



**Uruguai se
filma: praticando
documentário,
praticando história
(1920-1990)**

*Uruguay films itself:
practicing documentary,
practicing history
(1920-1990)*



Isadora Remundini¹

¹ Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) – Campus Guarulhos, sob orientação da profa. dra. Mariana Martins Villaça, do Departamento de História, sendo bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Graduada em História (bacharelado/licenciatura) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp) – Campus Franca, onde foi bolsista de iniciação científica pela Fapesp, sob a orientação da profa. dra. Tania da Costa Garcia, do Departamento de História, com coorientação da profa. dra. Mariana Martins Villaça. Integrante do grupo de pesquisa História e Audiovisual: Circularidades e Formas de Comunicação. Desenvolve pesquisa nas áreas de história do Brasil e América Latina na contemporaneidade, com ênfase nas relações entre história e audiovisual. E-mail: isaremundini@gmail.com

Resumo: o livro *Uruguay se filma: prácticas documentales (1920-1990)* editado por Georgina Torello e organizado a partir do Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA), traça um panorama amplo do cinema de não ficção no Uruguai, recuperando e analisando um patrimônio filmico disperso. Os nove textos que compõem a publicação dedicam-se às relações entre história e cinema documental naquele país em diferentes momentos, debatendo temas contundentes, como o nacionalismo, o cinema científico, as concepções de povo e os debates em torno da ditadura e da luta armada.

Palavras-chave: documentário uruguaio; história do Uruguai; história e cinema.

Abstract: the book *Uruguay se filma: practices documentales (1920-1990)* edited by Georgina Torello and organized by GEstA (Grupo de Estudios Audiovisuales) outlines a broad panorama of non-fiction cinema in Uruguay, recovering and analyzing a dispersed film heritage. The nine texts that compose the publication are dedicated to the relations between history and documentary film in the country, at different times, debating strong themes such as nationalism, scientific cinema, conceptions about people and debates around dictatorship and armed fighting.

Keywords: Uruguayan documentary films; Uruguayan history; history and cinema.



Uruguay se filma: prácticas documentales (1920-1990), editado por Georgina Torello (2008) e organizado a partir do Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA), traça um panorama amplo do cinema de não ficção no Uruguai e constitui ferramenta proeminente para os estudos do audiovisual, na medida em que não apenas realiza análise aprofundada de objetos fílmicos diversos e suas interpelações ao momento histórico em que se inserem, mas também labora em prol da preservação documental, indicando a expressão desses acervos fílmicos para a pesquisa acadêmica.

Inaugurando a primeira parte do livro, dedicada aos *consensos*, a reflexão elaborada por Torello partilha da perspectiva segundo a qual a nacionalidade seria fruto do debate e da justaposição de interesses diversos, que oscilam no decorrer da história. Nesse artigo, a autora analisa alguns destes debates apreendidos a partir de excertos fílmicos captados entre 1923 e 1930, por ocasião do centenário da independência. Os filmes, realizados por particulares, registram festividades comemorativas do centenário, como a inauguração dos monumentos a Artigas e à Batalha de Sarandí, ambos em 1923. Há também as diversas inaugurações presentes no noticiário *Actualidades de San José* (1925) e o filme de caráter oficial *Centenario* (1930), que documenta a partida de futebol entre Uruguai e Peru realizada no estádio de mesmo nome.

O cotejo dessas fontes com textos publicados em periódicos e transcrições dos discursos proferidos na ocasião das filmagens permite à autora compor o quadro representativo da nação no momento, no qual se pretende forjar uma imagem do Uruguai como país moderno e urbanizado – para tanto, excluindo da cena o elemento popular ou frequentemente apresentando-o como domesticado pela filmagem, satisfeito com as festividades pátrias. O artigo destaca a unanimidade em torno da bandeira nacional, apresentada pelas diversas filmagens como ícone apartidário, unificador das tendências e interesses e alçado ao que a autora descreve como “fetichismo do símbolo”, dada a exploração do plano picado mostrando a flâmula contra o céu azul.

O segundo capítulo, escrito por Isabel Wschebor Pellegrino, aborda o debate sobre os usos científicos do cinema documental, mapeando essa discussão a partir da história da implementação e desenvolvimento do Instituto de Cinematografia da Universidad de la República, o Icur, entre os anos de 1949 e 1960. Implantado como parte de um plano modernizador da universidade, o Icur teve seu projeto de concepção, sua equipe inicial e suas primeiras estruturas de laboratório liderados por Rodolfo Tálice. Dentre as marcas dessa primeira produção, localizada pela autora entre os anos de 1950 e 1955, estavam a presença

quase hegemônica da voz *off*, a trilha sonora e as formas de captação alinhadas ao estilo comercial, além de algumas simplificações na abordagem temática das películas, voltadas à compreensão do grande público.

A segunda etapa da produção documental do Icur se inaugura pela perspectiva agregada por Plácido Añón, professor de História e Teoria da Ciência do Instituto de Professores Artigas. A produção documental conduzida por Añón é caracterizada pela negação da voz *off* e pela tentativa de apagamento do cinegrafista/autor por trás das imagens. Nos apontamentos teóricos do realizador, a autora sublinha uma busca pela objetividade dos registros, imaginados agora como instrumento da pesquisa científica. Assim, assoma-se como mérito do texto o uso dos filmes enquanto evidências de um paradigma científico. Por meio do exame atento da história do Icur e de sua produção, a autora evidencia a existência e a circulação de concepções não apenas sobre as imagens – de que estariam plenamente aptas a captar o íntegro da realidade –, mas sobre a própria ciência “como aquilo que consegue aproximar-se da verdade sobre a natureza e não como um discurso sobre esta que responde a um contexto histórico e cultural” (PELLEGRINO, 2008, p. 59, tradução nossa).

O trabalho de Lucía Secco toma por objetos de estudo o período da ditadura militar e a série de documentários *Así vive Uruguay*, lançada em 1980 e realizada pelo Departamento de Ayudas Audiovisuales del Consejo de Educación Primaria, sendo direcionada à televisão educativa e tomando parte no Projecto Uruguay, financiado pela Organização dos Estados Americanos (OEA). A produção tem como principal motivo os modos de vida e trabalho no interior do país, e resultou em um total de 18 programas – cada qual dedicado a um departamento, com exceção de Montevidéu –, caracterizados por Secco a partir do modelo de documentário expositivo proposto por Bill Nichols, no qual prevalece a voz *off* como instância da objetividade e do saber à qual se submetem as imagens.

Analisando quatro dos episódios da série, a autora explicita a construção de um imaginário sobre o país, imaginário esse afeito às demais produções audiovisuais executadas sob a tutela do Governo Militar e tipificado a partir de quatro ideias-força: o retrato do interior do Uruguai e de sua vida rural; o apelo ao passado, caracterizado como tempo heroico; as noções de progresso e modernidade, bem como a presença do Governo enquanto orquestrador dessas mudanças; e o enaltecimento do trabalho e da figura do trabalhador, desde que representada de maneira harmoniosa, extinta de conflitos sociais.

Encerrando a primeira parte do livro, o texto de Mariana Amieva examina o Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del Södre e, para além

dos recortes que sublinham a mostra como uma janela do cinema latino-americano, procura demonstrar seu impacto na produção uruguaia. Realizado entre os anos de 1954 e 1971, o festival foi, de acordo com a autora, caracterizado por Paulo Paranaguá como o anfitrião de um “cinema de transição”, a meio caminho entre o cinema comercial produzido em estúdio e o cinema dito autoral. Além disso, Amieva destaca na concepção do festival a força teórica de John Grierson e sua perspectiva sobre o documentário como “tratamento criativo da realidade” e ainda marca como características fundamentais a expressão latino-americana e o fato de não haver seleção prévia dos filmes, proporcionando a participação numerosa dos países convidados.

Na abertura da segunda parte, dedicada aos *disensos*, Beatriz Tadeo Fuica, no texto “La manipulación del archivo: las imágenes de revolución sirven a la propaganda dictatorial”, trata da disputa narrativa sobre a ditadura uruguaia a partir do estudo de caso do curta-metragem *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968), apresentando como embasamento teórico a crítica sobre a objetividade das imagens documentais e a necessidade de localizá-las historicamente como forma de viabilizar seu uso enquanto vestígios do passado.

Assim, Tadeo Fuica demonstra como as imagens capturadas por Handler, que apresentavam os confrontos entre estudantes e polícia acompanhados da canção homônima de Violeta Parra, interpretada por Daniel Viglietti, foram ressignificadas pela propaganda do regime de modo a justificar a repressão imposta a partir de 1973. Para Fuica, a chave da transformação das imagens de arquivo está na maneira como produzem uma retórica da violência. Isto é, a supressão da trilha sonora poética – e a consequente alteração dos sentidos e das paixões por ela despertados – faz com que as imagens de 1968, que veiculavam a ação dos estudantes como resposta à Reunião dos Chefes de Estado Americanos em Punta del Este, apareçam em noticiário televisivo de 1977 como motivadoras da violência de Estado, enunciação que se conformaria mais tarde na chamada “teoria dos dois demônios”, segundo a qual existiria uma equivalência legitimadora entre a violência repressiva dos agentes do Estado e a luta armada².

² A retórica da equivalência justificadora se fez presente nos debates sobre a ditadura em diversos países da América Latina. A origem da expressão se deu no contexto ditatorial argentino, conforme explica Maria Paula Nascimento Araújo: “Após o fim do regime militar, o presidente Raúl Alfonsín fez um discurso em que declarava que a sociedade argentina estivera refém, durante os anos da ditadura militar, de dois demônios: as forças repressoras e os grupos guerrilheiros. [...] [A] “teoria dos dois demônios” [...] foi fortemente combatida pela esquerda, que chamou a atenção para o fato de que não se poderia equiparar a atuação dos grupos de esquerda com a ação das Forças Armadas, organizadas, com um poder de fogo muitíssimo maior e com todo o aparato estatal a sua disposição para a realização de prisões, torturas, assassinatos, desaparecimentos políticos, organização de campos de concentração, sequestros de crianças, etc.” (ARAÚJO, 2010, p. 9).

Também dirigido por Handler, em parceria com Ugo Ulive, o curta-metragem *Elecciones* (1967), assim como *Cantagriles* (1958) e *Carlos: cine-retrato de un caminante en Montevideo* (1965), é mobilizado por Cecilia Lacruz para entender a construção de determinada imagem do povo uruguaio. Nesse momento, anterior à fase que corresponde ao ápice do documentário político dos anos 1960, a que pertencerá *Me gustan los estudiantes*, a autora indica como a captura das imagens do povo busca romper com as perspectivas de homogeneidade da população e unanimidade do bem-estar social, difundidas pelo mito do Uruguai como “Suíça da América”. Os filmes lançam um primeiro olhar sobre “o outro de classe” e, enquanto *Cantagriles* e *Carlos* procuram humanizar as personagens pela abordagem de seu cotidiano, *Elecciones* trabalha a ambiguidade profunda da ideia de povo, desenvolvida por Giorgio Agamben na noção de que “uma mesma palavra nomeia tanto o sujeito político constitutivo como a classe que de fato, senão de direito, está excluída da política” (AGAMBEN, 2011, p. 31).

O desmonte da equiparação Uruguai-Suíça aparece ainda no artigo de Pablo Alvira, dedicado ao final dos anos 1960 e início dos 1970 e aos documentários que, nesse momento, compuseram um cenário de questionamento da democracia instituída. O autor, que mobiliza um rol mais extenso de documentários³, sinaliza a existência de duas ideias-força no cinema militante do período que antecede a ditadura: de um lado, esses filmes põem em xeque, sobretudo pela ironia, a qualidade da experiência democrática uruguaia; de outro, intentam prescrever um caminho, educar o espectador para a construção do novo, muitas vezes de modo radical, preconizando e tratando abertamente da luta armada.

Assim, se na primeira parte da publicação muitos dos documentários analisados são pensados diretamente como ferramentas pedagógicas voltadas à construção de um conceito nacional – como é o caso da produção do Icur ou da programação educativa na televisão durante a ditadura militar –, nessa segunda parte, na qual se reitera a referência ao documentário militante dos anos 1960 e 1970, nota-se que nos filmes por vezes, é mantido um viés pedagógico, instrumentalizado agora no intuito de ensinar as rupturas da chamada “excepcionalidade uruguaia”. Esse didatismo aparece também naquilo que Jean-Claude Bernardet chamaria, estudando o documentário brasileiro, de “modelo sociológico”, no qual há intenção

³ Foram analisados por Pablo Alvira os já mencionados *Elecciones* (1967), de Ugo Ulive e Mario Handler, e *Me gustan los estudiantes* (1968), de Mario Handler. Além desses, *Uruguay 1969: el problema de la carne* (1969), de Handler, *Refusila* (1969), do Grupo Experimental de Cine, *Liber Arce, liberarse* (1969), de Handler, Marcos Bancharo e Mario Jacob, *La rosca* (1970), do Grupo América Nueva, e *La bandera que levantamos* (1971), de Mario Jacob e Eduardo Terra.

por parte do intelectual de dar visibilidade e voz ao “outro de classe”, mas essa voz fica subordinada ao sentido geral pretendido por aqueles que possuem o saber. Vale ressaltar que muitos dos filmes elencados por Bernardet partilhavam de uma mesma ambiência político-cultural com a produção uruguaia nesse momento, como é o caso de *Maioria absoluta* (1964), de Leon Hirszman, exibido no Festival del Sodre em 1965 (BERNARDET, 1985).

Encerrando a cronologia a que se dedica o livro, o artigo de autoria de Mariel Balás disserta sobre os conflitos que envolvem a Lei de Caducidade a partir de dois documentários produzidos pelo Centro de Medios Audiovisuales: *El cordón de la vereda* (1987) e *Uruguay, las cuenta spendientes* (1989). Enquanto o primeiro filme, mais informal, trata de uma reportagem sobre a referida lei, o segundo, mais técnico, foi realizado com vistas à exibição no exterior e abordava o referendo em que se buscava a revogação da lei que eximia de punição os responsáveis por violações dos direitos humanos durante o período ditatorial. Destaca-se o fato de que, construído como apelo ao público estrangeiro, o segundo filme não logrou a difusão esperada, restando como registro da expectativa de um acerto de contas que continua pendente.

O posfácio de autoria de Pablo Piedras retoma a abordagem da história do cinema na América Latina e a prevalência de uma perspectiva comparada e transdisciplinar, fato que, impactado pela tese de Paulo Paranaguá (2000), proporcionou uma variedade de estudos salutares sobre esse cinema. No entanto, para Piedras, há qualidades irredutíveis ao se olhar para o nacional que passam ao largo da produção comparada, as quais constituem um dos principais méritos de *Uruguay se filma*, especialmente, no tratamento das particularidades do cinema de não ficção uruguaio e no pioneirismo na recuperação e organização do patrimônio fílmico desse país.

Dessa forma, *Uruguay se filma* proporciona uma visão ampla, mas simultaneamente aprofundada, do documentário uruguaio. O livro realiza uma viagem detida pela história do país e do documentário ali realizado, dialogando ainda, de modo rigoroso, com fontes como a imprensa e a televisão. Fomentado pela riqueza do confronto interdisciplinar, interessa em muitos sentidos, na medida em que compõe uma história do Uruguai, além de viabilizar uma história do filme, das abordagens teóricas e das práticas culturais, realizando uma imersão em diversos temas de interesse aos estudos de história e audiovisual, passando pelo cinema mudo e pelas discussões sobre epistemologia da imagem, chegando à luta armada e às disputas em torno da anistia.

Referências

AGAMBEN, G. “O que é um povo”. In: DIAS, B. P.; NEVES, J. (coord.). *A política dos muitos: povo, classes e multidão*. Lisboa: Tinta da China, 2010. p. 31-34.

ARAÚJO, M. P. N. “Memórias comparadas das esquerdas no Brasil e na Argentina: o debate da luta armada”. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL, 10., 2010, Recife. *Anais...* Rio de Janeiro: Associação Brasileira de História Oral, 2010. Disponível em: <https://tinyurl.com/yxnmf2lu>. Acesso em: 23 jan. 2019.

BERNARDET, J.-C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PARANAGUÁ, P. A. *Le cinéma en Amérique latine: le miroir éclaté – historiographie et comparatisme*. Paris: L’Harmattan, 2000.

PELLEGRINO, I. W. “Las orígenes del cine científico en Uruguay y la conformación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República”. In: TORELLO, G. (ed.). *Uruguay se filma: prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irupciones, 2008. p. 43-64.

TORELLO, G. (ed.). *Uruguay se filma: prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irupciones, 2008.

submetido em: 31 jan. 2019 | aprovado em: 05 abr. 2019