos e que permite ao espectador algum prazer estético na fruição da obra. A ausência de uma locução direcionadora é um desses procedimentos, como também a justaposição que desmente e ridiculariza os discursos e atos de personalidades históricas, provocando uma satisfação vingativa em nós espectadores. Ou ainda, a subjetividade e ironia de suas montagens visuais e sonoras, aberturas e clipes experimentais presentes na maior parte de seus filmes de *found-footage*, em contraponto à seriedade de seus temas.

Os filmes de De Antonio tiveram significativo impacto formal e político na prática do cinema documentário. Segundo Douglas Kellner e Dan Streible (2000), De Antonio foi um dos principais ativistas e mentores do cinema independente norte-americano do período, e também um dos artistas mais articulados para uma crítica radical ao *establishment*. Sua obra é

um valioso legado em relação às formas de abordagem histórica do cinema documentário. Até agora, entretanto, não existem estudos em língua portuguesa específicos sobre a obra de Emile De Antonio. Nenhum de seus filmes foi lançado no Brasil, nem mesmo no mercado de *homevideo*, somente algumas exibições em festivais específicos. Isso é surpreendente se considerarmos a relevância de sua obra no campo do cinema documentário e do *found-footage film*.

Neste trabalho pretendemos abordar a obra de De Antonio, descrevendo sua trajetória biográfica, suas motivações e referências. O objetivo principal é compreender e evidenciar essa obra como uma experiência de linguagem audiovisual documental significativa, além da corajosa relevância conteudística, quando aborda os temas mais “espinhosos” da política dos Estados Unidos em sua época. Em tempo, submeteremos à uma análise fílmica o documentário *In The Year of The Pig* (1968). Trata-se da produção historicamente mais contundente do realizador, na qual, segundo ele, seu estilo pôde ser mais bem praticado. (KELLNER; STREIBLE, 2000).

Como justificativa formal, *In The Year of The Pig* representa a primeira fase da filmografia de De Antonio, quando ele desenvolveu sua técnica original de ressignificação de imagens e sons de arquivo. Do ponto de vista histórico, o filme é talvez a única experiência de De Antonio na abordagem de aspectos que extrapolam questões referentes à política interna dos EUA: quando reflete sobre a herança colonizadora e repressiva da França na Ásia; ou quando realiza uma profunda reflexão sobre a cultura do Vietnã do Norte e a trajetória de seu líder político Ho Chi Minh. *In The Year of The Pig* mostra o talento e a capacidade arqueológica de De Antonio em acessar materiais audiovisuais de arquivo controversos, provenientes das mais diversas fontes. O realizador recupera registros históricos de valor inestimável que, de outra forma, poderiam ser perdidos ou suprimidos.

O filme mostra cenas das ações das tropas de defesa do Vietnã do Norte e o modo como toda a sua população engajou-se no esforço de guerra. Em 1968, isso foi considerado por muitos como propaganda subversiva pró-inimigo. Em seus depoimentos, De Antonio afirma que alguns proprietários de salas de cinema que tentaram mostrar o filme foram intimidados por ameaças de vandalismo e de morte. (KELLNER; STREIBLE, 2000)

In The Year of The Pig esteve na vanguarda dos documentários norte-americanos em razão da singularidade de sua narrativa histórica e argumentação profunda e inequívoca contra a política dos EUA no Vietnã. O documentário foi uma provocativa peça de agitação política, que incitou a opinião pública a revoltar-se contra o envolvimento militar dos EUA no conflito.

A concepção narrativa de Emile De Antonio neste filme, como também em suas outras produções, busca distanciar-se de uma estratégia didática de abordagem histórica. O cineasta optou pelo uso de poucas legendas e ausência de uma locução expositiva (que conduziria à interpretação do material de arquivo) e também a criação (desde a abertura e ao longo de todo o filme) de “clipes” audiovisuais, basicamente compostos de montagens sonoras a partir de músicas e ruídos, sob uma montagem subjetiva de imagens de arquivo. Intercalando-se entre as sequências temáticas do filme, estes clipes audiovisuais possuem fortes componentes metafóricos e atribuem outras camadas de significação, a partir da capacidade de argumentação do realizador, para além do significado do material original. A apreensão de novos sentidos varia de acordo com o nível de conhecimento de cada espectador em relação ao contexto histórico e político dos EUA no período.

Com a intenção de provocar uma aproximação teórica, pretendemos promover nesta pesquisa um diálogo entre as construções narrativas de Emile De Antonio, no campo do cinema documentário, e o conceito de “alegoria histórica”, segundo as ideias de Ismail Xavier (2005) com base no ensaio do pensador alemão Walter Benjamin, intitulado “Origem do Drama Barroco Alemão”. Segundo Xavier, as ideias de Benjamin foram centrais na reavaliação do conceito de alegoria por parte da teoria literária e dos estudos cinematográficos, a partir dos anos 1970:

A teoria contemporânea estabeleceu uma relação essencial entre a alegoria e as vicissitudes da experiência humana no tempo. O surgimento de uma concepção de história como um processo ininterrupto de produção, mudança e dissolução de sentidos acabou por desautorizar antigas concepções de signos e práticas discursivas como elementos capazes de produzir interpretações estáveis e universalmente válidas, relacionadas orgânica e necessariamente às verdades essenciais da vida. A cultura moderna, perseguida por uma noção radical de instabilidade, parece condenada a explorar as implicações do fato de que os significados – notadamente nos novos contextos culturais de combinação de signos – podem ser esquecidos, deslocados e retorcidos em face das forças históricas e sistemas de poder. Essa nova consciência de instabilidade apenas reforça uma antiga percepção do caráter problemático dos processos de significação – percepção que atualmente nos distancia do paraíso perdido das linguagens transparentes. A alegoria ficou em evidência, e uma das principais razões para seu ressurgimento nos tempos modernos é o fato de que ela sempre constituiu o processo de significação que mais se identifica com a presença da *mediação*, ou seja, com a ideia de um artefato cultural que requer sistemas de referências específicos para ser lido, estando, portanto, distante de qualquer sentido do “natural”. (XAVIER, 2005, p. 339)

Capítulo 1 - Apropriação Artística

1.1 *Found-Footage Film*: definição e conceitos

Esse modo de apropriação artística não é novo: através dos tempos, os músicos, os escritores, os pintores inspiraram-se em obras mais antigas, pegando emprestado um motivo, uma melodia, um tema, uma ideia, até copiando de boa vontade toda ou parte de uma obra. Não há obra *sui generis* que não apele ou não tome emprestadas obras anteriores. Hoje em dia a diferença marcante é a transferência do direito do autor para seus representantes legais, que, em nome do poder econômico, confiscam o direito do autor em favor dos interesses que defendem. Isso explica que o uso de *found-footage* no cinema e no vídeo contemporâneos seja muitas vezes adverso à questão da difusão fora de seus próprios circuitos [...] (BEAUVAIS, 2004, p. 85)

O audiovisual de *found-footage* contém imagens extraídas de seu contexto original, de uma só fonte ou de múltiplas, podendo ser originado de documentários, propagandas, educativos, reportagens, institucionais, industriais, turísticos, desenhos animados, filmes pornográficos, gravações domésticas, filmes mudos antigos, longa-metragens de ficção, qualquer tipo de programas de televisão, etc. Trata-se de selecionar entre materiais já existentes, produzidos por outros, reutilizando-os ou modificando-os, muitas vezes buscando o material bruto que originou determinada edição ou montagem com uma intenção específica e um argumento original. Coloca-se entre aspas as noções clássicas de originalidade e autoria. Neste sentido, o *found-footage* aproxima-se à ideia duchampiana de *readymade*: ao expor no museu um objeto industrializado, Duchamp revolucionou a concepção de processo criativo, destacando o olhar do artista a um objeto, em detrimento a qualquer habilidade manual. Defende que o ato de eleger e inserir um objeto pré-existente em um novo cenário é suficiente para ser considerado arte, válido como o ato de pintar, esculpir ou fotografar (SANT'ANNA, 2003).

Além disso, como o *readymade*, o *found-footage* relaciona-se com outros movimentos históricos da arte, como a colagem e a fotomontagem dadaístas das vanguardas do período entre as duas grandes guerras, ou a *Pop Art* dos anos 1960 e seu interesse pelos *mass media* e a cultura popular (McCARTHY, 2003). Esta prática dialoga também com as concepções pós-modernas do pastiche e do *remix*, presentes principalmente na veiculação livre via internet, que também possibilita o acesso ao material de base, proveniente do compartilhamento de arquivos digitais pelos usuários da rede.

Enquanto conceitos teóricos, que apoiam esta prática e contribuem para entendê-la, podemos mencionar o impacto dos procedimentos técnicos de reprodução sobre a noção de obra de arte única e sua aura, segundo expôs Walter Benjamin em “A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica” (1987). Segundo Benjamin, as técnicas modernas de reprodução atrofiam a “aura” da obra de arte, compreendendo-se por “aura” o conjunto de valores agregados relativos ao caráter único de uma obra. Essa “aura” perde seu significado quando a cópia e a serialização reduzem a obra-de-arte ao *status* de item de consumo. Por outro lado, Benjamin, fundamentado em suas bases marxistas, defende que o novo estado da arte no século XX, produzida e reproduzida para consumo em massa, possibilita uma democratização referente a seu acesso. Para o autor, o acesso em massa provoca uma consequente “politização da estética” (1994, p. 196), o contrário de uma “estetização da política” (1994, p. 196), característica dos regimes totalitários ou fascistas.

Outra referência teórica é o conjunto de ideias formuladas por Guy Debord (1997) nos anos 1950 sobre o *détournement*, ou desvio de sentido, um conceito surgido dentro do movimento radical francês de esquerda chamado “situacionista”, o qual está relacionado aos protestos de estudantes e trabalhadores, em 1968, na França. O *détournement* faz referência ao procedimento de tomar algum objeto ou mensagem criados por algum motivo capitalista e distorcer seu significado e uso original para produzir um efeito crítico. Em 1956, Guy Debord e Gil J. Wolman publicaram um guia chamado “Métodos de *Détournement*”, na revista surrealista belga *Les Lèvres Nues* #8, na qual introduziram e conceituaram a prática. O *détournement* é uma variação em um trabalho já conhecido que produz um significado antagônico ao original (DEBORD; WOLMAN, 1997). As duas leis fundamentais da prática seriam: a perda de importância de cada elemento *detourned*, que pode ir tão longe a ponto de perder completamente seu sentido original; e, ao mesmo tempo, a reorganização em outro conjunto de significados, que confere a cada elemento um novo alcance e efeito.

No guia produzido pelos situacionistas Debord e J. Wolman são apresentados dois tipos principais de *détournement*: os “menores”, em que é feito um desvio de um elemento que não é uma referência muito forte, uma fotografia banal, por exemplo, e que, portanto, toma todo seu significado do novo contexto onde foi colocado; e os “enganadores”, em que é feito o desvio de um elemento com forte significado na sociedade em questão, como uma logomarca famosa, por exemplo, que toma uma dimensão diferente a partir do novo contexto. (DEBORD; WOLMAN, 1997)

Atualmente, a prática de subversão de propagandas corporativas, como a substituição de palavras em logomarcas ou *slogans* conhecidos e estabelecidos, é um exemplo de *détournement* aplicado à propaganda, chamada popularmente de *culture jamming*.

Outro conceito também relevante para a reflexão acerca do *found-footage film* é o ensaio de Roland Barthes “A Morte do Autor” (1984). Nele, Barthes reflete sobre um tipo de arte que parece questionar as noções tradicionais de originalidade e autoria. Ao contrário da visão positivista que eleva a figura do autor, Barthes dá ênfase ao leitor, ou ao espectador (se o interpretarmos, segundo o contexto audiovisual), como responsável por possibilitar ao texto suas múltiplas significações, a partir de diversas mensagens interiorizadas anterior, futura ou simultaneamente, e que dialogam, parodiam-se e contestam-se:

O escritor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro além do da enunciação, e todo texto é escrito eternamente ‘aqui’ e ‘agora’. (BARTHES, 1984, p. 51)

Uma aproximação contemporânea possível no contexto da apropriação audiovisual é a que estabelece um paralelo entre os realizadores de *found-footage* e a figura do *disc jockey* (DJ), que apresenta durante um *set* (sessão) uma seleção musical pessoal, “mixando” (misturando) elementos (as canções completas ou um fragmento que recebe o nome de *sampler*) em uma determinada ordem, trabalhando suas combinações e gerando um ambiente musical próprio. Mais recentemente surgiu a técnica do *mashup* (fusão), que consiste em combinar duas ou mais músicas para resultar em um *track* diferente dos originais. Hoje ainda existe a figura do *video jockey* (VJ), profissional que manipula imagens em tempo real durante um *set* ao vivo, que, tal como o *DJ*, pode intervir digitalmente no material de base que utiliza: praticar o *scratching* (movimento de repetição do um mesmo trecho), modificar toda uma série de ações e ajustes visuais, aplicar filtros sobre a imagem, fusões, etc.

A montagem é a ferramenta básica na prática audiovisual do *found-footage*. Uma montagem não somente técnica, mas como princípio artístico. Este processo de montagem implica duas fases: uma analítica, na qual se desmembram as peças significantes com as quais o realizador pretende expressar-se; e outra, organizacional ou construtiva, em que estas peças colocam-se em uma nova disposição.

Jay Leyda (1964), em sua reflexão sobre as possibilidades da montagem com materiais de arquivo, observa que cada plano audiovisual carrega dois conjuntos de informações:

1. Informação histórico/visual: O visual do mundo em determinado momento da história; o modo como as pessoas trabalham e agem em certos lugares e em certas épocas; a aparência das ruas; uma tragédia; novas conquistas, etc. A informação sonora; natureza dos discursos, etc.
2. Informação plástica/rítmica: Áreas brancas, negras e cinzas formando pessoas e lugares; a distribuição dessas áreas na composição; o movimento de pessoas e objetos; a direção e o ritmo desse movimento; a estética sonora, natureza do áudio, etc.

No cinema narrativo clássico, o encaixe dos planos nas sequências busca preservar a ilusão de continuidade, para o qual se segue uma série de regras. A mais importante delas denomina-se *raccord*, e implica no perfeito ajuste de movimentos e detalhes que afetam a continuidade entre planos distintos, com a finalidade de conseguir uma montagem que resulte invisível e que o corte passe despercebido. Em contraponto, a montagem dos filmes de *found-footage* não dissimula os cortes. A união entre as imagens muitas vezes é abrupta, violenta, sem nenhum esforço para manter suas coordenadas espaço-temporais. A justaposição dos fragmentos busca estabelecer novas relações temáticas, metafóricas, gráficas, rítmicas ou cromáticas. A não sincronia entre o som e a imagem constitui uma forma habitual e efetiva de expor, ressignificar e produzir novas leituras sobre os produtos dos *mass media*. A maior parte dessas produções articula discursos narrativos, política ou socialmente engajados, seja com motivações ideológicas ou críticas.

Outras produções de *found-footage*, entretanto, perseguem um resultado mais poético ou estético, do que didático ou subversivo. É o caso das obras do húngaro Péter Forgács ou do belga Alain Berliner que, entre outros diretores, experimentam com a forma por meio das relações gráficas ou rítmicas entre os elementos, em geral utilizando materiais de arquivo particulares ou privados. Suas temáticas referem-se a histórias mais pessoais e intimistas, biografias ou autobiografias. Esses realizadores situam-se no campo do filme de família, como a teoria cinematográfica determina essa prática.

É importante citar ainda as obras dos artistas franceses Jean Luc Godard e Chris Marker, dos quais é recorrente o uso do *found-footage* nas respectivas filmografias. Nelas, a ressignificação audiovisual atinge uma complexa plenitude ensaística que compreende tanto o conteúdo político-crítico quanto a estetização poética como linguagem. Na série para televisão de oito episódios, *História(s) do Cinema* (1998), Godard reflete sobre o cinema mundial e seu próprio cinema por meio da compilação de trechos de filmes, fotos, músicas,

pinturas e esculturas, articulados por códigos, metáforas e metonímias. Em *Le fond l'air est rouge* (1977), Marker utiliza imagens de arquivo sobre os movimentos sociais de esquerda da década de 50 e 60, evidenciando o apogeu e a derrocada do movimento socialista.

No campo do cinema brasileiro é relevante mencionar algumas experiências significativas com o *found-footage*. Entre elas podemos citar: o filme *História do Brasil* (1974), realizado por Glauber Rocha e Marcos Medeiros, por meio do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC); *A Linguagem de Orson Welles* (1991), *Nem Tudo é Verdade* (1986) e *Tudo é Brasil* (1997), de Rogério Sganzerla. Em sua notória obsessão pela figura do cineasta Orson Welles e a presença dele no Brasil na década de 1940, Sganzerla produziu esses três documentários a partir de materiais de arquivo sobre o norte-americano.

É pertinente ainda citar as realizações dos críticos e pesquisadores Eduardo Scorel: *1930 - Tempo de Revolução* (1990), *32 - A Guerra Civil* (1992), *35 - O Assalto ao Poder* (2002) e Jean Claude Bernardet: *São Paulo, Sinfonia e Cacofonia* (1994) e *Sobre Anos 60* (1999), além de suas reflexões teóricas sobre a prática do *found-footage*. Outros cineastas documentaristas brasileiros que, com certa regularidade, utilizaram filmes de arquivo como estratégia narrativa foram: Vladimir de Carvalho com *Brasília Segundo Feldman* (1979), *Barra 68* (2000); Sylvio Back com *Revolução de 30* (1980), *Rádio Auriverde* (1991), *Yndio do Brasil* (1995); e Silvio Tendler, diretor de *Os Anos JK, uma Trajetória Política* (1980), *Jango* (1984), *Utopia e Barbárie* (2009).

Algumas experiências *found-footage* no cinema brasileiro contemporâneo: *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1998), de Marcelo Masagão (uma ficção a partir de imagens documentais), *Ônibus 174* (2002), de José Padilha (estruturado por meio da utilização de imagens da cobertura televisiva) e *Um dia na vida* (2010), uma experiência de apropriação de imagens da TV aberta realizada pelo documentarista Eduardo Coutinho.

Capítulo 2 – História

A compilação de imagens cinematográficas existe, informalmente, desde que os primeiros filmes de Lumière foram colocados em circulação. Jay Leyda (1964) aponta *The Life of an American Fireman* (1902), do norte-americano Edwin S. Porter, como uma das primeiras experiências registradas de compilação cinematográfica. O diretor foi considerado um dos pioneiros de uma montagem cinematográfica mais sofisticada, que começava a se firmar como linguagem. Em *The Life of an American Fireman*, S. Porter utiliza filmes de outro pioneiro, Thomas Edison, sobre as atividades de um corpo de bombeiros local.

Em uma era pré-televisão e *videotape*, os cinejornais (*newsreel*) foram as principais fontes de imagens documentais em movimento. Ainda hoje, são fontes importantes para realizadores de compilações audiovisuais que abordam aspectos da história recente em qualquer lugar do mundo até as décadas de 1950 e 1960. O primeiro cinejornal de circulação regular no mundo foi produzido pela empresa francesa Pathé Frères, em 1908. Essa empresa dominou o mercado de cinejornais ao longo das décadas seguintes.

A 1ª Guerra Mundial foi registrada de forma intensa por cinegrafistas de vários países, direta ou indiretamente envolvidos, com a intenção de mostrar os acontecimentos por meio dos *newsreels*. O volume de registros impulsionou, tanto na Europa como nos EUA, a prática da utilização de filmes documentais de arquivo em compilações, com finalidades de propaganda ideológica, na tentativa de justificar os esforços, os investimentos e as perdas humanas, políticas e financeiras nas ações de guerra. Leyda (1964) revela que muitas dessas produções eram desonestas ou mentirosas, com manipulação das informações. A esse tipo de produção não se costumava creditar um autor, pois não se considerava o valor artístico da obra. Elas eram, em geral, produzidas pelos próprios governos nacionais ou encomendadas às produtoras privadas, como a própria Pathé. O autor cita ainda alguns exemplos das primeiras práticas de compilações cinematográficas documentais a partir de imagens da primeira grande guerra: na Europa, *European Arms in Action*; *Moving Picture World*; *The Military Power of France* (1914), produzidos pela Pathé; e na América, *America's Answer* (George Creel - *Committee of Public Information*); *Under Four Flags* (1914).

Além do tema da guerra, nestes primeiros tempos eram comuns compilações biográficas sobre personalidades históricas, tais como: *Kaiser Wilhelm II* (1914), *Pancho Villa* (1914). Segundo Leyda (1964), essa primeira geração de compiladores documentais ainda não tinha consciência de seu potencial reflexivo, pois sua intenção principal era a

propaganda ideológica ou o simples inventário histórico. O filme de *found-footage* ou “filme de compilação” ainda não expressava uma “voz própria”, como observa Bill Nichols (2005b, p. 63): “Documentários com uma visão mais sofisticada do âmbito histórico estabelecem uma leitura preferencial através de um sistema textual que afirma sua própria voz, em contraste com as vozes que ele recruta ou observa.”

O “filme de compilação” atinge outros níveis de significação quando os cineastas da vanguarda soviética dos anos 1920 voltam-se para a prática do *found-footage* com uma perspectiva autoral e intelectual, buscando uma montagem dialética, mesmo que sob fortes motivações ideológicas.

2.1 Vanguarda Soviética – Anos 1920

2.1.1 Construtivismo

De acordo com o filósofo Fernando Becker (1994), o Construtivismo é um fundamento teórico que procura explicar o desenvolvimento humano com o pressuposto de que a inteligência é determinada pela reciprocidade entre o indivíduo e o meio. Segundo os construtivistas, a inteligência não é inata e o homem não é passivo à influência do meio. A construção e organização do conhecimento são estimuladas pelas ações e reações, de forma cada vez mais complexa. Sobre a ação como fator primordial do conhecimento, o filósofo diz:

Construtivismo significa isto: a ideia de que nada, a rigor, está pronto, acabado, e de que, especificamente, o conhecimento não é dado, em nenhuma instância, como algo terminado. Ele se constitui pela interação do indivíduo com o meio físico e social, com o simbolismo humano, com o mundo das relações sociais; e se constitui por força de sua ação e não por qualquer dotação prévia, na bagagem hereditária ou no meio, de tal modo que podemos afirmar que antes da ação não há psiquismo nem consciência e, muito menos, pensamento. (BECKER, 1994, p. 87)

O Construtivismo foi um movimento estético-político iniciado na Rússia em 1919, no contexto dos movimentos revolucionários de implantação do regime socialista e da criação da União Soviética. Tais acontecimentos provocaram outros movimentos artísticos de vanguarda no país, os quais tiveram forte influência na arte ocidental, especialmente no cinema.

Em seu livro “Eisenstein e o Construtivismo Russo” (2002), François Albera relata que a primeira formulação ou sistematização do pensamento construtivista foi feita em Moscou, em 1920, por um dos seus principais teóricos: Alekséi Gan. Gan proclamava o “fim

das diferenças entre a arte pura e da aplicada” e “a experimentação real da própria vida” (apud ALBERA, 2002, p. 214). Para ele o cinema era uma atualização dos princípios construtivistas e era essencialmente um meio de expressão do proletariado. Essa negação de uma "arte pura" procurava abolir a ideia de que a arte é um elemento especial da criação humana, separada do mundo cotidiano. A arte, inspirada pelas conquistas do novo “Estado Operário”, deveria se inspirar nas perspectivas abertas pela mecanização e pela industrialização, objetivando a construção de um mundo socialista.

Um aspecto característico do Construtivismo é a forte interação entre teoria e prática, e certa ambição interdisciplinar que fazia aderir cada vez mais adeptos, a partir da pintura e, posteriormente, influenciando diversos campos de linguagem artística: a escultura-construção, a propaganda-agitação, as artes gráficas, a arquitetura, o design, a fotomontagem, o cinema, etc...

A vocação interdisciplinar levou um número significativo de construtivistas a conjugar o rigor formal com a não especialização, fazendo com que cada um, individualmente considerado, atuasse em múltiplas frentes: no ensino e na prática criativa, e em várias ordens de linguagem, conforme mencionado. (BECKER, 1994, p. 89)

Assim, por exemplo, o poeta, dramaturgo e teórico russo Vladimir Maiakóvski fez também artes gráficas, não só a edição de livros como também à elaboração visual de cartazes. O poeta também foi pioneiro na difusão do pensamento construtivista. Sua opinião é clara sobre como os construtivistas entendiam o cinema, uma arte mecânica por excelência: “Para vocês, o cinema é um espetáculo. Para mim, é quase um meio de compreender o mundo”. (apud ALBERA, 2002, p. 212)

Na União Soviética construtivista dos anos 1920, o cinema mudo era vislumbrado como uma possibilidade de evolução do discurso, baseado não mais na palavra, mas na montagem ou edição de imagens em movimento. O cineasta de maior destaque neste contexto foi Serguei Eisenstein, que formulou sua teoria do cinema conceitual baseada no modelo de escrita das línguas orientais, que utilizam metáforas ou “imagens materiais articuladas de forma a sugerir relações imateriais” e metonímias ou “transferência de sentido entre imagens”. (MACHADO, 2003, p. 69) Porém, na prática, o cineasta que assumiu com mais radicalidade os princípios formulados por Eisenstein foi seu contemporâneo Dziga Vertov, com um cinema fundado em “associações intelectuais” (p.70), desvinculado de uma proposta narrativa dramática.

Dziga Vertov, estudante de medicina e poeta futurista soviético de origem ucraniana, inicia suas atividades como cineasta em 1918, logo após a revolução bolchevista de 1917,

atuando como voluntário do Comitê de Cinema de Moscou, órgão do novo governo socialista. Seus primeiros trabalhos foram na montagem de cine-jornais oficiais. Seu pensamento cinematográfico, e busca por ampliar as possibilidades da utilização social da técnica e a linguagem do cinema foram profundamente influenciados pelos ideais construtivistas:

[...] a câmera não teve sorte. Ela foi inventada quando não existia nenhum país onde o capital não reinasse. A burguesia teve a ideia diabólica de utilizar esse novo brinquedo para divertir as massas populares, ou mais exatamente para desviar a atenção dos trabalhadores de seu objetivo fundamental, a luta contra seus mestres. (VERTOV apud ALBERA, 2002, p. 217)

Vertov realizava regularmente compilações a partir de material captado por inúmeros cinegrafistas. Entre elas: *Aniversário da Revolução* (1919), que evidenciava os principais fatos ocorridos nos dois primeiros anos da revolução soviética, e *História da Guerra Civil* (1921), com registros cinematográficos de arquivo sobre a ação do “Exército Vermelho” na revolução “bolchevique”.

Para Arlindo Machado (2003), *O Homem com a Câmera* (1929), realização de Vertov, é um dos filmes mais densos da história do cinema e nele o processo de “associações intelectuais” chega a seu mais alto nível de elaboração. No trecho abaixo, o pesquisador destaca o caráter de compilação do cinema de Vertov:

Digno de atenção é o fato de que Vertov jamais filmava ou acompanhava as filmagens. Em geral, ele usava materiais de arquivo – como em *Tri Pesni o Lenine (Three Songs About Lenin /1934)* – ou orientava, por telefone ou carta, o trabalho de cinegrafistas distribuídos em partes diferentes da Rússia – como em *Chestaia Tchast Mira (A Sexta Parte do Mundo/1926)*. Ele era basicamente um homem de montagem, um construtor de sintagmas audiovisuais. O material filmado, para ele, era apenas matéria prima bruta, que só se transformava em discurso cinematográfico depois de um processo de visualização, interpretação e montagem. (MACHADO, 2003, p. 71)

Em 1934, Dziga Vertov realiza *Três Canções para Lenin*, um filme-homenagem ao mito soviético dividido em três capítulos. Todas as imagens, ou são de arquivo, ou foram encomendadas à distância por Vertov.

O filme é dividido em três partes, cada uma tendo como tema uma canção popular inspirada em Lênin. A primeira parte mostra diversos aspectos naturais, antropológicos e sociais das regiões localizadas em territórios europeu e asiático, pertencentes à União Soviética. Da segunda parte em diante, a narrativa assume um tom mais desesperado: torna-se uma denúncia velada ao próprio regime, revelando um temor por parte do realizador em

relação aos rumos da revolução pós-Lenin, do governo ditatorial de Stalin. Vertov mostra abundantes closes de rostos do povo soviético em expressões tristes e olhares marejados. Raios de sol iluminam poeticamente o banco do jardim preferido de Lenin, em uma bela fusão de imagens. O corpo do líder morto é velado por uma multidão triste e silenciosa. *Três Canções para Lênin* (1934) aponta os caminhos para um cinema documentário de tendência reflexiva e linguagem mais complexa, ainda que suas motivações ideológicas substituam uma voz expressiva própria. A teoria e prática cinematográfica de Dziga Vertov influenciaram de forma definitiva a evolução formal do cinema documentário e da produção audiovisual de caráter ensaístico, reflexivo e crítico.

2.1.1.1 Esther Schub

Esther Schub, soviética de origem ucraniana, foi uma cineasta contemporânea de Vertov e profundamente influenciada pelo pensamento cinematográfico construtivista do cineasta. Sua carreira tem início em 1922, como funcionária do escritório de distribuição cinematográfica de Goskino, em Moscou, com a incumbência de legendar e adaptar para as plateias soviéticas filmes estrangeiros e produções nacionais pré-revolucionárias. Essa adaptação era literalmente uma censura, que deturpava ou eliminava dos filmes possíveis mensagens capitalistas que incitassem o consumo ou criticassem a revolução e o comunismo. São dessa época suas primeiras experiências com remontagem de filmes, produzindo, nas horas vagas como *hobby*, narrativas curtas a partir de pequenos rolos de película cinematográfica que continham os resumos dos capítulos anteriores de seriados cinematográficos norte-americanos como *Eddie Polo*, *Ruth Roland*, *Pearl White*. (LEYDA, 1964) Como exemplos dessa fase estão ainda os trabalhos de adaptação para platéias soviéticas de filmes como *A Burlesque on Carmen* (1915), de Charles Chaplin, e *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922), clássico do expressionismo alemão realizado por Fritz Lang. Segundo Leyda (1964), neste último foi necessário um enorme esforço, pois se tratava de adaptar um filme mudo, no qual a narrativa depende muito das legendas. Schub dedicou-se a um estudo do conteúdo e da composição de cada plano do filme, dos movimentos e expressões de cada ator, do ritmo e do tempo de cada tomada em relação com a anterior e a seguinte, desprovidas das legendas contidas na montagem original. A cineasta praticamente refez a montagem do filme. O então jovem realizador Serguei Eisenstein, vindo de uma carreira paralela como diretor teatral, foi assistente de Schub neste trabalho, antes de tornar-se célebre por seus filmes e sua fundamentação teórica em relação à montagem cinematográfica.

Reconhecido seu talento por parte do governo soviético, por volta de 1926, Schub é transferida para o setor de produção cinematográfica do *Third Studio of Goskino*. Passa então à consultoria e montagem de filmes produzidos por alguns dos principais realizadores soviéticos da época como Yevgeni Ivanov-Barkov e Boris Mikhin. No mesmo ano, sob o impacto causado pelo filme de seu ex-assistente Serguei Eiseinstein, *O Encouraçado Potemkin* (1925), Schub sente-se estimulada a pesquisar imagens de arquivo provenientes de cinejornais. Sua pesquisa, motivada por forte engajamento ideológico pró-revolucionário, buscava nos *found-footage* documentais uma estratégia poderosa e original para narrar histórias sobre o passado revolucionário. Com este propósito, encontra, em Leningrado, catálogos de cinejornais filmados no período anterior a 1917, ano da revolução. Ela descobre também que o antigo Czar russo, Nicolau II, mantinha um *cameraman* na corte, registrando tanto solenidades quanto atividades cotidianas e de lazer da família real e dos membros da nobreza. Ciente desse material, Schub apresenta ao *Goskino Studio* um projeto de compilação destes arquivos, do qual é desestimulada, sendo encorajada a desenvolver um projeto de produção tradicional, com filmagem de material original. Sem deixar-se dissuadir, Schub solicita o apoio de outra unidade de produção cinematográfica soviética, o *Sovkino Studio*, situado também em Moscou, onde sua ideia foi bem recebida.

De volta a Leningrado, após alguma dificuldade inicial, a cineasta consegue ter acesso aos filmes institucionais e familiares do governo monárquico russo pré-revolução. Por meio da montagem das imagens que demonstravam a alta sofisticação e luxo do cotidiano da corte do Czar Nicolau II, justapostas aos filmes provenientes dos cinejornais que mostravam o árduo trabalho dos camponeses nas lavouras e nas indústrias, Schub realiza, ainda em 1926, o longa-metragem *The Fall of the Romanov Dynasty*. Barnouw (1983) descreve a estratégia narrativa ideológica de Schub:

Devido à obsessão de longa data da realeza para com os cine-jornais, e a própria devoção do Czar ao cinema – como em várias outras cortes, um *cameraman* exclusivo tinha imortalizado aniversários, jogos de tênis, jogos de *croquet*, passeios de barco, festas e rituais inumeráveis [...] Esses registros, meticulosamente colocados em outro contexto, justapostos com imagens de guerra, greves, linhas de montagem de munições, as detenções de desordeiros, *breadlines*, provaram que filmes “contra-revolucionários” poderiam ter um impacto revolucionário poderoso. (BARNOUW, 1983, p. 66, tradução nossa)

Sua segunda experiência oficial de compilação foi no ano seguinte (1927) e seu título foi traduzido para o inglês como *The Great Road*. Nele, a cineasta novamente utiliza arquivos

filmicos provenientes de cinejornais soviéticos para compor um painel dos dez primeiros anos da revolução.

Leyda (1964) relata que, em registros deixados por Schub sobre o processo de produção de seus filmes, a realizadora comenta, já naquela época, sobre a dificuldade de se encontrar filmes pós-revolução que não fossem registros de comícios, desfiles, encontros, desembarques, etc, enfim, filmes de caráter oficial e laudatórios. Refere-se ao descuido dos setores do governo responsáveis pela manutenção, conservação e catalogação dos arquivos filmicos e critica uma certa comercialização de arquivos de filmes russos para empresas privadas multinacionais, sem a manutenção de cópias ou negativos no país. Comenta ainda sobre o envio, por parte do governo, de lotes de filmes para os arquivos dos EUA e Europa como presente ou agradecimento pela ajuda no pós-guerra. Para a realização dos filmes citados, Schub só teve acesso a muitos desses arquivos expatriados por meio da embaixada soviética nos EUA, mediante pagamentos. Neste lote de filmes repatriados por ela haviam rolos sobre a guerra imperialista (1ª Guerra Mundial), sobre a revolução de 1917 e registros de Lenin feitos por um cinegrafista americano inéditos ao público soviético.

Schub preocupava-se em nunca utilizar o filme original, sempre copiando os trechos que queria utilizar, como forma de preservar o filme original e garantir a integridade desses registros. Infelizmente, seus sucessores não tiveram o mesmo cuidado, atualmente não é possível encontrar os negativos completos de nenhum desses filmes citados de Esther Schub. (LEYDA, 1964)

Posteriormente, por ocasião do centenário do escritor russo Léon Tolstoy, Schub viu uma grande oportunidade de narrar a história da Rússia antes da revolução socialista, desde a virada do século XIX. Ela revisita seu material de arquivo pré-revolução, pesquisado e reunido em suas produções anteriores, no qual havia muitos registros do próprio Tolstoy. A partir desses arquivos ela realiza, em 1928, *The Russia of Nicolai II and Lev Tolstoy*.

Os filmes de Schub foram montados seguindo uma lógica de contrastes entre o conteúdo das imagens, intensificado pelas legendas inclusas por ela. *Spain* (1939) é considerado por Leyda (1964) como a última grande demonstração do método de montagem analítica de Schub. *Spain* incorpora filmes de arquivos capturados das forças nazistas e tomadas realizadas pelo documentarista russo Roman Karmen. Produzido como iniciativa da URSS contra a guerra civil espanhola que resultou na insurreição capitaneada pelo General Francisco Franco (financiada pela Alemanha e Itália) e o conseqüente crescimento do movimento fascista no país. Leyda (1964) considera *Spain* uma obra-prima do filme de compilação pela sua capacidade de comunicar um sentimento, uma experiência, muito preciso

e original em seu pensamento e sua montagem. Um grande trabalho histórico, mas subjetivo, com um poderoso efeito emocional.

A obra de Esther Schub é uma referência pioneira da prática formalmente mais sofisticada do *found-footage film*.

2.2 O Filme-ensaio

Segundo Arlindo Machado (2003), alguns tipos de documentário podem ser considerados a “forma audiovisual” mais próxima do ensaio literário:

Denominamos ensaio uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico que carrega atributos amiúde considerados “literários”, como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias). (MACHADO, 2003, p. 63)

Entretanto, o autor faz uma crítica ao estilo *cinema-verité* e ao *direct-cinema*, surgido na Europa e EUA nas décadas de 1960 e 1970, a partir das tendências realistas das vanguardas cinematográficas em rompimento com uma tradição formal. Machado excetua da categoria de filme-ensaio essas práticas cinematográficas documentais que se fundamentam na proposta de captar a realidade histórica presente de forma espontânea. No modo observativo, como Bill Nichols (2005a) denominou essa prática, o essencial é o mínimo de intervenção do realizador, há uma “crença”, segundo as ideias do crítico francês André Bazin nos anos 1950, “no poder da câmera de captar as emanções do real” (MACHADO, 2003, p.67). Esse estilo esteve sob forte influência das novas tecnologias audiovisuais surgidas na época, como câmeras e gravadores de som sincronizados, mais leves e portáteis.

Machado (2003) acredita que o documentário contemporâneo precisa ultrapassar esses limites do realismo e aproximar-se do que ele denomina de “filme-ensaio” (p.68). Segundo o autor, um “filme-ensaio” deve ter a capacidade de refletir valores, ideologias, “sistemas de representação” (p.68), e não somente registrá-los. Machado faz uma leitura pessoal do estilo reflexivo de abordagem documental audiovisual, como a teoria cinematográfica denomina este tipo de documentário contemporâneo. Segundo o autor, qualquer estratégia de abordagem de um filme que se pretende uma representação do real é uma interpretação:

O documentário começa ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão,

quando ele se transforma em *ensaio*, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo, portanto, aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo. Eu acredito que os melhores documentários, aqueles que têm algum tipo de contribuição a dar para o conhecimento e a experiência do mundo, já não são mais documentários no sentido clássico do termo; eles são, na verdade, filmes-ensaios (ou vídeos-ensaios, ou ensaios em forma de programa de televisão ou hipermídia). (MACHADO, 2003, p. 68)

Coincidentemente, Emile De Antonio criticava os filmes e realizadores do *cinema-verité* por motivos próximos aos argumentos de Machado. Em entrevista concedida a Susan Linfield, em 1982, De Antonio evidencia sua opinião sobre a estratégia de abordagem do *cinema-verité*:

Cinema verité é o filme que persegue uma fugidia e desesperançosa mentira, ou seja, que a própria câmera é capaz de apresentar-nos uma forma de verdade. Nenhuma câmera pode apresentar a verdade. Uma pessoa se ressentida da verdade. [...] E a história é o que destrói o próprio conceito de cinema verité. Torna-se um reino da masturbação, auto-indulgente, de autopromoção da falsa idéia de um cinema capaz de captar a Vida “no ar”. Mas isso não é Vida. É só um momento capturado em pleno ar. (ANTONIO apud LINFIELD, 2000, p. 116)

Capítulo 3 - Emile De Antonio

Emile De Antonio chegou ao cinema relativamente tarde em sua vida. Nasceu em 1919 na cidade de Scranton, Estado da Pennsylvania (EUA), no interior de uma família abastada: o pai era médico (Emilio de Antonio, imigrante italiano nascido em Turin, na Itália), a mãe uma imigrante lituana e seis irmãos. Ingressou em Harvard em 1930, onde teve o primeiro contato com ideias marxistas, participando como membro de organizações politicamente radicais como a *Young Communist League* e a *John Reed Club*, fundamentais a sua visão crítica sobre a política interna e externa dos EUA. Foi expulso dessa universidade por razões disciplinares. De volta à sua cidade natal, graduou-se pela *University of Scranton*. Em seguida, passou um longo período sem grandes objetivos, trabalhando como estivador no cais de Baltimore e alistando-se no exército dos EUA. De Antonio relata a experiência no interior de uma instituição como o exército (considerada por ele alienante) como fundamental para sua posterior dedicação à produção de filmes *antiestablishment*. Após a II Guerra Mundial, volta à academia estudando na escola de Pós-Graduação em Filosofia e Literatura da *Columbia University*, onde obtém o grau de mestre. Durante o mestrado foi professor por um ano no *William and Mary College*. (KELLNER; STREIBLE, 2000)

Na década de 1950, De Antonio encontrava-se em Nova York desfrutando de uma vida boêmia e imerso na cena artística e intelectual da cidade. Era amigo próximo de artistas plásticos e performáticos ligados à nascente *pop-art*, como Jasper Johns, Robert Rauschenberg e Andy Warhol. Inclusive realizou, posteriormente, um documentário sobre essa cena: *Painters Painting* (1972). Nesta época, também trabalhou na organização e promoção de concertos performáticos do compositor norte-americano John Cage. O experimentalismo sonoro de Cage era apresentado juntamente às performances do dançarino Merce Cunningham. Essa atuação como uma espécie de produtor-*merchand*-divulgador, além de sua origem aristocrática, possibilitaram a De Antonio o contato com uma elite financeira de Nova York interessada na convivência com a classe artística, e conseqüentemente, disposta a financiá-la. Esses patronos ricos e liberais foram importantes, posteriormente, para a produção de seus filmes. Em 1958, De Antonio abre a empresa *G-String Productions* para distribuir um filme que se tornou célebre no circuito underground de vanguarda: *Pull My Daisy* (1959), dirigido pelo fotógrafo Robert Frank e pelo artista Alfred Leslie. Esse filme foi realizado com a participação de personalidades fundamentais do movimento norte-americano de contracultura chamado *Beat Generation*, entre eles: o poeta Allen Ginsberg e o pintor

Larry Rivers. A narração do filme foi escrita e interpretada pelo escritor e ícone do movimento, Jack Kerouac. (KELLNER; STREIBLE, 2000)

No início dos anos 1960, De Antonio foi membro do chamado "*The Group*": um coletivo de cineastas iconoclastas independentes do cinema norte-americano, criado no verão de 1961. O objetivo declarado do grupo era rejeitar a censura e levantar a bandeira do baixo orçamento, além de denunciar o cinema oficial hollywoodiano como “moralmente corrupto e esteticamente obsoleto” (WAUGH, 1976, p. 35). A organização era composta por cineastas da cena de vanguarda experimental de Nova York, como Jonas Mekas e Shirley Clarke. Entretanto, foi como produtor e distribuidor e não como cineasta, que De Antonio associou-se ao grupo. Influenciado pelo envolvimento com artistas e com o cinema experimental, alguns anos depois, De Antonio começou a expressar na forma audiovisual sua visão crítica sobre a política interna e externa norte-americana. A primeira parte de sua obra é uma série de filmes de *found-footage*, na qual sua coragem em denunciar temas desconfortáveis da história política dos EUA caracteriza o diretor como um dos mais radicais documentaristas norte-americanos de todos os tempos. (KELLNER; STREIBLE, 2000)

A acessibilidade aos filmes de De Antonio requer um pré-conhecimento sobre os acontecimentos abordados, por se tratarem de produções documentais que pressupõem um público mais intelectualizado, uma vez que não são didáticas. Se a característica marcante de seus documentários é a visão crítica de abordagem irônica sobre a política interna e externa norte-americana em sua história recente, um expectador capaz de reconhecer fatores históricos, geográficos e a trajetória de alguns dos personagens dos filmes compreenderá de forma mais plena a complexidade e a sofisticação da argumentação do realizador e sua forma audiovisual. A pesquisadora Manuela Penafria (2007) relaciona a proposta narrativa do diretor com a necessidade de um tipo de atitude mais intensa por parte do espectador:

Pela montagem, o realizador realça as contradições que sempre estiveram presentes nas imagens de arquivo. De Antonio deixa, em grande parte, que as imagens falem por si e solicita do espectador um envolvimento ativo, pela re-contextualização das imagens a que já teve acesso pelos canais de televisão. A montagem de Antonio interfere no sentido dessas imagens, por vezes, com o apoio de entrevistas feitas pelo realizador (e nas quais nunca se ouve outra voz para além da do entrevistado). Os entrevistados são pessoas que mais diretamente se encontram ligadas a determinado acontecimento. (PENAFRIA, 2007, p. 05)

Emile De Antonio propõe uma “didática democrática” (apud WAUGH, 1976, p.36). Para tanto, “o público deve ativamente responder ao argumento colocado por um documento,

ao invés de submeter-se a uma explicação ditada de forma autoritária por um narrador” (p.36). No depoimento abaixo, comentando sobre o filme *Point of Order* (1963), De Antonio se manifesta contra uma pretensão didática, comum na maioria dos documentários que utilizam materiais de arquivo, os quais, segundo ele, subestimam a capacidade de compreensão do público:

Geralmente sou atacado por não enquadrar McCarthy bastante duro, ou não explicar certos acontecimentos com uma voz em *off*. Eu sempre achei que é errado explicar as coisas para o público. O material está lá, e interpretações podem ser feitas. Quer dizer, eu poderia ter inserido explicações, mas eu realmente não estou muito interessado nisso. Eu discordo desta abordagem do ponto de vista estético e até mesmo politicamente. Eu acho que é um erro mostrar tudo. E eu acho que isso está errado na maioria dos chamados filmes didáticos, que se tornam tão didáticos que se esquecem que são filmes. (ANTONIO apud WAUGH, 1976, p. 33, tradução nossa)²

Nessa mesma entrevista, De Antonio expande a noção de "didatismo democrático" quando reflete sobre seu filme *In The Year of The Pig*:

Eu tenho sido um professor. Meu trabalho é didático... Eu só quero pensar que este filme sobre o Vietnam é mais complicado, tem mais níveis de significado do que há em um slogan ou em uma mensagem puramente didática. Eu não vejo mais sentido em gritar na rua, "Abaixo a guerra!" Se você fizer isso, não significa nada. O objetivo de um trabalho verdadeiramente didático é ir além e sugerir o "por quê". Gosto de descrever meus próprios sentimentos como democráticos, com 'd' pequeno, o que significa que você não quer ensinar coisas para as pessoas, mas revelar coisas à elas, você vai permiti-las chegar à mesma conclusão que você. Isso é um didatismo democrático, sem ter que dizer "em primeiro lugar, em segundo lugar, em terceiro lugar". E é por isso que insisto na palavra revelar. Um jovem americano vê o filme, e ele não ouve De Antonio, mas ele pode chegar a uma conclusão sobre a guerra [...] (ANTONIO apud WAUGH, 1976, p. 34, tradução nossa)

Podemos estabelecer aqui um diálogo entre a estratégia narrativa de De Antonio e o pensamento de Eisenstein na interpretação artística e cinematográfica que este faz da teoria de Marx. Na teoria da montagem dialética, Eisenstein aplica à arte uma concepção do pensamento dialético marxista. Essa dialética parte do princípio de que uma tese colocada em choque com uma antítese resulta numa síntese: um conceito que difere da tese e da antítese e que tem um significado mais amplo do que a soma das duas.

² Entrevista realizada por Michel Ciment and Bernard Cohn com o cineasta Emile de Antonio. Ver Entretien avec Emile de Antonio. *Positif*, n. 113, fev., p. 28, 1970. Trechos dessa entrevista foram traduzidos por Thomas Waugh e compõem o artigo "Beyond verité Emile de Antonio and the new documentary of the 70s". Ver WAUGH, T. Beyond Verité. Emile de Antonio and the New Documentary of the 70s. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n 10-11, p. 33-39, 1976.

O espectador é obrigado a continuar por sua conta nesse caminho que o autor viajou na criação da imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados do trabalho terminado, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e da montagem da imagem tal como foi experimentado pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação para transmitir visualmente as percepções do autor e a intenção em toda a sua plenitude. (EISENSTEIN, 2002a, p. 223)

Eisenstein, ainda sobre a dialética da montagem, o principal pilar conceitual do audiovisual de *found-footage*, argumenta:

Não só o resultado, mas o caminho para ele também é uma parte da verdade. A investigação da verdade deve-se ser verdade, a investigação verdadeira se desdobra verdade, os membros demarcados, os quais se unem no resultado. A força do método reside também no fato do espectador ser atraído para um ato criativo, em que sua individualidade não é subordinada a individualidade do autor, mas está aberta ao longo do processo de fusão com a intenção do autor [...] (EISENSTEIN, 2002b, p. 46)

O cinema de De Antonio é visualmente complexo, principalmente nos “clipes” que ele cria ao longo dos filmes (em geral irônicos e alegóricos), com os quais “ilustra” determinados argumentos históricos quase sempre por meio de uma montagem vertical de contraposição entre a informação sonora e visual. Talvez essa seja sua principal herança a cineastas praticantes de *found-footage* a partir de material documental, com perspectivas de reflexão crítica sobre aspectos históricos e políticos, tais como: Kevin Rafferty, Jayne Loader e Pierce Rafferty, realizadores de *The Atomic Café* (1982), além de toda a obra do documentarista norte-americano Michael Moore.

No entanto, o impacto final do cinema de De Antonio é, fundamentalmente, verbal. Nos filmes do *direct-cinema*, nos EUA dos anos 1960 e 1970, a busca por abordagens estéticas originais resultou em documentários de tendência observativa, que privilegiavam o discurso verbal espontâneo ao elaborado. O inverso acontece em De Antonio, seus filmes são essencialmente sonoros, neles, a lógica dominante é a construção verbal. Os elementos principais de seus filmes são vozes decorrentes de documentos do passado justapostas às vozes do presente e submetidas a sua montagem - que interpreta, zomba, julga, analisa. A palavra torna-se o princípio, a base que estrutura e organiza o filme. O próprio De Antonio, em trecho de um comentário seu sobre o filme *In The Year of The Pig*, revela como a montagem visual de seus filmes é realizada em função do texto estruturado previamente:

As palavras são muito importantes no meu filme [*In The Year of The Pig*] e em todo meu trabalho, e é assim que eu faço a edição: eu começo com a transcrição da trilha sonora e coloco todas essas páginas nas paredes da sala

de edição onde eu trabalho, e começo a montar os papéis antes do filme...
(ANTONIO apud WAUGH, 1976, p. 35, tradução nossa)

As vozes dos entrevistados regularmente deixam a imagem do presente e acompanham em *off* as imagens de arquivo, de modo que a realidade passada do arquivo e a entrevista presente tornem-se não apenas sequenciais, mas também simultâneas. Em *De Antonio*, a voz *over* não explica, ela testemunha e problematiza, é um discurso que busca extrair o significado oculto na imagem.

O primeiro documentário de Emile De Antonio foi *Point of Order* (1963). Em 1946, Joseph Raymond McCarthy foi eleito para o senado norte-americano após ter concorrido na chapa do Partido Republicano. Durante os dez anos no senado, McCarthy e sua equipe tornaram-se célebres, e infames, pelas investigações agressivas contra o governo federal dos EUA e pela campanha contra todos os aqueles que eram suspeitos de ser ou simpatizar com os comunistas. Este período compreendido entre 1950 e 1956, conhecido como o “terror vermelho” (*Red Scare*), também ficou conhecido como “macarthismo” ou ainda “caça às bruxas”, numa referência às mulheres acusadas de bruxaria durante a Idade Média. Nesse período eram comuns as delações provocadas pelo clima de histeria causado por McCarthy e seus seguidores. Assim todos aqueles que fossem meramente suspeitos de simpatia com o comunismo tornaram-se objeto de investigações e sofreram invasão de privacidade. Pessoas da mídia, do cinema, do governo e do exército foram acusadas de espionagem a serviço da URSS, muitas delas tiveram suas vidas sociais e financeiras destruídas pelos macarthistas, algumas chegaram a cometer suicídio. (KELLNER; STREIBLE, 2000)

O termo "macarthismo" é desde então sinônimo de atividades governamentais antidemocráticas, que visam reduzir a expressão de opiniões políticas ou sociais diversas limitando para isso os direitos civis sob pretexto da "segurança nacional". O primeiro repórter que teve coragem de confrontar e desmascarar McCarthy foi o jornalista Edward R. Murrow. A rede televisiva norte-americana CBS transmitiu uma série de reportagens de Murrow sobre o senador e uma série de compactos das audiências públicas nas quais McCarthy acusava membros do Exército dos EUA de colaborarem com os comunistas. Tais reportagens e transmissões mostraram a truculência do senador à opinião pública norte-americana. A decadência de McCarthy não demorou. O senador não chegou a ser expulso do Senado, mas sofreu uma moção de censura pública e acabou desprestigiado na política norte-americana, uma vez que suas ações tornaram-se uma mancha na história da democracia daquele país. (KELLNER; STREIBLE, 2000)

No início de 1962, De Antonio teve acesso a 188 horas de imagens televisivas de arquivo da rede CBS relativas às audiências McCarthy-Exército, imagens que foram ao ar e também os arquivos brutos. Em uma análise feita sobre a realização de *Point of Order*, o próprio De Antonio descreveu seu método como “limpeza radical” (KELLNER; STREIBLE, 2000): depois de apropriar-se das imagens da rede CBS, ele reduziu as 188 horas do material bruto em um filme de aproximadamente 90 minutos. Sua montagem realiza uma dura crítica a aspectos arbitrários do poder na política norte-americana. O realizador seleciona os trechos em que a paranoia do senador McCarthy é mais evidente, com um resultado devastador para a figura pública do político. De Antonio utiliza os *out-takes*: trechos gravados que não foram veiculados e estavam condenados aos acervos da rede de televisão. Sua estratégia é a operação de justaposição entre tese e antítese nos depoimentos e pronunciamentos feitos durante as audiências, a síntese é quase sempre insatisfatória para o senador. Apesar de De Antonio ser crítico e cético em relação ao estilo observacional do *direct-cinema*, o aspecto estético final de *Point of Order* dialoga com a prática documental observativa: a voz *over* restringe-se a contextualizar o filme nos minutos iniciais, sem a presença de imagens, e a narrativa é composta exclusivamente pela justaposição dos depoimentos, sem recursos formais ou estilísticos. Fernão Ramos destaca a proximidade e a distância que o cinema de De Antonio mantém com as tendências reflexivas contemporâneas do cinema documentário:

Entretanto, embora esteja mais próximo de uma estratégia moderna e auto-reflexiva do que qualquer outro documentarista americano – com a possível exceção da cineasta feminista Jo Ann Elam, mais experimental –, De Antonio se mantém claramente afastado dessa tendência. Ele é um observador dos fatos mais newtoniano que einsteiniano. Insiste em fixar o sentido, mas um sentido que, finalmente, parece já estar “lá fora”, em vez de localizar-se na própria atividade de produção de sentido, de onde o sentido derivaria. (RAMOS, 2005, p. 61)

O que distancia a obra de De Antonio da estratégia de abordagem reflexiva é a ausência de um diálogo com o espectador sobre as opções de interpretação e argumentação adotadas pelo realizador em razão de sua motivação pessoal, em detrimento a uma contra-argumentação. Por meio de sua montagem, De Antonio põe em evidência a produção de sentido do material de base, mas nunca suas próprias operações de representação e ressignificação. O realizador é motivado por uma noção pessoal de ética histórica.

O humor ácido, que De Antonio dispensa aos temas e personagens políticos em seus filmes, encontra seu auge na produção *Millhouse: a White Comedy* (1971), um filme que tem como protagonista o ex-presidente norte-americano, o republicano Richard Milhous Nixon. O

tom sarcástico já estava no cartaz do filme que trazia o seguinte comentário em destaque: “*A movie in the tradition of the Marx Bros.*”

Considerando-se seu protagonista, este é realmente um filme de terror, apesar do fato de De Antonio chamar de comédia "na tradição dos Irmãos Marx". Entretanto, os Irmãos Marx somente fazem filmes, eles não dirigem o mais poderoso país do planeta. (THORSTAD, 2000, p. 251, tradução nossa)

O título do filme é composto por uma transformação do nome do meio de Nixon: Milhous para *Milhouse* (moinho), que De Antonio associa à trajetória do político protagonista do documentário. *Milhouse* é um termo em inglês que determina um local de moagem e trituração que, segundo o diretor, ajusta-se com a aspereza e rispidez da personalidade de Nixon. A palavra *Milhouse* aparece muitas vezes ao longo do filme, em legendas, como por exemplo: “*Milhouse goes to Washington*” relativo ao caso do político democrata Angel Hiss, acusado de espionagem a favor da URSS pelo escritor norte-americano e ex-comunista Whittaker Chambers, em 1948. Nixon presidiu a comissão para atividades antiamericanas que denunciou este caso de infiltração comunista no governo federal dos E.U.A, e desempenhou um papel fundamental na acusação de Hiss, o qual negou seu envolvimento até o fim, mas foi condenado há cinco anos de prisão. Na abertura do filme, o título (*A White Comedy*) surge sobre um retrato de Nixon e sua esposa conhecida como Pat Nixon. Com essa justaposição de imagem e palavras, De Antonio ironiza a ideia de “face branca e pura” que era como a assessoria de imagem de Nixon tentava retratar o presidente à sociedade norte-americana. (KELLNER; STREIBLE, 2000)

O filme expõe a trajetória e a personalidade de Nixon. A ironia é o método de abordagem. Logo depois dos créditos iniciais uma banda de música toca e então ouvimos um locutor: “Senhoras e Senhores, o presidente dos Estados Unidos”. Vemos um plano de uma estátua de cera do presidente com uma placa de identificação. Depois vemos um corpo vestido de terno e gravata onde é colocada uma cabeça de cera do presidente. Ao lado estão outras estátuas de cera, como a do presidente Kennedy. Em seguida, De Antonio avança para o dia 7 de Novembro de 1962. Antes de Nixon entrar para uma conferência de imprensa, um repórter argumenta: “Aparentemente é o fim. O fim da curiosa, colorida, por vezes complicada carreira de Richard Nixon”. Nixon já havia passado por duas derrotas políticas: em 1960, como candidato à Casa Branca e, em 1962, como candidato ao governo da Califórnia. O início e o fim da sua carreira política estariam ainda por vir: em 1968, é eleito presidente dos EUA; em 1972, é re-eleito e renuncia em 1974.

Novamente, sem recorrer a uma narração textual em voz *over*, De Antonio apoia-se na montagem de imagens televisivas para revelar as tensões e contradições da sociedade norte-americana. O realizador realça as contradições que sempre estiveram presentes nas imagens de arquivo. Por exemplo, em uma sequência de *Millhouse*, vemos um homem sentado em uma mesa que afirma: “Chamo-me J. Wextler e sou editor-geral do *Post*”. Wextler começa então a falar sobre uma denúncia que chegou à redação do jornal em 1952 e, naquele momento, não teve grande destaque. A informação era sobre os financiadores da campanha de Nixon: alguns industriais, banqueiros e empreiteiros do Estado da Califórnia estariam “alimentando e cuidando” de Nixon, ou seja, financiando-o em troca de favorecimentos.

Logo após essa denúncia, o filme mostra uma declaração de Nixon produzida e veiculada pela TV. Essa transmissão foi na época de sua candidatura à reeleição presidencial, em 1972. Em seu pronunciamento, que ficou conhecido como “*checkers speech*” (KELLNER; STREIBLE, 2000, p. 250), Nixon está acompanhado de sua esposa Pat Nixon, que se encontra sentada numa cadeira um pouco distante de sua mesa. Ele apresenta a esposa e refere-se ao fato de nunca a ter incluído na “folha de pagamento” da campanha, “apesar dela ser uma excelente estenógrafa”. Pat Nixon olha então orgulhosa para o marido. Nixon comenta detalhadamente a sua “história financeira completa”. Por exemplo, relata que possui um *Oldsmobile* de 1950, além de uma certa mobília, que herdou do seu avô quinze mil dólares e possui uma casa em Washington que custou quarenta e um mil dólares, mas que ainda deve vinte mil. E brinca com as denúncias divulgadas dizendo que recebeu um presente de um homem do Estado do Texas: este homem ouviu Pat dizer que as filhas gostariam de ter um cão e presenteou-lhes com um *cocker spaniel* “com manchas pretas e brancas”. A filha mais nova do político, de seis anos de idade, chamou o cão de Checkers.

Após essas explicações, vemos um plano com uma fotografia de família: o cão, Nixon, sua mulher Pat e as duas filhas. De Antonio mostra esse pronunciamento na íntegra, mas fora do contexto da programação televisiva original. O discurso de Nixon surge entre um conjunto de questionamentos colocados pelo jornalista Wextler. Este novo contexto realça a demagogia de um discurso planejado para parecer espontâneo. Diante do novo contexto e das evidências explicitadas, o espectador passa a ver um político nervoso e hesitante nos gestos e na fala, até mesmo desconfortável com as câmeras de televisão.

Apesar da pressão da Casa Branca no período de lançamento do filme, *Millhouse* tornou-se a obra mais vista de Emile De Antonio nos EUA. Seu tom cômico mais acentuado fez dele um filme comercialmente mais viável, em comparação a um ensaio denso como *In*

The Year of The Pig. De certa forma, *Milhouse* previu a decadência de Nixon: menos de um ano após seu lançamento estourou o escândalo *Watergate*.

Questionado sobre a utilização de material de arquivo no lugar de produzir seus próprios sons e imagens, De Antonio respondeu com outra questão, referindo-se naquele momento a seu filme *Rush to Judgment* (1966):

Quais as chances de um cineasta independente contra as todo-poderosas estações de televisão, a classe dominante da América? Um cineasta independente não teria sido autorizado a estar perto de Kennedy naquele dia fatídico em Dallas. (KELLNER; STREIBLE, 2000, p. 160, tradução nossa).

Segundo Kellner e Streible (2000), em termos de repercussão, os últimos filmes de De Antonio - nos quais ele não usa mais integralmente o recurso da compilação de arquivos - podem ser considerados como “nobres fracassos” (p.71). Experimentos que ousaram explorar novos territórios, mas falharam em atingir o poder e o público como o fizeram seus trabalhos anteriores. Parte do motivo disso foi financeiro. De Antonio foi gradualmente isolando-se como um radical marxista e tornou-se incapaz de levantar fundos como fizera nos seus primeiros filmes: quando atacou o senador Joe McCarthy, em *Point Of Order*; investigou o assassinato de Kennedy, em *Rush To Judgment*; dissecou a Guerra do Vietnam, em *In The Year of The Pig* ou abordou a figura de Richard Nixon, em *Milhouse* – todas estas causas eram populares aos liberais progressistas. Com a fragmentação da esquerda norte-americana, após 1975, faltou-lhe a inspiração e o apoio de um movimento de oposição forte que norteasse sua arte cinematográfica. Suas paixões políticas continuavam acesas, mas ele tinha cada vez menos condições de sustentar sua própria vida. O lendário apreço de De Antonio para com as bebidas alcoólicas também contribuiu para sua decadência, apesar dele se controlar nos seus últimos anos. Como as oportunidades de produção cinematográfica ficaram mais escassas, ele se concentrou no gerenciamento de seu acervo, promovendo venda de cópias de filmes em *home-video* e mostras retrospectivas de sua obra. (KELLNER; STREIBLE, 2000)

3.1 Filmografia de Emile De Antonio

Desta forma, pode-se dividir em duas partes a obra de Emile De Antonio. A primeira parte é composta pelos seis primeiros longas-metragens e trata diretamente de temas relacionados à Guerra Fria na América do Norte. Em geral, são compilações a partir de imagens de arquivo:

- 1963 - *Point of Order*. Point Films. EUA. 97 min. 16mm. Som mono. Preto e branco.

Elaborado a partir de imagens da Rede de TV CBS, relativas às audiências entre o senador norte-americano Eugene McCarthy e o Exército dos EUA, em 1954. McCarthy foi responsável por uma série de perseguições políticas a supostos comunistas, entre eles: militares, políticos, artistas, empresários e personalidades. Esse período da história norte-americana ficou conhecido como “macarthismo”. As audiências resultaram em uma moção de censura à McCarthy por conduta imprópria para um senador.

- 1965 - *That's Where the Action Is*. British Broadcasting Corporation. Inglaterra. 50 min. 16mm. Som mono. Cor.

Financiado e transmitido pela BBC, o título original proposto por De Antonio para esta produção foi “*Running to Win*”. O filme mostra a trajetória da candidatura de John Lindsay à prefeitura de Nova York, em 1965 e reúne entrevistas com eleitores, com os outros candidatos da oposição e imagens das atividades de campanha.

- 1966 - *Rush to Judgment*. Judgment Films. EUA. 98 min. 16 mm. Som mono. Preto e branco.

Realizado em parceria com o advogado Mark Lane, autor do livro homônimo, *Rush to Judgment* é um documentário que investiga o assassinato do ex-presidente norte-americano John F. Kennedy. Nele, Mark Lane entrevista testemunhas do assassinato de Kennedy e expõe sérias falhas nas conclusões da Comissão Warren, responsável por investigar o assassinato. Devido aos contatos de De Antonio junto a representantes da alta sociedade com influências nas diretorias das redes de televisão, o filme mostra materiais de arquivo referentes às coberturas televisivas do assassinato e das investigações. O filme foi patrocinado no Reino Unido pela Woodfall Films, produtora do cineasta inglês Tony Richardson.

- 1968 - *In The Year of The Pig*. Monday Film Production Co.; Turin Film Co. EUA. 103 min. 35mm. Som mono. Preto e branco.

Considerada pela crítica a mais contundente produção de Emile De Antonio e a mais

influyente em relação à mobilização da opinião pública, *In The Year of The Pig* esteve na vanguarda dos documentários norte-americanos em virtude da argumentação contra a política dos EUA no Vietnam. Esse filme aborda o contexto histórico da guerra reunindo uma documentação profunda em uma forma narrativa cinematográfica original.

- 1969 - *America Is Hard to See*. MarchTwelve Co.; Turin Film Co. EUA. 90 min. 16mm. Som mono. Preto e branco.

Inspirado pelo tumultuado ano de 1968, em *America Is Hard To See* De Antonio revisita os principais acontecimentos políticos daquele ano a partir da perspectiva da campanha presidencial, novamente tendo como tema central o então candidato a presidente Eugene McCarthy, desta vez protagonista de uma aliança política contra a Guerra do Vietnam.

- 1971 - *Millhouse: A White House Comedy*. Whittier Film Co.; Trin Film Co. EUA. 92 minutos. 16mm. Som mono. Preto e branco.

Em um tom declaradamente irônico, o diretor dissecou a carreira política de Richard Nixon, desde sua eleição para a Câmara dos Deputados (em 1946) até sua eleição como Presidente dos Estados Unidos (em 1968). O filme começa na “última coletiva de imprensa” de Nixon (em 1962) depois de sua derrota nas eleições para governador da Califórnia. Em seguida, mostra a trajetória de Nixon desde a eleição do Senado (em 1950) à eleição como vice-presidente (em 1952), a campanha para a presidência (em 1960) e sua eleição como Presidente (em 1968). Este foi o filme comercialmente mais bem sucedido de De Antonio.

Já na segunda parte de sua obra, De Antonio volta-se para ações e grupos que representam as forças de oposição dentro dos EUA, tanto políticas quanto culturais. Essa fase é caracterizada por outras estratégias de abordagem além do uso de imagens de arquivo.

- 1972 - *Painters Painting*. Turin Film Co. EUA. 116 minutos. 16 mm. Som mono. Cor / preto e branco.

Abrange os movimentos das artes plásticas norte-americana, do expressionismo abstrato à arte pop, por meio de conversas com os artistas em seus estúdios. Entre os artistas abordados no filme estão Willem de Kooning, Jasper Johns, Andy Warhol, Robert

Rauschenberg, Helen Frankenthaler, Frank Stella, Barnett Newman, Hans Hofmann, Jules Olitski, Felipe Pavia, Larry Poons, Robert Motherwell, e Kenneth Noland.

- 1976 – *Underground*. Action 27 Inc.; Turin Film Co. EUA. 87 minutos. 16 mm. Som mono. Cor.

Em 1976, De Antonio conseguiu localizar e entrevistar o infame grupo terrorista norte-americano *Weather Underground*. Esse projeto deixou as autoridades exasperadas, pois mesmo sob forte investigação envolvendo centenas de agentes eles foram incapazes de conseguir informações consistentes sobre o grupo. Na ocasião, o FBI intimou e processou os produtores do filme, inclusive De Antonio.

- 1983 - *In the King of Prussia*. Turin Films Co. EUA. 92 minutos. 16mm. Som mono. Cor.

O filme reconstitui os acontecimentos da década de 1980 protagonizados pelo grupo terrorista *Plowshares Eight*. O grupo de ativistas antiguerra foi acusado, em setembro de 1980, de destruir peças de ogivas nucleares na *Re-Entry Division of the General Electric Space Technology Center* em King of Prussia, Pennsylvania. Os membros do *Plowshares Eight*, incluindo Daniel Berrigan e Philip Berrigan, representaram a si mesmos e atores profissionais desempenharam os papéis de jurados, advogados e policiais. O ator Martin Sheen representou o papel de juiz.

- 1989 - *Mr. Hoover and I*. Turin Films Co.; Channel Four Television (UK). EUA/Inglaterra. 90 minutos. 16 mm. Som mono. Cor / Preto e branco.

Nesse último filme, De Antonio faz uso de uma espécie de estratégia autobiográfica. Pouco antes de sua morte, o diretor descobriu que o FBI e seu então chefe J. Edgar Hoover mantinham arquivos sobre ele há quase trinta anos. *Mr. Hoover and I* revela características patéticas de Hoover e, conseqüentemente, da organização chefiada por ele: Hoover fazia todos os seus agentes usarem chapéus de feltro; apesar de seu notório antissemitismo, tinha admiração por uma atriz de origem judaica que fazia um seriado televisivo sobre o FBI; Hoover insistia para que o motorista nunca virasse à esquerda por causa de um acidente de carro sofrido, etc. Todos esses fatos estão no filme e motivaram o senso de ironia de De

Antonio. O filme aborda de forma autobiográfica essa relação indireta entre dois personagens curiosos e controversos: Hoover e De Antonio.

O legado de De Antonio, desde seu debute com *Point Of Order* até sua despedida com *Mr. Hoover and I*, é a realização de uma obra que persegue a alteridade, porém provocativa na sua reflexão sobre as principais questões políticas dos EUA em sua época.

Mesmo nos seus melhores trabalhos de compilação, De Antonio utilizou imagens de qualidade precária, muitas vezes conseguindo-as ilegalmente, sem direitos sobre elas. Apesar disso, um aspecto técnico que se destaca nos filmes de De Antonio é a alta qualidade no tratamento do som, principalmente nas compilações da primeira fase. Mesmo nas tomadas de arquivo em condições mais precárias, o som é claro, livre de ruídos e em bom volume.

O relativo sucesso dos filmes de De Antonio no circuito alternativo acabou por criar um modelo para produtores de filmes que buscavam alternativas formais, políticas e econômicas. Mesmo trabalhando a partir de materiais de arquivo, De Antonio ampliou o repertório de recursos do cinema documentário, aplicando às suas narrativas princípios da arte contemporânea e dos artistas modernistas que ele admirava e promovia. Seu método poderoso de sintetizar argumentos e depoimentos contemporâneos a materiais de arquivo, com embasamento histórico profundo, diferencia sua obra da maior parte das práticas cinematográficas documentais de sua época, quando predominavam as tendências observativas. Ele desafiou a tradição jornalística da locução “voz de deus” e evitou as ambiguidades do cinema-direto, denunciando insistentemente o que ele denominava como o “mito do *cinema-verité*”. (KELLNER; STREIBLE, 2000)

Como gostava de se autopromover e dotado de talento em criar factoides publicitários, De Antonio muitas vezes exagerava sobre a singularidade de seus filmes. (KELLNER; STREIBLE, 2000) Jornalistas e estudiosos de cinema também algumas vezes reforçavam sua reivindicação de um pioneirismo inverossímil. *Point of Order* e *In The Year of The Pig* foram justamente reconhecidos por sua influência e brilho editorial, porém, como podemos constatar por meio de toda a parte histórica deste presente estudo, De Antonio não inventou o filme de compilação. O *Films Beget Films*, de Jay Leyda, sobre a história do filme de compilação desde o início do século XX, foi editado no mesmo ano de lançamento de *Point of Order*.

De Antonio também gostava de se autoproclamar o inventor do documentário livre de narração. No entanto, em primeiro lugar ele teve muitos precursores: Robert Flaherty, Leni Riefenstahl e os artistas soviéticos da montagem, como Esther Schub e Dziga Vertov. A

primeira geração do *cinema-verité* também abandonou a narração onisciente, mas sempre que tinha oportunidade De Antonio criticava documentaristas do cinema-direto, como Frederick Wiseman, Marcel Ophus, Richard Leacock e os irmãos Maysles. Em segundo lugar, De Antonio fez uso de sua própria voz como narrador em vários de seus filmes, como por exemplo: no prólogo de *Point of Order*, em alguns momentos de *Rush to Judgment* e *Milhouse*, e também aparece em frente às câmeras em *Painters Painting*, *Underground* e *Mr. Hoover and I*. (KELLNER; STREIBLE, 2000)

Entretanto, sua contribuição para os aspectos formais do documentário permanece considerável. Descrevendo-se como um “reciclador radical”, o diretor criou trabalhos originais a partir de materiais negligenciados. As experiências cinematográficas de De Antonio criaram tensão ideológica e drama narrativo por meio de estratégias de justaposição de elementos audiovisuais. Outras experiências suas tiveram menos sucesso, tornando-se quase propagandas ideológicas, como *Underground* e *In The King of Prussia*. Seus mais provocativos filmes requerem uma audiência ativa capaz de diferentes perspectivas e construções de significados para organizar as peças complexas da narrativa histórica. Para interpretá-los é necessário algum conhecimento histórico a respeito da Guerra Fria. Os filmes produzidos por Emile De Antonio foram feitos como intervenções diretas nas batalhas políticas de sua época. O efeito de urgência da sua produção diminuiu para expectadores que não viveram ou conheceram aquela experiência.

A estratégia estética de De Antonio coloca-o na tradição do modernismo e também na tradição do documentário democrático que confia à inteligência popular a capacidade de formular conclusões apropriadas de argumentos complexos. Segundo Kellner e Streible (2000), o impulso democrático é outra significativa contribuição que De Antonio deixou para o cinema e a mídia alternativa.

O principal legado de De Antonio é ser um modernista político, que estabeleceu novas formas criativas para filmes que exploram os arquivos da história de uma forma em que estes evidenciem verdades sobre a ideologia do poder dominante. Seus filmes fornecem painéis históricos de uma época enquanto legado para as gerações posteriores, lembrando-nos dos abusos de poder na América do pós-guerra, evidenciando as forças que ameaçavam a democracia nos EUA, e os movimentos que se opuseram a elas. De Antonio permanece como um dos maiores historiadores de seu país e seu tempo no campo do cinema documentário. Seu trabalho mostra como os documentários podem gerar conhecimento histórico, bem como preservar as imagens do passado, fornecendo uma visão sobre os acontecimentos do período. (KELLNER; STREIBLE, 2000, p. 02)

A obra de Emile De Antonio está arquivada na *Harvard Film Archive Cinematheque*, uma divisão da *Harvard University's Fine Arts Library*, localizada no *Carpenter Center for the Visual Arts*, em Cambridge, Massachusetts (EUA).

Capítulo 4 – Uma análise filmica de *In The Year of The Pig* (1968)

Indicado ao Oscar de melhor documentário de 1968, *In The Year of The Pig* retrata as raízes históricas da Guerra do Vietnam. O título do filme faz referência ao calendário chinês, onde o ano do porco é considerado um período propício para o início de conflitos e guerras. O ano de 1959, considerado oficialmente a data de início da Guerra do Vietnam, é, segundo o calendário chinês, um ano do porco.

A produção é um trabalho arqueológico em que De Antonio examina uma enorme quantidade de imagens de arquivo, desde a época da colonização francesa, para explicar principalmente dois argumentos: a premeditação da intervenção norte-americana e o caráter, segundo ele, incontestável de sua derrota militar. (KELLNER; STREIBLE, 2000) O filme foi produzido no auge da guerra, um momento histórico onde a maioria dos americanos ainda apoiava a intervenção norte-americana no Vietnam. De Antonio reúne material de arquivo proveniente de fontes diversas e contendo discursos de políticos americanos e vietnamitas, pronunciamentos de membros do governo norte-americano e dos principais militares envolvidos, trechos do noticiário internacional, imagens sobre o cotidiano e a história do Vietnam e dos conflitos militares envolvendo esse país. Os arquivos são originários da Alemanha Oriental, Vietnam do Norte, dos escritórios da Frente de Libertação Nacional em Praga (na atual República Checa), Inglaterra, algumas empresas norte-americanas (ABC, Paramount News, UPI, Pathé News, Fox Movietone), além de uma reconstituição cinematográfica produzida pelo documentarista soviético Roman Karman sobre a batalha de *Dien Bien Phu* (quando o Vietnam derrota as forças francesas encerrando a chamada Guerra da Indochina). São imagens raras que resumem a história do Vietnam no século XX. Registros da realidade do sudeste da Ásia no momento em que os americanos os bombardeavam diariamente, período em que justificavam suas ações com um discurso sobre liberdade e ameaça comunista.

O material de arquivo é complementado por entrevistas realizadas pelo próprio diretor com especialistas sobre o tema, tais como: o escritor e cientista político norte-americano Roger Hilsman; o escritor e pesquisador francês Paul Mus; o jornalista norte-americano Phillippe Devillers; os jornalistas norte-americanos e ganhadores do Prêmio Pulitzer, Harrison Salisbury e David Halberstam; e o jornalista francês Jean Lacouture. De Antonio compila esse material para criar uma crônica sobre o envolvimento crescente dos Estados Unidos neste conflito. Em termos de linguagem, o filme amplia seu conceito de “didática democrática”

evitando a narração e o recurso da locução expositiva. Em virtude do caráter das imagens da guerra e o significado traumático desta para o EUA, *In The Year of The Pig* é considerado o filme mais polêmico da carreira de De Antonio. (WAUGH, 1976)

A produção também foi excentricamente financiada. A Sra. Orville Schell, uma rica *socialite* de Nova York, realizou jantares com uma elite financeira local simpatizante de ideias democráticas e liberais. Nestes eventos era comunicada a intenção do filme e solicitavam-se doações para a causa. O dinheiro levantado foi destinado à produção e a Sra. Schell foi assim creditada como produtora executiva no filme.

A análise filmica que se segue pretende interpretar *In The Year of The Pig* aproximando a organização mais subjetiva e menos didática da narrativa do filme ao conceito de alegoria histórica e suas características intrínsecas como a controvérsia, a metáfora, o enigma e a fragmentação. Como uma estratégia de análise, optamos por dividir o filme em quatro partes de acordo com sua evolução narrativa:

Parte 1 - Raízes históricas do conflito no Vietnam;

Parte 2 - Envolvimento gradual dos EUA;

Parte 3 - No centro da Guerra: o cotidiano do Vietnam ao longo do conflito;

Parte 4 - Conclusão: a capacidade de resistência do Vietnam do Norte como um apelo para o fim da guerra.

Em cada uma dessas partes serão evidenciadas as sequências que consideramos com maiores características alegóricas.

4.1 Parte 1 - Raízes históricas do conflito no Vietnam

Integralmente em preto e branco, realizado a partir de filmes de bitolas com granulação, nitidez, foco, contraste e brilho diversos, a duração total de *In The Year of The Pig* é de aproximadamente 105 minutos. O filme começa com uma montagem sonora de aproximadamente 2'35" onde, primeiramente, ouvimos o que parece ser o som do próprio equipamento de montagem cinematográfica (moviola). Esse som pode ser interpretado como um comentário metalinguístico do realizador, evidenciando que o conceito do filme que estamos começando a assistir é fortemente baseado na montagem. Logo em seguida, há uma fusão sonora e passamos a ouvir o som de hélices de helicópteros, com diferentes graus de volume, modulações e equalizações. De Antonio inspirou-se nas ideias do músico John Cage sobre a construção de paisagens sonoras a partir de ruídos. (KELLNER; STREIBLE, 2000) Uma leitura possível para esse recurso sonoro seria a evidência subjetiva do papel histórico

fundamental dos helicópteros nesta guerra, como estratégia militar ou como demanda estimuladora da política industrial bélica norte-americana.

No campo visual, essa sequência apresenta fotografias estáticas e alguns planos cinematográficos sobrepostos ao som dos helicópteros, sempre precedidos por uma tela negra onde só o som permanece. Vemos uma justaposição de imagens de alguns monumentos em homenagem à Revolução Americana de 1776 e aos soldados mortos na Guerra Civil Norte-Americana (ou Guerra da Secessão), contrapostas às imagens da invasão militar dos EUA no Vietnam. Uma fotografia de um soldado fortemente equipado, evidenciando o poderio bélico norte-americano, ou outro soldado com a seguinte frase escrita em seu capacete: “*make war, not love*”, destacam a truculência da ideologia de guerra norte-americana em um sentido particular e ao mesmo tempo histórico, quando relacionamos o período da Guerra do Vietnam com a revolução cultural e de costumes - orientada pela expressão símbolo do movimento hippie “paz e amor” - que ocorria no mesmo período nos EUA. Vemos ainda a fragilidade do povo vietnamita por meio da expressão de horror de um velho que caminha com sua família escoltada por soldados e faz uma reverência à câmera, de uma criança que fuma, e das célebres imagens dos protestos dos monges budistas contra a ocupação de seu país quando estes se autoincineraram.

Nessas justaposições da abertura do filme, De Antonio parece afirmar, por meio da montagem, que os EUA são capazes de atrocidades contra seu próprio povo, como o exemplo da Guerra da Secessão,³ ou mesmo contra o povo nativo do território norte-americano em referência ao processo sangrento de colonização dos EUA. Em relação ao Vietnam, a forma audiovisual de De Antonio parece incitar a seguinte questão: diante da conduta histórica evidente nestas imagens, o que esperar da ação norte-americana sobre um povo mais fraco, com cultura e valores drasticamente diversos, quando este se encontra numa infeliz posição histórica simbólica que desafia a autonomia norte-americana no mundo? Outra leitura possível seria uma comparação entre conflitos bélicos justos (Guerra Civil ou Revolução Americana) e esse em questão, injusto (Guerra do Vietnam). Uma interpretação pode ainda evocar a trajetória histórica bélica norte-americana, caracterizada por conflitos violentos desde a colonização americana até o Vietnam. Fernão Ramos elabora neste trecho sua interpretação para a sequência inicial do filme:

Essa construção é textual e cinemática, fica evidente na escolha das imagens

³ Segundo Bruce Catton (1981), esse foi o conflito que causou mais mortes de norte-americanos, em um total estimado de 970 mil pessoas, cerca de 3% da população americana entre 1861 e 1865.

que apoiam ou ironizam as entrevistas, na justaposição das entrevistas e mesmo nas imagens congeladas que constituem a sequência que antecede os créditos, na medida em que se referem, sem sombra de dúvida, à Guerra Civil Americana (analogia que nitidamente contraria os relatos de invasão comunista feitos pelo governo americano). Justapondo as silhuetas dos soldados da Guerra Civil aos recrutas do Vietnam, a sequência que antecede os créditos oferece uma interpretação clara, embora indireta, para os acontecimentos que o espectador irá ver. (RAMOS, 2005, p. 60)

Já nesse clipe inicial o filme é extremamente exigente com o espectador, pois o significado superficial da montagem audiovisual não fornece respostas satisfatórias e permanece incompreensível se o espectador não possuir um conhecimento prévio sobre a história norte-americana. Nenhum esclarecimento direto sobre a analogia entre essas imagens será fornecido ao espectador ao longo do filme. Porém, ao espectador subjetivamente apto a assimilação dos sentidos atribuídos pelo realizador às imagens e sons, os clipes fornecem camadas de significação que sofisticam o caráter crítico do discurso narrativo de De Antonio. A exigência dessa capacidade de decodificação por parte do espectador é uma das características que nos permite interpretar alguns recursos narrativos de De Antonio como “estruturas alegóricas“, principalmente nos clipes que se alternam entre as sequências de depoimentos ao longo do filme. Ismail Xavier, em seu texto “A Alegoria Histórica” (2005, p. 339-380), descreve a necessidade dessa capacidade perceptiva por parte do leitor ou espectador de uma narrativa alegórica:

Os casos mais interessantes de alegoria são aqueles nos quais a superfície do texto fornece respostas pouco satisfatórias às perguntas do leitor ou permanece propositadamente enigmática, levando, assim, a um tipo de reconhecimento da opacidade da linguagem e exigindo a busca pelo significado oculto. Além das narrativas míticas, todos conhecemos atos de comunicação fragmentários, mensagens aparentemente interrompidas, justaposições sugestivas de imagens que parecem enigmáticas ou “totalmente ilógicas” se nossa leitura se restringir ao que se encontra literalmente na superfície. O prestígio da exegese alegórica resulta de sua capacidade de solução de problemas textuais, de iluminação de aspectos cruciais do texto que estão na origem de tais enigmas. A realização desse tipo de leitura depende da capacidade de perceber “analogias”, correspondências que não são facilmente inseridas em linhas causais previamente estabelecidas, pelo menos não mais nos tempos atuais. (XAVIER, 2005, p. 350)

Em *In The Year of The Pig*, não só os clipes intermediários, mas todo o processo de construção audiovisual - que atribui novos significados para imagens e discursos proferidos em contextos e finalidades distintas - exigem do espectador a habilidade e o conhecimento histórico para perceber analogias, homologias, metáforas e metonímias. Essas características

aproximam teoricamente a narrativa documental de De Antonio do conceito de alegoria histórica no campo cinematográfico. Segundo Ismail Xavier (2005), existem as alegorias intencionais, pretendidas pelo realizador, e as alegorias “inconscientes”, que podem ser decodificadas por espectadores com um maior nível de informação sobre aquele contexto:

As noções críticas de polissemia e ambiguidade deixam claro que a cadeia intenção-enunciação-interpretação é complexa e cria efeitos além do controle do emissor, qualquer que seja a estrutura do texto. Já que vivemos dentro da história, as condições sob as quais praticamos o ato de leitura variam no tempo e no espaço. (XAVIER, 2005, p. 346)

O conceito tradicional de alegoria aflora nestes clipes de caráter mais experimental e subjetivo com os quais De Antonio pontua os inícios de certas partes do filme, como na abertura e introdução já descritos:

O conceito tradicional de alegoria como um texto a ser decifrado implica a ideia de um “significado oculto” *a priori*, uma concepção que transforma a produção e recepção da alegoria num movimento circular composto de dois impulsos complementares, um que esconde a verdade sob a superfície, outro que faz a verdade emergir novamente. (XAVIER, 2005, p. 354)

A característica original das alegorias audiovisuais criadas por De Antonio, a partir de fragmentos de arquivos filmicos e sonoros, está no fato de que a motivação do realizador não parte de uma premissa pedagógica, nem é uma estratégia de codificação de mensagens por motivos de prevenção à retaliação e opressão por parte de um governo ou de algum grupo. A intenção do realizador é atribuir os “significados ocultos”, mediados sob a forma da montagem vertical que sobrepõe imagens e sons distintos, mas complementares, e a justaposição horizontal que evidencia a autonomia de cada imagem que compõe a montagem. A contraposição imagem/som, na maior parte dos clipes, é baseada na forma de comentários musicais, onde o realizador compartilha mais intensamente com o espectador sua lucidez ácida e irônica. Há uma pretensão de expressão artística na elaboração desses clipes.

De Antonio também utiliza acentuada carga de ironia na contraposição entre os argumentos dos representantes do governo norte-americano expostos nos materiais de arquivo e os depoimentos dos especialistas entrevistados. O teor conservador, racista e retrógrado do discurso norte-americano por si só permite ao diretor o recurso da caricatura. Essas operações irônicas aparecem já no início do filme, após o clipe de abertura, em uma sequência de aproximadamente 1 minuto. Aqui não há nenhuma identificação dos personagens nem dos locais onde se encontram. O primeiro discurso verbal do filme corresponde a um extrato de

um discurso oficial de Hubert H. Humphrey, vice-presidente norte-americano no governo Lyndon B. Johnson (tradução nossa): “Eu vos lembro o que dizem as escrituras sagradas: ‘bem-aventurados os pacificadores (*peacemakers*)’, e quero sublinhar a palavra ‘realizadores’ (*makers*).” Esse texto é acompanhado da imagem correspondente do vice-presidente em sincronia com o som. Na sequência, De Antonio justapõe uma imagem trepidante do Secretário de Estado norte-americano John Foster Dulles, em um lugar que possivelmente é seu escritório profissional. Com uma expressão um tanto quanto débil, o Secretário está com as mãos sobre um globo terrestre. O som é das hélices de helicópteros, como no início do filme. Para enfatizar a “debilidade” do personagem, De Antonio utiliza o recurso de montar a mesma sequência em sentido contrário, como se rebobinasse o filme, criando um movimento estranho do personagem. A imagem seguinte traz novamente Hubert H. Humphrey continuando seu discurso: “É necessário esforço para ser pacificador, exige muito trabalho e dedicação, tal como construir uma catedral, pedra sobre pedra, bloco sobre bloco”. A próxima cena é um trecho de discurso do ex-presidente Lyndon Johnson (tradução nossa): “Eu me pergunto às vezes porque nós americanos costumamos agredir e criticar a nós mesmos. Este é um país muito bom, e não digo que o sul não seja tão bom, mas isso é um fato, não?” Na imagem vemos Johnson discursando e ouvimos o som síncrono. Na afirmação de Johnson, podemos identificar um sentimento histórico cristalizado, relacionado à Guerra da Secessão. Essa afirmação parece absurda se sabemos que está sendo proferida por um então senador, que mais tarde viria a ser presidente da república. É possível considerarmos que tanto o plano de Hubert H. Humphrey quanto o de Johnson são inseridos na montagem como uma forma do realizador comentar sobre o tipo de rivalidade preconceituosa e irresponsável, disfarçada de defesa da paz, que direcionava ideologicamente o discurso e as ações dos governantes norte-americanos no período.

Em relação à montagem dos depoimentos de arquivo que compõem substancialmente o filme, De Antonio tem a intenção de ser mais claro em sua argumentação. Fernão Ramos nota como a montagem de De Antonio descredibiliza certos depoimentos quando os contrapõe a argumentos e evidências históricas:

De Antonio não subordina sua voz à realidade das coisas, aos sons e as imagens que são a evidência da guerra. Ele reconhece que o significado dessas imagens precisa ser atribuído a elas e trata de fazer isso de maneira indireta, mas prontamente compreensível [...] uma voz textual que julga a legitimidade do que dizem as testemunhas. [...], a voz textual de De Antonio contesta as afirmações de seus entrevistados, mas sem se dirigir ao espectador. (Em De Antonio e seus seguidores, não há narrador, apenas o discurso direto das testemunhas). (RAMOS, 2005, p. 60)

Em geral, as operações de montagem do filme representam alegoricamente a ideia de que o governo norte-americano e seu setor militar foram irresponsáveis, truculentos e mentirosos no episódio histórico do Vietnã. Essa leitura alegórica é intensificada pelas características de incompletude e fragmentação, presentes na forma narrativa.

Logo após a introdução entra uma tela negra seguida pelo o título do filme, em letras brancas simples e em caixa alta, alinhado na vertical esquerda da tela.

Na primeira metade, De Antonio apresenta um olhar sóbrio de como o Vietnã tinha sido um joguete do imperialismo ocidental na Ásia. No início, procura esmiuçar fatos que revelam os esforços dos colonialistas franceses para retomar o controle do Vietnã após a 2ª Guerra Mundial, com a ajuda dos Estados Unidos, reprimindo as tentativas daquele país se reunificar.

A declaração de independência da República Democrática do Vietnã em 2 de setembro de 1945 - proclamada pelo líder vietnamita Ho Chi Minh, em Hanoi - é considerada a data de início da Guerra da Indochina, que terminaria com os Acordos de Genebra, nos quais a França, enfraquecida pela recém derrota militar na batalha de *Dien Bien Phu*, reconhece a independência do Laos, do Camboja, e a partilha temporária do Vietnã em duas zonas: uma ao norte, dominada pelo Exército Popular e de orientação socialista; e outra ao sul, comandada pelas forças francesas. Essa partilha duraria até as eleições presidenciais seguintes no país.

Quando se tornou claro que o comunista Ho Chi Minh era o favorito para vencer a eleição, o Sul francês renegou o acordo e instalou um regime-fantoches, sem legitimidade popular, continuando a divisão do país. Alguns governos autoritários e corruptos se sucederam e os regimes-fantoches foram cada vez mais apoiados pelo governo norte-americano, que enviou assessores militares e, em seguida, tropas, quando esses regimes tornaram-se menos populares e as chances de revolta popular armada cresceram. (WAUGH, 1976)

A primeira sequência após a abertura do filme, de aproximadamente 1'30", é um pequeno drama cotidiano, retratando a época da colonização francesa. Funciona como uma alegoria da opressão imposta desde então ao povo vietnamita, envolvendo os colonizadores franceses de terno branco e os nativos que ganham a vida puxando um *rickshaw*, veículo de transporte de pessoas com tração humana. Parece-nos que os franceses, que desembarcam num Café, não pagam a quantia correta pela "corrida", e o empregado do estabelecimento trata de expulsar os nativos que cobram a tarifa aos clientes. Paralelamente, são justapostas imagens de tropas militares francesas com dezenas de soldados marchando em direção à

câmera, alguns utilizando o *rickshaw* puxados pelos nativos. O som nesta sequência é composto apenas por música, que corresponde a duas gravações distintas da “Abertura de Guilherme Tell”, de Rossini, caracterizada historicamente como a canção da cavalaria norte-americana. A primeira gravação é mais suave e a segunda mais agressiva, com um andamento mais rápido e com os instrumentos de percussão mais destacados. De Antonio sonoriza a sequência com a versão mais suave e pontua com a versão agressiva, operação de montagem que podemos interpretar como uma ênfase na truculência da tentativa de colonização francesa e seus desdobramentos históricos. Ao mesmo tempo, a canção da cavalaria remete ao processo de continuidade da opressão imposta pelos franceses, e posteriormente pelos americanos, na Guerra do Vietnã. Não temos nenhuma informação complementar sobre quem são aqueles homens, onde estão ou qual o teor do incidente com o nativo do *rickshaw*. O espectador tem de fazer conexões com as informações sobre a Guerra da Indochina expostas mais tarde no filme. O fato é que nestes clipes De Antonio elabora um tipo de construção audiovisual que, pela ausência de informação específica, amplia a significação dos registros fortuitos, alçando-os à categoria de afirmações universais sobre a opressão humana.

A partir de então o filme traça um panorama sobre a trajetória do líder revolucionário vietnamita Ho Chi Minh: desde o despertar de sua consciência marxista revolucionária (durante um período vivido em Paris) até sua atuação como principal líder da resistência vietnamita no norte. Essa sequência é composta de planos do cotidiano agrário do Vietnã sobre depoimentos e declarações. As sequências começam mostrando as imagens de quem fala, e as declarações seguem em *off* sob as imagens de arquivo. Esses depoimentos, tomados de jornalistas e especialistas, apresentam uma argumentação analítica sobre a cultura vietnamita, a capacidade filosófica e intelectual de Ho Chi Minh, a gênese do conflito e as causas e conseqüências físicas, políticas e simbólicas da perda, por parte da França (Batalha de *Dien Bien Phu*), mesmo com reforço militar dos EUA. As análises históricas revelam como uma guerra colonialista evoluiu para um conflito no contexto da Guerra Fria, entre comunismo e capitalismo.

Fernão Ramos expõe nesta citação sua interpretação sobre a forma como De Antonio retrata o líder vietnamita Ho Chi Minh e sobre a operação de construção e atribuição de significado às imagens de arquivo:

[...] *In The Year of The Pig* constrói compreensão histórica e perspectiva bem diante de nossos olhos. Vemos e ouvimos, por exemplo, o porta-voz do governo norte-americano e sua estratégia e concepção da “ameaça comunista”, mas não vemos nem ouvimos Ho Chi Minh explicar sua

estratégia ou sua visão. Em vez disso, um entrevistado, Paul Mus, nos apresenta Ho Chi Minh descritivamente, ao mesmo tempo em que De Antonio mostra cenas do interior do Vietnã que evocam a ligação de Ho com sua terra e seu povo, uma relação que está ausente nas palavras e imagens do porta-voz americano. Ho continua sendo uma figura excluída, cujo pleno significado precisa ser atribuído e deduzido a partir do material disponível, à medida que este vai sendo apresentado por De Antonio. (RAMOS, 2005, p. 60)

Em certo momento, o então jornalista do *New York Times* David Halberstam, analisa a capacidade de resistência do povo vietnamita com o seguinte argumento (tradução nossa):

Então, tinha-se um país injustamente dividido no Paralelo 17 (linha de demarcação militar provisória entre o Vietnã do Norte e o Vietnã do Sul estabelecida pela Conferência de Genebra de 1954, que pôs fim à Guerra da Indochina), e que havia lutado a Guerra da Indochina. A maioria dos melhores e mais capacitados vietnamitas de uma geração tinham que enfrentar, em 1946 e 1947, a alternativa francesa ou o Viet Minh (Vietnã do Norte). O melhor de uma geração, a mesma classe de homens que se alistaram depois de Pearl Harbor neste país (EUA.), deveria decidir entre expulsar os franceses ou ser francês. Assim, a parcela mais valiosa dessa geração alistou-se no Viet Minh e ganhou aquela guerra (Vietnã), que foi uma guerra nacional e com um enorme apoio popular. No final era uma sociedade dinâmica e com moral em alta, que se afirmava em ter ganho uma guerra difícil (Indochina). Esses fatos estimularam os melhores dessa geração.

Essa sequência, de aproximadamente 1 minuto, começa com um *close* do jornalista e seu crédito sobre a imagem. Segue o áudio do depoimento em *off* sob imagens que documentam a agressividade das tropas francesas durante a ocupação na Guerra da Indochina. Um jovem vietnamita, aparentemente um estudante ou um intelectual, muito bem vestido e com cabelos mais compridos, tem os braços amarrados nas costas por cordas e é segurado à força por três oficiais franceses (um deles segura o jovem pelo pescoço). O jovem luta e debate-se o quanto pode, ajoelha-se e fala sem parar, sem que o ouçamos. Os oficiais jogam-no dentro de um caminhão que parte com o jovem preso ainda por dois dos oficiais. Outros inúmeros oficiais, homens e mulheres, assistem a operação. Em seguida, vemos um muro cravejado de tiros com os seguintes dizeres pintados a mão: “*a bas la politique française*” (abaixo a política francesa). Seguem imagens de bombardeios aéreos por parte das tropas francesas, ataques em terra, veículos e ofensivas militares. Nesta sequência, é como se De Antonio realizasse mais um comentário, principalmente por meio da montagem vertical. Sobrepondo as imagens do jovem vietnamita ao depoimento do jornalista, o realizador cria mais uma camada de significação onde podemos compreender que, além de uma classe de

indivíduos capacitada intelectual e moralmente engajada na guerra, o povo vietnamita tinha um ódio extremo e justo da truculência ocidental colonizadora, da qual já tinham sido vítimas durante a ocupação francesa.

No final deste trecho do filme - após descrever detalhadamente os pormenores da batalha de *Dien Bien Phu* e a gênese da participação dos EUA no conflito - De Antonio utiliza mais um de seus “clipes” compostos com alta carga de ironia e até mesmo de humor negro. Em uma montagem de 55 segundos, o diretor debocha sem pudores da derrota da França na Guerra da Indochina justapondo cenas de túmulos de soldados franceses mortos no conflito, cruzeiros, lápides e uma cerimônia militar fúnebre com caixões cobertos por bandeiras da França. A última cena é de um grupo de jovens militares vietnamitas acessando uma embarcação, o grupo parece bem alegre e um dos jovens toca uma flauta de bambu. Essa cena é congelada e aproximada. A trilha sonora desta sequência é o hino nacional francês “A Marselhesa” executada em instrumentos orientais e com a dinâmica da música oriental, o que, no contexto do filme, produz uma conotação cômica e provoca uma condição de significado que conclui como desastrosa a atuação da França nesse episódio histórico.

Nessa sequência também não há a inclusão de nenhum tipo de informação complementar: quem são as pessoas que aparecem nas cerimônias? Que local é este onde vemos o embarque de urnas funerárias? Onde estão localizadas as lápides ou quem são os jovens que compõem o grupo do flautista? Esse discurso fragmentado e incompleto dialoga com a concepção de arte modernista, geradora de todo tipo de interpretação alegórica e que explora questões como a descontinuidade, opacidade e ambiguidade: “Como é comum a outros textos alegóricos, o comentário prevalece sobre a narrativa, a justaposição descontínua de imagens sobre a evolução contínua da ação e do drama”. (XAVIER, 2005, p. 360)

Dentro da sua concepção de abordagem histórica modernista por meio de alegorias, Ismail Xavier faz ainda uma relação entre o panorama contemporâneo dos mercados globalizados e uma sensação de “compressão espaço-temporal” que afeta a todos e dificulta a compreensão de nossa própria experiência a partir de uma perspectiva local, linear e contínua:

Histórias pessoais tornam-se assim dependentes de processos sociais amplos que transcendem a percepção individual, limitando o alcance daquelas narrativas assentadas no desenvolvimento linear de uma vida cuja continuidade é assegurada por interações pessoais circunscritas por um ambiente estável. A lógica da experiência vivida tornou-se mais abstrata, de maneira que modos de representação baseados em justaposições, descontinuidades e redes amplas e invisíveis parecem estar mais capacitados para apreender a lógica da ação pessoal e de seu destino social. (XAVIER, 2005, p. 363)

Consciente ou não de suas estratégias alegóricas, De Antonio percebeu a necessidade de uma narrativa histórica capaz de um “mapeamento cognitivo” (p.363). Podemos supor que, objetiva ou subjetivamente, o realizador entendia que, nestes tempos pós-modernos de natureza mais abstrata, a forma realista já não daria conta da realidade. (XAVIER, 2005)

A partir de então, há uma longa análise sobre o gradual envolvimento do EUA no conflito estimulado pelo caráter de disputa de espaço geográfico e político entre capitalismo e comunismo. A principal justificativa para a intervenção americana no Vietnam era a necessidade em deter a expansão do comunismo na Ásia, já sob forte influência da China. O governo norte-americano prevenia-se contra o que o Secretário de Estado norte-americano John Foster Dulles chamou de “efeito dominó”.

De Antonio mostra o regime-fantoches implantado no Vietnam do Sul após a independência da colonização francesa, representado pela figura do Presidente Ngo Dinh Diem, que governou o país entre 1955 e 1963, sob forte influência de seu irmão mais novo, Ngo Dinh Nhu, conhecido por contrabandear arroz, explorar resultados de loterias, extorquir dinheiro dos empresários locais e possuir a maior fortuna pessoal do país. A mulher deste, Madame Nhu, era oficialmente a primeira-dama, pois Diem era solteiro, ela comandava os programas sociais, ideológicos e religiosos do governo. Um regime marcado por autoritarismo, perseguição religiosa, nepotismo e corrupção fez a população vietnamita ir às ruas, assim, o país entrou em guerra civil. (MACLEAR, 1981) Neste trecho do filme, De Antonio apresenta uma série de argumentos e acontecimentos que representam o gradual envolvimento da política externa dos EUA com as questões do Vietnam do Sul, motivados pela desastrosa gestão do Presidente Diem. O diretor mostra ainda as precárias condições do exército do Vietnam do Sul com imagens da batalha de *Ap Bac* e a visita a Saigon por parte do então vice-presidente Lyndon Johnson, com recomendações do presidente J.F. Kennedy.

Um dos fatos marcantes desse período ocorreu em junho de 1963, quando o monge Thich Quang Duc ateou fogo ao próprio corpo no meio de um importante cruzamento de Saigon. As fotos e filmes deste acontecimento correram o mundo, seguidas de outras imolações. O fato serviu como alerta para o que acontecia no Vietnam em relação à insatisfação da maior parte da população. De Antonio introduz esse fato por meio das palavras de Roger Hillsman, diretor de inteligência e investigações do Departamento de Estado dos EUA durante o governo dos presidentes J.F. Kennedy e Lyndon Johnson. Em uma sequência de aproximadamente 2’30”, Hillsman apresenta-se diante da câmera em um escritório. Na sequência, vemos imagens de manifestações populares nas ruas da cidade de Saigon, enfrentamentos entre a polícia e monges budistas, violência. Som da população nas ruas. Em

off começa o depoimento de Hillsman:

O mais dramático ocorreu um dia em Saigon durante um desfile budista que começou como uma espécie de canto hipnótico de uns monges que marchavam com túnicas amarelas. E então, um ancião que marchava na frente, um homem frágil de uns setenta anos, que viemos saber ser o sacerdote Thich Quang Duc, adotou a postura de lótus e outro sacerdote que estava a seu lado despejou gasolina nele.

As imagens são dos próprios acontecimentos narrados, provenientes de fontes diversas. Entra então o depoimento do jornalista David Halberstam. Durante toda declaração permanece a imagem do jornalista:

Creio que nada representa melhor a essência e a angústia daquele tempo como a imolação daquele monge. Ngo Dinh Diem parece que acreditou realmente naquilo que as redes de TV norte-americanas divulgaram: que alguns monges budistas haviam sido pagos para se queimarem. Significava, então, que os americanos eram aliados de Diem.

Volta para o depoimento de Hillsman, com a imagem do próprio em cena, seguido da declaração em *off* com as imagens do monge em chamas e da população ajoelhada reverenciando-o. A imagem de Hillsman volta a aparecer no final de seu depoimento:

Então, repentinamente incendiou-se. E os sacerdotes e monges presentes prostraram-se diante dos gemidos daquela figura ardente, e ele permaneceu ali, sentado, inflamando-se, espalhando pelo ar um odor de gasolina e carne queimada durante dez minutos. Os efeitos políticos disso foram enormes, foi muito dramático, apareceu no mundo todo e teve enormes consequências políticas tanto dentro quanto fora do Vietnam. Teve gente que viu a imagem de Budha na fumaça que exalava do monge.

Entra em cena Madame Nhu, em um pronunciamento oficial na época destes fatos: “As pessoas têm falado muito sobre os monges que se queimaram. Pois, os monges que se queimaram o fizeram porque foram incitados a fazê-lo”. Nesta operação de montagem, De Antonio constrói uma análise que busca a dimensão da contundência simbólica e política do ato de autoimolação dos monges e a profunda crise e impopularidade do governo vietnamita apoiado e subsidiado pelos EUA. O impacto visual do ato dos monges permanece na história, mas seu real significado precisa ser explicitado.

4.2 Parte 2 – Envolvimento gradual dos EUA

A segunda parte de *In The Year of The Pig* inicia-se com mais um clipe de aproximadamente 2'15" composto agora de imagens que simbolizam o poderio bélico norte-americano. Cenas diurnas e noturnas de navios porta-aviões e lança-mísseis em plena atividade de guerra, gigantescos carros anfíbios, aviões sobrevoando o inimigo e disparando mísseis. O som no início do clipe é um ruído contínuo quase indecifrável, que do meio para o final do clipe vai definindo-se como os ruídos de hélices de helicópteros, tal como foi usado na abertura do filme. Nesta sequência, o som não tem correspondência direta e objetiva com as imagens, pois nem mesmo cenas de helicópteros são mostradas. A montagem audiovisual é subjetiva e abstrata e só pode ser compreendida no contexto geral do filme.

Nesta parte, De Antonio intensifica uma abordagem que estabelece um debate de análises e ideias, antagônicas ou complementares, sobre a estratégia de apoio dos EUA aos governos militares implantados no Vietnã do Sul, após o exército depor o Presidente Diem em virtude da pressão popular. O realizador delimita sua crítica expondo apenas declarações de políticos, membros e porta-vozes do governo norte-americano. Nesta operação, vemos que dentro do próprio governo dos EUA existiam mentes lúcidas e sensatas em oposição a uma classe de membros conservadores, de posições políticas até mesmo caricatas, de tão paranóicas e retrógradas.

A primeira sequência tem aproximadamente 3'15" e começa com uma declaração do então Senador Ernest Gruening, do partido democrata do Estado do Alasca. O senador fala direto para câmera em plano próximo tendo ao fundo uma cortina escura, possivelmente um pronunciamento ou coletiva devido aos microfones na parte inferior da tela. Os créditos aparecem no canto esquerdo da imagem. O único som é a voz do senador:

Nós acreditamos nesse mito que diz que um governo amigo nos pediu ajuda para evitar sua queda. Bem, que governo amigo? Esse governo tem mudado pelo menos uma dezena de vezes nos últimos tempos. Muda de semana em semana, não se sabe de que tipo é esse governo.

No momento em que o senador faz a pergunta: "Bem, que governo amigo?" entra uma montagem muito rápida de fotos, quase subliminar, dos três generais que se revezaram no governo do Vietnã neste período turbulento de sua história, são eles: Duong Van Minh, Nguyen Khanh e Nguyen Van Thieu. As fotos, analisadas em câmera lenta, mostram os generais perto de equipamentos militares, em juramentos e coletivas de Estado. A foto que permanece mais tempo em cena mostra um dos generais com o Secretário de Defesa dos EUA, Robert McNamara. Em seguida, aparecem outras fotos com presença dos generais e membros do governo norte-americano. Ainda sob as fotos entra em *off* o depoimento de outro

membro do governo dos EUA, não identificado, possivelmente alguém do setor militar norte-americano que teria visitado o Vietnã que diz: “Estou verdadeiramente impressionado pelo exército, a economia e os programas sociais instaurados pelo General Khan. Agradeço também a oportunidade de falar com o Chefe de Estado, General Minh”. Em seguida, uma entrevista com o General Minh, na qual este, fumando e hesitante, apresenta um discurso superficial, com ênfase em uma posição anticomunista baseada em termos, como justiça, liberdade, direitos civis e combate à corrupção. Por meio da montagem de fotos e da justaposição de depoimentos, De Antonio evidencia que o discurso do general vietnamita é uma réplica do discurso de justificativa ideológica dos EUA, utilizado interna e externamente, e que os regimes implantados no Vietnã do Sul, e suas sucessivas trocas de governantes em um curto período, eram profundamente influenciados, ou mesmo gerenciados, pelo governo norte-americano.

O filme segue promovendo esse tipo de justaposição contraditória entre discursos lúcidos versus posições retrógradas de membros da política e do governo dos EUA. Logo após a entrevista do General Minh segue a continuação da análise histórica do ex-membro do governo dos EUA, Roger Hillsman:

Teria feito Kennedy o que fez Johnson? Havia duas coisas que ele, encarecidamente, havia tentado evitar. A primeira, converter o conflito no Vietnã em uma guerra norte-americana. Pois ele dizia: ‘É sua guerra – do Vietnã do Sul -, podemos dar-lhes ajuda, podemos dar-lhes inclusive conselhos, mas eles devem perdê-la ou ganhá-la’. E penso que ele estava decidido a deixá-los perder do que converter o conflito em uma guerra norte-americana. Ele pensava que se colocássemos americanos ali, com suas caras brancas, empurraríamos o movimento nacionalista aos braços do comunismo. A segunda coisa que desejava evitar era o que chamávamos de internacionalização da guerra, que era o que significava bombardear o Norte ou atacar o Norte. Antes de mais nada, isso era pelo que ele não trabalharia. E agora, trinta meses de bombardeio demonstraram que seu juízo era correto.

Durante todo esse depoimento, Hillsman permanece em cena sentado em uma cadeira (possivelmente em seu escritório), enquadrado em plano médio e a câmera estática. É clara a ênfase que De Antonio pretende acentuar neste depoimento, evitando qualquer construção que desvie a atenção das palavras de Hillsman. E o conteúdo textual desta sequência isenta o ex-presidente John F. Kennedy de qualquer responsabilidade pela evolução desastrosa do envolvimento dos EUA no Vietnã.

Finalizando a sequência, é apresentado um depoimento crítico e aterrorizador do então senador pelo partido republicano do Estado de Kentucky, Thruston B. Morton:

Penso que existe um grave perigo neste país, devido a nossa economia se apoiar demasiadamente na área militar. Há um grave perigo se uma aliança industrial-militar deste tipo realmente influenciar a política. Agora, Vietnam é um exemplo, mas não é o único, porque gastamos 50 milhões de dólares por ano com nossos militares fora do Vietnam. E, dito isso, tem caído mais bombas sobre o Vietnam que todas as lançadas pelos Aliados durante a Segunda Guerra Mundial. Toneladas sobre esse pequeno país. Isso significa claramente para mim que estamos fazendo uma besteira.

Durante todo este depoimento a imagem do Senador também permanece em cena, enquadrado em plano próximo. Segue-se um breve clipe de aproximadamente 40 segundos com imagens de uma cerimônia militar onde soldados com farda de gala adentram um salão lotado empunhando bandeiras norte-americanas ao som de uma marcha militar. Eles sobem em um palco e um oficial pronuncia ao som de um toque militar: “Apresentar, armas!”. O soldado faz um movimento com a arma característico dos rituais militares. Após esse clipe, vemos uma série de pronunciamentos e entrevistas que demonstram a face mais reacionária da política norte-americana. De Antonio cria uma sucessão de justaposições entre declarações do General Curtis L. LeMay e do General Mark Clark nas quais os militares basicamente descrevem as motivações anticomunistas para a guerra e enfatizam as estratégias utilizadas no ataque ao Vietnam do Norte. A construção da montagem dessas declarações pode sugerir certo grau crescente de entusiasmo dos generais. Por meio do discurso dos militares norte-americanos, De Antonio nos faz perceber no empreendimento militar uma sucessão de afirmações caracterizadas por irresponsabilidade com traços de racismo, além do interesse comercial sobre o qual tivemos a informação no depoimento do Senador Morton (na sequência anterior).

A sequência em questão, de aproximadamente 4’05”, inicia-se com uma cena de um discurso do General LeMay para uma plateia que o aplaude e manifesta-se com termos afirmativos em cada uma de suas pausas: “Penso que a agressão comunista deve dar lugar a um desastre comunista [pausa – aplausos]. O mundo está observando o Vietnam e se colocaremos nosso dinheiro onde postulamos. É simples assim”. Corta para uma entrevista em que o General Mark Clark comenta com vários repórteres, em uma coletiva:

Eu só desejo isso, que decidamos ganhar a guerra. Que caminhemos um passo avante e fechemos o porto de Haiphong, e ataquemos cada alvo militar renumerando os objetivos. Penso que isso oferece melhores oportunidades do que sentar à mesa com os comunistas, que os atacemos.

Corta novamente para o General LeMay no mesmo pronunciamento anterior:

Contudo, o espírito americano nos impulsiona ao desejo de meter os dois pés e concluir o trabalho desagradável o quanto antes. Mas a tradicional paciência oriental faz com que eles queiram continuar lutando, inclusive de geração em geração se for necessário. Ali lutamos em uma guerra com bens preciosos para nós e muito mais baratos para o inimigo, as vidas humanas.

Corta novamente para o General Clark na mesma entrevista anterior, enquadrado em um plano um pouco mais fechado:

Não creio que seja necessária uma invasão do Vietnam do Norte. Isso é justamente o que o inimigo deseja. Eles querem que coloquemos cem mil homens em campo e eles coloquem outros cem mil. Eles estão dispostos a perder a metade de seus homens e para nós são um bem precioso. Não trocaria um americano morto por cinquenta chinas mortos.

Corta novamente para o General LeMay, mesmo pronunciamento:

Devemos lutar uma guerra segundo a nossa força, não a do inimigo. Devemos lutar a guerra a um custo menor para nós e maior para o inimigo. Devemos virar o jogo sem perda de material humano.

Corta para o General Clark que retruca uma pergunta de um repórter:

General Clark: - Como é?

Repórter: - Qual é o maior problema que teremos de enfrentar no Vietnam?

General Clark: - Bem, é a insignificância do inimigo comunista. Não há nenhuma dúvida sobre isso. E quanto mais rápido os esmagarmos, melhor. Como deveríamos ter feito na Coréia. Se tivéssemos feito na Coréia, em nosso primeiro choque armado contra o comunismo, não teríamos que enfrentar agora a situação que temos no Vietnam.

Repórter: - Qual sua opinião a respeito dos vietcongs? Acredita que são bons soldados?

General Clark: - Bem, sem nenhuma dúvida, estão dispostos a morrer facilmente, pois são orientais e seus líderes os sacrificam. Nós não sacrificaremos os nossos.

Corta para o General LeMay: “A única solução que vejo é utilizar nossa força aérea e nosso poder naval na medida humana do possível, para a destruir a capacidade do Vietnam do Norte de empreender uma guerra contra o povo livre do Vietnam do Sul”.

Corta para o General Clark: “Creio que quanto antes atacarmos e destruímos tudo por lá, maiores serão nossas possibilidades de ganhar a guerra e isso, em minha opinião, é o que devemos fazer.” Enquanto o General Clark pronunciava esta última frase, o cinegrafista que registrava o material fez um *close* na expressão de leve espanto em uma espécie de assessora que está ao lado do militar. Corta novamente para o General LeMay:

Assim, pois, temos que atacar o porto de Haiphong e toda capacidade de receber ajuda exterior por ele [aplausos]. O sistema de energia que abastece de combustível as fábricas de guerra, os sistemas de transporte, ferrovias, estradas e pontes, eliminados [aplausos]. Cada fábrica e cada instalação industrial, começando pelas maiores e melhores, e não terminar até não deixar nem um só tijolo em pé [aplausos entusiasmados]. E, se necessário, o sistema de irrigação do qual depende majoritariamente a produção de alimentos. Devemos estar dispostos a continuar o bombardeio até que tenhamos destruído cada lugar de trabalho do Vietnã do Norte, se isso for o que precisarmos para ganhar a guerra.

É uma sequência que evidencia a truculência e a disponibilidade para o aniquilamento do inimigo como pretensão clara e objetiva do pensamento militar norte-americano em relação ao conflito no Vietnã. Montados em justaposição, os depoimentos dos militares amplificam o absurdo das justificativas norte-americanas para a guerra, descaracterizadas de qualquer apelo humanista.

Seguem-se então mais alguns depoimentos e pronunciamentos de arquivos, lúcidos e críticos, de políticos questionando e analisando o crescente envolvimento norte-americano no conflito. O Senador Ernest Gruening, na continuação de seu depoimento anterior, enquadrado no mesmo plano médio, resume de forma clara o gradual e arbitrário envolvimento militar norte-americano no Vietnã:

Isso é parte da constante escalada que estamos produzindo nos últimos cinco anos. Primeiro enviamos unicamente conselheiros, logo esses conselheiros começaram a participar também de combates, logo enviamos infantes da marinha, os quais, primeiramente, dizia-se que estariam ali só para defender. Logo foi decidido que deviam responder se fossem atacados. E agora se admite que estamos participando, mesmo.

De Antonio utiliza essa declaração do Senador como uma síntese de toda a sequência anterior, uma operação de recapitulação dos fatos militares, resultantes das evidências explicitadas nos depoimentos e imagens anteriores.

Mais uma vez, a estrutura narrativa que o realizador adota para a afirmação de seus argumentos dialoga com o conceito contemporâneo de alegoria histórica, no sentido de que esta surge a partir de controvérsias, conflitos interpretativos, produzidos por uma realidade caracterizada por instáveis e ambíguos sistemas simbólicos ligados aos interesses nacionais ou a influência dos meios de comunicação na vida cotidiana. (XAVIER, 2005)

Logo à frente temos a sequência que revela o que talvez seja o fato militar e político mais obscuro da história da Guerra do Vietnã, e que corrobora com um fator da personalidade política norte-americana: criar factoides para justificar seus atos. Neste caso,

navios de guerra norte-americanos invadiram as águas do Vietnã do Norte no dia 31 de julho de 1964 e foram atacados. No dia seguinte, foram contra-atacados pelos EUA. Esse foi o estopim para o início da guerra propriamente dita. A comunicação do exército e do governo norte-americano tratou de demonizar o inimigo por defender-se de uma invasão a seu território e avalizou uma retaliação. Na sequência de aproximadamente 3'40", quem introduz o assunto é Arthur Sylvester, ex-assistente do secretário de defesa norte-americano. Sylvester fala direto para câmara (plano médio), em um pronunciamento oficial:

Um segundo ataque deliberado foi efetuado durante a noite por um número indeterminado de patrulhas costeiras do Vietnã do Norte contra o U.S.S. Maddox e o U.S.S. C. Turner Joy, enquanto os *destroyers* navegavam juntos, em trabalho de patrulha rotineiros por águas internacionais no Golfo de Tonkín, umas sessenta e cinco milhas do ponto mais próximo em terra.

Corta para o Senador Wayne Morse, do partido democrata do Estado de Oregon:

Divulgaram essa propaganda porque foram apanhados. Porque em dois dias pode-se conhecer que as anotações do Maddox, por exemplo, comprovavam que ele se encontrava de onze a treze milhas durante o bombardeio das ilhas e, justamente, esse é o alcance. E o norte vietnamita sabia que esse era o alcance.

Corta para o secretário de defesa norte-americano, Robert McNamara, em coletiva oficial de imprensa. Um repórter fora do quadro pergunta a McNamara: "Nossa frota efetua qualquer tipo de cobertura para essas operações?". A câmara em movimento de *zoom* fecha no Secretário McNamara, que responde: "Nossa frota não efetua nenhum tipo de cobertura."

Corta novamente para o Senador Morse:

Agora, o triste é que a história registrará que os EUA foram os agressores na Baía de Tonkín. Violamos os direitos do Vietnã do Norte. Não tínhamos nenhum direito de proceder no dia seguinte bombardeando o Vietnã do Norte e a zona de refúgio de suas lanchas torpedeiras. Pois tínhamos um dever. Isso não foi em defesa própria. Bombardear o Vietnã do Norte não estava nos direitos do presidente de atuar na autodefesa da república.

Corta para depoimento de John White, ex-oficial de armas nucleares de um dos navios. Sentado em um sofá de sala com um abajur ao lado e enquadrado em plano médio, White declara: "Minha responsabilidade a bordo do porta-aviões era como oficial de armas nucleares. Em 4 de agosto alegou-se um ataque ao U.S.S. Maddox e ao Turner Joy, dois de nossos *destroyers* no Golfo de Tonkín." No meio desse depoimento entra a imagem do

Secretário McNamara apontando em um mapa com uma vareta de madeira a região do ataque. Em seguida, volta para a imagem do ex-oficial White:

O pessoal do *destroyer* primeiro indicou que estavam sendo atacados e mais tarde indicaram que tinham dúvidas se haviam sido atacados ou não. Supostamente haviam lançado muitos torpedos. O navio comunicava que estava continuamente manobrando para evitar o ataque dos torpedos, pois também se indicou nessas mensagens dúvidas se estavam sendo atacados ou não.

Corta para o vice-presidente no governo Johnson, Hubert H. Humphrey, em pronunciamento oficial:

Eu tenho a impressão, portanto, que esta hostilidade, este ataque com vinte ou mais torpedos sobre dois de nossos *destroyers* foi planejado para, de alguma maneira, nos provocar, com a finalidade de que nos precipitemos em uma luta maior. Tenho a impressão de que eles tornaram a se equivocar com a América.

Corta para o oficial White: “No decorrer de nossa conversa esse suboficial me disse que ele se ocupava do sonar a bordo do USS Maddox e que estava no sonar, na sala do sonar, durante o ataque.”

Há um corte seco no depoimento e recomeça no mesmo enquadramento, com uma inflexão de voz mais solene: “Me disse que em sua avaliação não havia torpedos ativados contra o navio, ou de outro modo, durante o alegado ataque. Disse também que havia repetido isso constantemente e transmitido essa informação ao oficial-responsável na ponte.”

Corta para o General Earle G. Wheeler respondendo pelo Exército dos EUA em uma coletiva de imprensa:

Um repórter: - O Vietnã do Norte não tem nenhum submarino. Qual foi o propósito desse movimento?

General Wheeler: - É puramente preventivo, de modo que a frota esteja preparada para qualquer eventualidade.

Então, o general é questionado novamente pelo repórter e assume uma expressão de constrangimento:

Repórter: - Que tipo de eventualidade general?

General: - Bem, um possível ataque submarino.

Repórter: - Por quem?

General: - Por alguém.

A provocação da suspeita e da dúvida no espectador em relação às afirmações dos personagens dos materiais de arquivo, principalmente daqueles que representam o governo do

EUA, é uma estratégia em De Antonio, como analisa Fernão Ramos:

A estratégia expositiva de De Antonio em *In The Year of The Pig*, por exemplo, deixa claro que nenhum depoente diz toda a verdade. A voz de De Antonio (subentendida, mas controladora) faz com que os depoentes se confrontem de modo a produzir para o filme um ponto de vista singular, diferente do que o de qualquer um dos depoentes (na medida em que inclui essa própria estratégia de contraposição) (RAMOS, 2005, p. 59) [...] Os filmes de De Antonio criam um mundo de densa complexidade: eles incorporam um sentido de restrição e sobredeterminação. Não é a todo mundo que se pode dar crédito. E nem tudo é verdade. Os personagens não emergem como construtores autônomos de seu destino pessoal. De Antonio propõe meios e modos de reconstruir o passado dialeticamente, assim como faz Fred Wiseman com o presente. Em vez de sucumbir à consciência do personagem-testemunha, o filme conserva uma consciência independente, uma voz própria. A consciência do filme (substituta da nossa) explora, relembra, comprova, duvida. Questiona e crê, até a si e em si mesma. Assume a voz da consciência pessoal, ao mesmo tempo que examina a própria categoria do pessoal. Sem ser uma divindade onisciente, nem um porta-voz obediente, a voz retórica de De Antonio nos seduz ao incorporar qualidades, tais como percepção, ceticismo, discernimento e independência, das quais gostaríamos de nos apropriar. (RAMOS, 2005, p. 61)

4.3 Parte 3 – No centro da guerra: o cotidiano do Vietnam ao longo do conflito

De Antonio adota agora uma estratégia de choque e entra diretamente no cotidiano da guerra para mostrar uma vasta seleção de imagens e declarações com alto teor de horror, crueldade e destruição.

Se a parte anterior do filme mostrava a irresponsabilidade por parte dos governantes norte-americanos no crescente envolvimento nas questões do Vietnam, agora, o conjunto das sequências mostra o despreparo e imaturidade dos soldados americanos em campo de batalha e o despropósito das ações militares. Provocando uma operação de revelação do “significado oculto” característico da alegoria, o realizador cria uma narrativa fragmentária baseada na seleção e justaposição principalmente de trechos de arquivos de reportagens televisivas em campo de batalha, sem recursos técnicos distorcivos ou deturpadores, mantendo o áudio direto original, com a intenção de expor a tensão da dimensão humana do conflito. É possível identificarmos que as reportagens de campo são produzidas pelas redes de televisão norte-americanas, pois em muitos depoimentos vemos o microfone da rede ABC. Percebemos claramente que a ênfase do discurso original dessas reportagens é amenizar as atrocidades e passar ao espectador médio a sensação de que a situação está sob controle. Porém, diante do novo contexto em que o material é reapresentado, precedido por um volume de informações que desmentem esse discurso, as reportagens tornam-se exemplos do tipo de propaganda

ideológica mentirosa que o governo americano produzia, com a ajuda da mídia, com a intenção de manipular a opinião pública.

A sequência tem aproximadamente 14 minutos e inicia mostrando um grupo de jovens soldados assustados, sendo estimulados pelo oficial superior. Outro grupo de soldados encontra e explode um reservatório de arroz. Já outra sequência, apresentada por um dos oficiais em campo, mostra o poder bélico dos helicópteros norte-americanos. Mais uma sequência mostra outro grupo de soldados que derruba uma mata usando tratores, sem saber ao certo a finalidade de seu trabalho. Outra sequência exhibe os escombros de uma aldeia recém-atacada pelos norte-americanos, com crianças, idosos e mulheres desabrigados, feridos, doentes e famintos. Em entrevista para um repórter que estava no local, o oficial-responsável tentou claramente dissimular a gravidade das consequências da ação para a comunidade local, assumindo uma inflexão vocal suave e minimizando os fatos com respostas evasivas. Porém, as imagens que De Antonio sobrepõe ao depoimento do oficial o desmentem. Um repórter questiona o oficial a respeito de vietcongs naquele local. O oficial, no mesmo tom sereno e profissional, explica que havia sim, e que foram levados para interrogatório. As imagens que sobrepõem esse depoimento são de jovens vietnamitas só de calção, com expressões faciais de horror, com tremores e alguns sendo encapuzados por soldados norte-americanos e conduzidos para um helicóptero. Isso é uma introdução para o filme tratar agora da questão da morte de inocentes nos ataques militares. Em defesa das tropas norte-americanas o vice-presidente Hubert H. Humphrey argumenta:

Que nossas bombas têm matado civis, crianças e mães, eu suponho que haja algo de verdade nisso. Pessoas estão morrendo. Mas nosso governo não tem bombardeado civis. Nosso governo não tem bombardeado cidades abertas. Nosso governo lança seus bombardeios para alvos militares, camuflados em áreas cercadas por civis.

Sob imagens das tropas norte-americanas em ação no Vietnam ouvimos o depoimento em *off* do ex-militar Willian Corson, já apresentado e creditado anteriormente no filme:

Uma coisa desgraçada é que o inimigo se encontra frequentemente localizado em áreas onde existem pessoas que não são da estrutura militar em um sentido estrito. Eles podem ser partidários, eles podem estar ajudando com seus esforços, seu trabalho, mas o que ocorre quando se efetua um *search and destroy* é a destruição, a destruição desnecessária de civis e homens inocentes. Agora, se você afirma que eles são uma parte de todo aparato comunista... Mas a questão é se vamos evitar que essa guerra se degenere em uma atividade genocida. Então, nosso propósito deveria ser reabilitar ou desmamar essa gente dos comunistas, ao invés de destruí-los.

Isto é no que se converteu a *search and destroy* na prática.

Durante esse depoimento, a montagem de De Antonio procura mostrar o horror: soldados sobre tanques de guerra utilizando sofisticados equipamentos de comunicação; uma aldeia destruída por um ataque onde podemos ver, em meio à fumaça e ao fogo, mães correndo com suas crianças no colo; uma senhora idosa rastejando com sua cesta de roupa; mãe e filha chorando em estado de choque. Em vários planos justapostos deste mesmo local vemos soldados norte-americanos satisfeitos, sorrindo, como em deboche. Logo depois, estrategicamente posicionado após a montagem que denunciou a covardia dos soldados norte-americanos orgulhosos do sofrimento do povo atingido pelo ataque, vemos e ouvimos, em pleno campo de batalha, o infame depoimento do Coronel George S. Patton III sobre sua preocupação com seus soldados: “São objetos constantes de nossa preocupação porque são um magnífico grupo de guerreiros. Sua moral é extraordinariamente alta. Sempre estão sorridentes.” Depois de narrar uma cerimônia fúnebre em que os soldados estiveram na noite anterior, o coronel termina sorridente: “Mas são um bom grupo de assassinos sangrentos.”

Segue-se mais uma sequência de choque visual e de descredibilização do discurso oficial dos EUA. Um oficial de alto escalão do exército norte-americano, só identificado por sua farda, em pronunciamento oficial diz:

Os Estados Unidos ou as forças livres do mundo, quando tomam prisioneiros, depois do interrogatório colocam estes em poder das autoridades vietnamitas. Esses presos não são maltratados, são tratados de acordo como previsto na Convenção de Genebra.

Durante esse depoimento, vemos no início a imagem do oficial e na sequência, um vietnamita em campo, sentado no chão, sendo agredido violentamente por um soldado norte-americano com a coronha do fuzil. A expressão fria do vietnamita é assustadora. Logo depois vemos quatro vietnamitas sentados no chão e presos pelos pés por uma haste de metal, como escravos. O mesmo vietnamita da cena anterior aparece agora tomando chutes de coturno na barriga. Outro soldado termina de amarrar e vendar um prisioneiro deitado no chão. Aqui, a montagem vertical de De Antonio mais uma vez coloca em contradição informação visual e verbal. Sua intenção é clara em denunciar como o governo norte-americano é mentiroso.

Em seguida, temos os depoimentos justapostos de dois soldados norte-americanos desertores. Os dois ex-soldados relatam casos de extermínio de prisioneiros em seus batalhões. Além disso, mencionam a truculência e o despreparo da maior parte do exército, o preconceito e o racismo. No meio destes depoimentos, surge novamente o mesmo oficial de

alta patente da sequência anterior discursando sobre as melhorias na preparação e formação dos soldados. Vemos então um trecho de uma reportagem em uma praia vietnamita, uma ocasião de folga e lazer dos soldados de um batalhão norte-americano. Alguns soldados estão com roupas de banho, jogam futebol americano nas areias da praia e professam desinteresse pelas meninas nativas as quais descrevem pejorativamente como “*gooks*”. O repórter pergunta: “Bem, embora haja meninas no outro lado da praia?” E os soldados respondem: “Pois essas, para mim, estão proibidas. São ‘*gooks*’. Você sabe, de olhos puxados. Não são nada boas”

Este trecho de reportagem televisiva de arquivo, em seu contexto original, tinha a intenção de ser um material ideológico de “humanização” do cotidiano da guerra, uma afirmação dos meios de comunicação como aliados do governo no convencimento da opinião pública. No contexto reflexivo em que o material é aplicado por De Antonio, seu conteúdo reproduz e reforça o tipo de motivação racista ao qual foram submetidos e condicionados os jovens soldados norte-americanos em ação no Vietnam.

Em seguida, De Antonio mostra na íntegra um filme de propaganda ideológica norte-americano destinado às plateias vietnamitas. O filme tem aproximadamente 1’15”. Vemos inicialmente duas telas negras com letras brancas em caixa alta. Na primeira tela lemos “*Dept. of Defense Official Film*” e na segunda “*Communist Guerrilla Becomes an American Ally*”. No filme, um vietcong se entrega num quartel e apresenta suas armas (fuzil e cinturão com munição e granadas). O homem é muito bem tratado, os soldados providenciam-lhe banho, barba, cabelo, cigarros, comida, roupa nova e limpa. O filme mostra o vietcong confessando sua rendição que é gravada e transcrita. Em seguida, o conteúdo é diagramado junto a foto do homem no formato de um panfleto, do qual são produzidas milhares de cópias e lançadas pelos aviões militares sobre as aldeias vietnamitas. O som é uma música orquestral com a finalidade de produzir uma atmosfera triunfante. Pela qualidade precária do áudio, nesse trecho especificamente, a música parece ser original do filme do exército norte-americano. No contexto de *In The Year of The Pig*, a reprodução na íntegra desta peça audiovisual de propaganda ideológica - destinada ao condicionamento da parcela mais ingênua da população nativa vietnamita - inverte o sentido original da publicidade quando o novo sentido atribuído passa a representar a ingenuidade do próprio governo norte-americano em relação ao povo vietnamita, e o grau de demagogia que marcaram as ações de mídia dos EUA naquele episódio.

Tem início então uma profunda análise do processo eleitoral fraudulento que os EUA patrocinaram em 1967, no Vietnam do Sul. O depoimento principal deste trecho é de David

Werfel, professor de Ciências Políticas da Universidade do Missouri. Sobre o depoimento analítico do Prof. Werfel, vemos imagens do processo eleitoral e sabemos sobre os fiscais vindos dos EUA para garantir a legitimidade da eleição, mas que não falavam a língua local. Uma observação de Werfel resume o propósito deste trecho do filme:

Assim, pois, em balanço, tivemos um governo eleito com pouco mais de um terço do total de votos, apoiado pelos EUA e a administração Johnson, como se fosse um governo popular e legítimo. Com quase dois terços da população votante contra, e sendo, claro, uma grande parte desses 35% fruto da fraude e da intimidação.

Como encerramento dessa sequência, De Antonio utiliza cenas de um filme institucional norte-americano intitulado *Inauguration Day*, de aproximadamente 50 segundos. Aqui, De Antonio mais uma vez produz um clipe irônico. Como trilha sonora para as imagens da posse do Primeiro-ministro Nguyen Cao Ky, eleito arbitrariamente, é utilizada uma canção no estilo bolero, só que cantada em língua vietnamita. O efeito é cômico. A intenção do diretor aqui pode ser considerar o episódio uma palhaçada.

As cenas finais da sequência trazem protestos violentos contra o resultado das eleições. Estudantes vietnamitas tomam as ruas de Saigon e são brutalmente repudiados pela polícia local e tropas norte-americanas. A impressão final é que o caos toma conta do país asiático, absolutamente fora de controle por parte dos EUA.

4.4 Parte 4 – Conclusão: a capacidade de resistência do Vietnam do Norte como um apelo para o fim da guerra.

A parte final do filme é quase mística, como disse a crítica de cinema norte-americana Pauline Kael. Segundo ela:

A capacidade de um pequeno país em continuar lutando contra uma grande potência não é apresentada, em termos práticos, como: quanto é difícil para uma super-nação combater em um território dividido e descentralizado ou, a inaptidão de um moderno, centralizado e poderoso Estado. O filme trata da nossa incapacidade de derrotar o espírito místico, a vontade (e talvez o destino) do povo de Ho Chi Minh. Em outras palavras, é como filmes patrióticos e jingoístas, e desta forma, filmes a favor da guerra e sobre os americanos no contexto da guerra, podem ter seus sentidos invertidos e tornarem-se sobre a desumanização dos próprios americanos. (KAEL, 2000, p. 204)

De Antonio justapõe uma série de declarações que narram a capacidade de

resistência do exército e da população do Vietnã do Norte, e suas estratégias e equipamentos de guerra, provenientes da China e da Rússia. Vemos também as tentativas arrogantes de acordo por parte dos EUA e a inflexibilidade do Vietnã do Norte. O pesquisador francês Paul Mus relata a grande influência de Ho Chi Minh em todo Vietnã e não só no norte. As imagens de arquivo mostram cenas da devastação no território vietnamita após anos de bombardeios. Vemos também como o ideal de defesa da independência do país estava enraizado na população vietnamita, através das várias cenas de trabalhadores rurais, urbanos, homens e mulheres comuns armados de fuzis.

Dois segundos de tela escura separam a última sequência do filme, de aproximadamente 1'20" de duração. Vemos então a imagem de Paul Mus e ouvimos seu depoimento:

Contudo, há uma luz de esperança e esta é que, ao longo da história, os vietnamitas têm padecido de muitas catástrofes. Invasões da China e da Mongólia destruíram todas as suas províncias. Infelizmente, (os norte-americanos) não são os primeiros a destruir o povo do Vietnã. E por isso, estão acostumados. E possuem uma enorme tradição que sustenta a aldeia e não se perde, ainda que desapareça da superfície do solo. Porque a aldeia se conserva em lugar mais profundo: nas profundezas da tradição popular e dos antepassados que construíram o país. O país se fez à mão. Não tem um metro quadrado, diria que não tem uma polegada de terra que não tenha sido reconstruída pelos camponeses no passado. E isso sobrevive. E, de alguma maneira, ainda que seja cem anos depois, quando os descendentes de uma aldeia regressam a essa aldeia, encontram-na, e ela começa outra vez.

A primeira imagem que vemos após a figura de Paul Mus no início do depoimento é de um cão moribundo fugindo em meio a escombros. Começa então uma sequência de imagens que documentam a desgraça dos soldados norte-americanos em campo vietnamita: corpos de diversos soldados mortos em vários tipos de enquadramentos; cadáveres de grupos inteiros de norte-americanos mortos em campo de batalha; soldados agonizantes e feridos gravemente, sendo socorridos e carregados pelos companheiros, com faixas curativas em volta das cabeças, membros amputados. Ao final do depoimento de Mus, as imagens continuam sobre o som de uma versão cândida da música "*The Battle Hymn of the Republic*", uma canção patriótica norte-americana que se tornou muito popular durante a Guerra Civil. Como imagem final, De Antonio repete a estátua que representa um soldado da Guerra da Secessão mantendo, como ao longo de todo filme, sua postura cruel e irônica, mas profundamente consciente na busca incessante da origem histórica dos acontecimentos. Por outro lado, essa última imagem representa também uma esperança na recuperação dos "verdadeiros valores" norte-americanos, representados na figura do soldado da Guerra Civil

militante por uma causa justa.

Apesar de criticado por sua perspectiva marxista, De Antonio fez um filme de vanguarda no campo do documentário por sua forma e argumentação. *In The Year of The Pig* colocou a Guerra do Vietnam em perspectiva histórica.

Conclusão

O *found-footage* e a questão dos direitos autorais

[...] a utilização do *found-footage* não pode em caso algum definir um gênero: abrange uma enorme variedade de intervenções por parte dos cineastas. Intervenções estas que se multiplicaram, depois que o acesso do grande público ao videocassete e aos computadores se expandiu, tornando cada usuário um programador em potencial. O recurso à rede de computação permite manipular à vontade as informações armazenadas no sistema binário. Dessa forma, opera-se um deslocamento que consagra o império da variação: os dados é que são manipuláveis, não mais a película. (BEAUVAIS, 2004, p. 82)

A arte, como qualquer processo cultural, é basicamente um processo de transmissão, transferência e diálogo contínuo, permanente e necessário. Às vezes, esse processo envolve transgressão, ruptura, ironia, paródia, confronto. A prática da apropriação tem se tornado uma parte fundamental de muitas atividades criativas e culturais, e faz parte de uma tradição bem documentada na história da arte. Não podemos abrir um livro sobre arte moderna e contemporânea sem encontrar alguma forma de apropriação. A capacidade de apropriação não só mudou a nossa forma de fazer arte, mudou a forma como vemos o mundo. Entretanto, observamos que essa forma de criatividade, principalmente no campo audiovisual, está ameaçada por regulamentos que evitam a investigação sobre novas formas de expressão. (MCCARTHY, 2003) A indústria da mídia afirma que os proprietários de direitos autorais precisam de maior controle sobre seu trabalho. Porém, uma lei eficaz de direitos autorais não pode barrar recursos criativos. É necessário considerar que alguns artistas precisam ter acesso às obras dos outros para desenvolver seu próprio trabalho. Na era da reprodução digital, qualquer tentativa de impor ideias retrógradadas sobre a propriedade e o controle da cultura está fadada ao fracasso.

A apropriação gera uma nova obra, original porque apresenta o trabalho apropriado por meio de uma nova interpretação. Isso provoca uma nova leitura por meio de sua recontextualização e produz outras camadas críticas de significação. O que diferencia a apropriação artística da falsificação comercial ou da paródia é a transformação da obra, ao contrário de sua simples reprodução. (LESSIG, 2005)

Benjamin, De Antonio e a Alegoria Histórica

Por meio da análise da obra de Emile De Antonio, particularmente do filme *In The Year of The Pig*, podemos retomar o pensamento de Walter Benjamin (1994) como parte principal da premissa de qualquer documentário de *found-footage*: compreender o presente e a sua complexidade, inevitavelmente, obriga-nos a reavaliar o passado.

Segundo Benjamin, a História clássica apresenta um passado cristalizado, como um percurso progressivo e natural do homem no tempo histórico. (KHOTE, 1976) O tipo de documentário audiovisual histórico que De Antonio desenvolveu, particularmente em *In The Year of The Pig*, é uma alternativa narrativa à concepção de história linear, progressiva e evolutiva, a que Benjamin chama de “historicismo” (ROUANET, 1987, p. 42). De acordo com o autor alemão, essa forma de narrar a História, a qual estamos habituados, equivale à interpretação dos vencedores. Essa interpretação suprime a narrativa segundo a interpretação dos vencidos ou oprimidos. Benjamin critica o “historicismo” e sua limitação ao buscar no passado os fatos para preencher um tempo caracterizado como “vazio e homogêneo”, assim como a concepção da cultura, que é vista como um acúmulo de bens espirituais, desconsiderando-se os sofrimentos necessários à acumulação desses bens. A essa concepção contínua e linear da História, Benjamin opõe uma História concebida na perspectiva dos vencidos, baseada na ruptura, e não na continuidade. A ruptura que traz o passado para o presente, de forma a libertar esse passado da concepção linear e evolutiva do “historicismo” (BENJAMIN apud ROUANET, 1987). Segundo ainda Benjamin, como alternativa ao “historicismo” é necessário estruturar um discurso sobre o passado no presente. Uma estratégia narrativa para esse discurso é a elaboração de uma “escrita alegórica”, que negue a história hegemônica e revele o “outro da história” (KHOTE, 1976).

De acordo com o pesquisador Ismail Xavier, a noção clássica de alegoria já pressupõe a capacidade de revelar um significado oculto:

Da tradição clássica herdamos a noção de alegoria – etimologicamente allos (outro) + agoreuein (falar em lugar público) – como um tipo de enunciação na qual alguém diz algo, mas quer dizer algo diferente, ou manifesta algo para aludir a uma outra coisa. Tal definição, entretanto, é bastante genérica. Ela identifica, de forma preliminar, a alegoria entre outras figuras de linguagem sistematizadas pelos retóricos antigos, e sua utilidade na discussão contemporânea vem de um elemento essencial implícito nessa aceção genérica, ou seja, a ideia de uma lacuna entre o espírito (significado) e a letra (palavra). Vale já, nessa definição ampla, a concepção de que um enunciado ou uma imagem aponta para um significado oculto ou disfarçado, além do conteúdo aparente. Encontramos aqui a ideia de que as linguagens mobilizadas na vida social são sistemas não transparentes, implicando convenções e processos contextualizados que efetuam a

mediação entre palavras (ou imagens) e a experiência vivida. (XAVIER, 2005, p. 345)

Esse “deslocamento temporal” é o objetivo de Emile De Antonio em toda primeira fase de sua produção de documentários de *found-footage*, tratado nessa pesquisa através do filme *In The Year of The Pig*. Olhar o presente por meio de imagens do passado, retirando-as do seu curso histórico evolutivo e permitindo uma leitura dialética. Em sua prática audiovisual, De Antonio subverte a condição de arquivo de imagens e sons que, em geral, foram expostos superficialmente ao público devido à brevidade do meio televisivo para o qual foram produzidos. Essa imagem visual ou sonora, recolocada no contexto de profundidade analítica e crítica isenta e radical do filme, resgata outras camadas de informação ocultas na condição de arquivo, atribuindo-lhe uma significação mais complexa ou sofisticada na justaposição a outros recursos audiovisuais e narrativos. A profusão de argumentos visuais e sonoros construídos por meio dos arquivos exige um espectador apto à decodificação. De forma geral, o conteúdo do filme se estabelece em etapas: o primeiro contato pode parecer confuso e caótico, pois a organização não didática do filme causa um estranhamento ao espectador. A capacidade de decodificação do espectador, ou seja, seu grau de informação a respeito do contexto histórico estabelece níveis diferentes de prazer na fruição do filme e da montagem intelectual de De Antonio, assim como a percepção da relevância dos arquivos recuperados e apresentados.

A proposta de Benjamin em sua reavaliação da alegoria é, portanto, escrever “outra história”, condizente com o sofrimento e a opressão social. Essa também é a proposta de Emile De Antonio em *In The Year of The Pig*: evidenciar a opressão imposta ao Vietnã do Norte pelos EUA e o sofrimento do povo vietnamita oprimido por gerações. Uma versão da história oposta e incômoda à postura de superioridade do governo e da população norte-americana, habituados a impor sua verdade e razão como maior potência econômica e militar do mundo. Corajosamente, De Antonio mostra à opinião pública as verdadeiras razões da guerra, colocando os norte-americanos como algozes, diferentemente da imagem de vítimas de um conflito político e ideológico que o governo se esforçou em vender. Uma das principais motivações de De Antonio para a realização de *In The Year of The Pig* foi justamente desconstruir o discurso oficial apoiado pelas redes de televisão, utilizando-se das próprias imagens e sons televisivos. Segundo o diretor:

Não há nada pior sobre a guerra como a cobertura das redes de TV, porque parece que estão cobrindo a guerra quando na realidade não estão. As redes

de TV fizeram o povo dos EUA confortável com a guerra porque ela aparece entre os comerciais. Nunca há a pergunta: Por que estamos fazendo isso? Qual o motivo desta guerra? Nunca é sugerido por qualquer coisa que é transmitida na televisão que devemos mesmo nos interessar por esse tipo de questão. A televisão é uma forma de evitar chegar a um consenso sobre o fato de que estamos realmente nesta guerra. (apud WAUGH, 1976, p.38, tradução nossa)

O cineasta documentarista precisa estar atento e colocar em prática sua capacidade de produzir e observar semelhanças entre o presente e o passado. É por isso que as imagens dialéticas se reconhecem na sua atualidade, já que é o presente que nutre o passado de significações elaboradas a partir de relações construídas através dos resquícios, das ruínas, dos resíduos do passado. Por sua vez, a imagem dialética também é próxima a uma figura alegórica cuja ambigüidade é a sua característica principal.

Assim, diante das imagens remanescentes captadas pelo cinema e pela televisão, o documentário praticado por Emilio De Antonio quer olhá-las como “ruínas alegóricas”, assim como colocou Benjamin (apud KOTHE, 1976), uma possibilidade de dizer ao “outro”, aquilo que não foi dito pela História oficial. Consciente ou não do conceito de alegoria histórica do pensador alemão, De Antonio conhecia bem as teorias de Eisenstein e as diversas concepções da montagem cinematográfica. Além disso, era também um cineasta americano, formado pelas comédias que vira na juventude, consciente do poder de subversão de filmes como os dos Marx Brothers, que ele mesmo cita no cartaz de *Milhouse: A White Comedy*. Paralelamente ao seu ímpeto de revisão histórica, Emile De Antonio conhecia a força da dramaturgia e das personagens no cinema.

Bibliografia Geral

- ALBERA, F. **Eisenstein e o construtivismo russo**: a dramaturgia da forma em 'Stuttgart'. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ARGAN, G. C. **Arte Moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- AUMONT, J. O filme como representação visual e sonora. In: AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995, p. 19-51
- AUMONT, J. A montagem. In: AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995. p. 53-88.
- BARNOUW, E. **Documentary – a History of the Non-fiction Film**. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 1983.
- BARTHES, R. **A morte do autor**. Tradução de Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BAZIN, A. **O cinema: ensaios**. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BEAUVAIS, Y. Filmes de Arquivo. **Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo** (arquivo nacional). Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 82 – 93, set. 2004.
- BECKER, F. **O que é construtivismo?** Série Ideias. São Paulo: FDE, n. 20, 1994.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas, v. I, trad. Sergio Paulo Rouanet, 7. ed, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.
- BERNARDET, J. C. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____. Destruir, construir, ressignificar. **Cinemais** (UENF). Rio de Janeiro, n. 18, p. 129-137, jul. ago. 1999.
- _____. A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação. In: BARTUCCI, Giovana (org.). **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000, p. 23-41
- _____. **Cineastas e imagens do povo**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. A migração das imagens. In: TEIXEIRA, F. E. (org.) **Documentário no Brasil - Tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. p. 69 – 80.
- CATTON, B. **Reflections on the Civil War**. New York: Doubleday Books, 1981.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBORD, G; WOLMAN, G. J. (1956). Métodos de Detournement. **Fanzine Amano**. Madrid, n. 7, 1997.

EISENSTEIN, S. M. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002a.

_____. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002b.

ESCOREL, E. Vestígios do passado: acervo audiovisual e documentário histórico. **CPDOC 30 ANOS**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. p. 45 – 58.

KAEL, P. Blood and Snow (1969). In: KELLNER, D; STREIBLE, D. **Emile de Antonio: A Reader**. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000. p. 201-204.

KELLNER, D; STREIBLE, D. **Emile de Antonio: A Reader**. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000.

KOTHE, F. R. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

KOTHENSCHULTE, D. A Journey into the Light: Matthias Müller's Film *Pensão Globo*. **Senses of cinema**, n. 38, 2005. Disponível em: http://archive.sensesofcinema.com/contents/06/38/pensao_globo.html . Acesso em: 2009.

LESSIG, L. **Cultura Livre**: como a grande mídia usa a tecnologia e a lei para bloquear a cultura e controlar a criatividade. São Paulo: Trama, 2005.

LÉVI-STRAUSS, C. **O Pensamento Selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1989.

LEYDA, J. **Films Beget Films: A Study of the Compilation Film**. New York: Hill and Wang, 1964.

LINFIELD, S. Irrepressible Emile De Antonio Speaks. In: KELLNER, D; STREIBLE, D. **Emile de Antonio: A Reader**. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000. p. 113-123.

MACHADO, A. O filme-ensaio. **Concinnitas** (UERJ). Rio de Janeiro, v. 4, n. 5, 2003. p. 63-75

MACLEAR, M. **Vietnam**: the ten thousand day war. Londres: Thames Methuen, 1981.

MCCARTHY, D. **Arte pop**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MINK, J. **Marcel Duchamp**: a arte como contra-arte. Tradução de Zita Morais. Alemanha: Taschen. 2000

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005a.

_____. A voz do documentário. In: RAMOS, F. (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e Narratividade Ficcional**. São Paulo: Editora Senac, 2005b. v. 2. p. 47-68.

PENAFRIA, M. Propostas de realização. Imagens e sons do passado e imagens e sons do presente. **Revista INTERIN**, n.2, 2007. Disponível em www.utp.br/interin Acesso em: 2010

RAMOS, F. P. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: _____ **Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e Narratividade Ficcional**. São Paulo: Editora Senac, 2005. v. 2. p. 159 – 226.

REVEAUX, A. **Bruce Conner**. St Paul MN: Film in the Cities, 1981.

ROUANET, Sergio Paulo. **As razões do iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SANT'ANNA, A. R. **Desconstruir Duchamp: Arte na Hora da Revisão**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.

THORSTAD, D. Millhouse (1971). In: KELLNER, D; STREIBLE, D. **Emile de Antonio: A Reader**. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000. p. 249 – 251.

WAUGH, T. Beyond Verité. Emile de Antonio and the New Documentary of the 70s. **Jump Cut: A Review of Contemporary Media**, n 10-11, p. 33-39, 1976. Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC10-11folder/EmileDeAntonio.html>. Acesso em: 2012

XAVIER, I. A alegoria histórica. In: RAMOS, F. (org.) **Teoria Contemporânea do Cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Editora Senac, 2005. v. 1. p. 339-379.

Ficha Técnica

In The Year of The Pig (1968)

Monday Film Production Co.; Turin Film Corp.

Duração: 101 min.

Produção e direção: Emile De Antonio

Produção Executiva: Moxie Schell

Produtores Associados: Terry Morrone, John Atlee

Montagem: Lynzee Klingman, Hannah Moreinis, Helen Levitt

Câmera: John F. Newman; Jacques Rochut (Paris)

Som: Geoffrey Weinstock; Harold Maury (Paris)

Música: Steve Addiss

Assistente de direção: Albert Maher

Entrevistas:

David Halberstam, Arthur Schlesinger Jr., Jean Lacouture, Paul Mus, Olivier Todd, Harrison Salisbury, Roger Hillsman, Sargento John Towler, John White, David K. Tuck, Joseph Buttinger, Philippe Devillers, Padre daniel Berrigan, Senador Thurston Morton, Kenneth P, Landon, Charlton Ogburn, David Wurfel.

Distribuição:

Pathé Contemporary Films; Cinetree; Cornell University Audio-Video Center; New Yorker Films, MacGraw-Hills Films; International Historic Films Inc.