UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

UM OUTRO CINEMA

cinema documentário e memória

Patrícia Francisco

São Paulo

2008

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES

UM OUTRO CINEMA

cinema documentário e memória

Patrícia Francisco

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de concentração Artes Plásticas, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação da Profª Drª Sônia Salzstein Goldberg.

São Paulo

2008

Para Izaira

Agradecimentos

Aos professores da Escola de Comunicação e Artes, em especial, minha orientadora Sônia Salzstein pela confiança, Monica Tavares pela recepção, Mário Ramiro pelo estímulo à realização do mestrado, Carlos Fajardo e Henri Gervaiseau pelas aulas imprescindíveis na minha formação, Gilberto dos Santos Prado, Esther Hamburguer e Fernando Iazzetta pelo apoio estrutural na realização e finalização do projeto. E aos professores do Instituto de Artes da UFRGS Paulo Gomes e Alfredo Nicolaievski pelas inúmeras conversas, leituras de textos e apoio na montagem do projeto de mestrado.

Agradeço aos meus pais, Nelson Manoel Francisco (*in memorian*) e Izaira de Souza Francisco, a quem tudo devo, minha mãe pelas inúmeras sessões de cinema, indicações de literatura e música, além de nossas conversas que tanto estimularam minha criatividade e ao meu pai pelo forte incentivo ao estudo. Ao carinho dos avós já ausentes Ana, Alvina, Djalma e Manoel que proporcionaram uma boa infância, evocando diversas imagens em minha memória. À toda família, em especial, aos familiares Mara Alexandra Francisco, Ana Cristina Francisco Cavalheiro, Glória Francisco e Jackson Roger de Oliveira pelo constante apoio.

Aos amigos que participaram e apoiaram este projeto Virgínia Caetano, Kelly Xavier de Oliveira, Audrey Hojda, Isabel Hojda e Cecília, Fernada Schunk, Maria Helena Schunk, Valério Fiel da Costa, Débora Sanchez, Viviane Gueller, Dwojra Kessler Diamant, Andrea Pasquini, Ivana Brazil, Luiz Miyasaka, Geraldo Floriano, Daniela Indianara dos Santos Silva, Pedro Paulo Koeler, Vitor Kisil , Vanderlei Bonfim.

A todos os entrevistados para o “Eu, trilho”, em especial as entrevistadas Damiana Gomes da Silva, Nilza Scalabrini e Lucinei Paes de Lima.

Aos realizadores Eduardo Coutinho, Sandra Kogut, Cristiana Grumbach, Eduardo Escorel e Evaldo Mocarzel pelas conversas e idéias novas. À Jane de Almeida pela entrevista sobre Godard e o grupo Dziga Vertov.

Ao grupo Imagens e Ciências Sociais do CEM/ Cebrap e ao coletivo Muro pelo intercâmbio de idéias e experiências.

A outros amigos e apoiadores, Nazaré Ablas pela revisão do texto, Paula Bernardo pelas indicações, Gerson Faria pelas histórias do trem, Antônio Henrique Sobrinho pela gravação do filme 8mm, Renato Sakata, Assunção Hernandez e Liliana Sulzbach pela liberação de algumas horas de trabalho em favor do estudo.

As empresas e instituições CPTM (Companhia paulista de trens metropolitanos), Trensurb (Trens urbanos de Porto Alegre), Cinemateca Brasileira, CEM (Centro de Estudos da Metrópole), CEBRAP (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento), Seção de transportes da ECA, Departamento de Artes Plásticas (CAP), Departamento de Cinema, Rádio e TV (CTR), Departamento de Música (CMU) e Zeppelin filmes pelo apoio cultural ao projeto.

A Universidade pública pelo investimento a minha pesquisa.

A minha mãe, minhas irmãs e as produtoras que trabalhei durante essa pesquisa, pelo suporte financeiro, sem o qual essa dissertação não se teria viabilizado.

Resumo

A dissertação tem como proposta uma reflexão sobre o processo de realização de um documentário, a partir de minhas reflexões como realizadora. O trabalho tem como marco teórico e prático a memória na proposição de uma forma documental. Parto de conceitos literários sobre a memória subsidiada com referências fotográficas na invenção do conteúdo do documentário. Assim, entre filme e texto, tenho como propósito a apresentação de um pequeno panorama da história do cinema, focando alguns pontos referenciais que resultaram em mudanças para a linguagem do documentário contemporâneo. Na finalização do processo de um filme, estabeleço relações entre o ato de montar e uma possibilidade de montagem apontada por Jean-Luc Godard.

Abstract

The dissertation has as proposal a reflection on the process of to do a film documentary, starting from my reflections as director. The text has as theoretical and practical mark the memory in the proposition in a form documental. I leave of literary concepts about the memory subsidized with photographic references in the creation of the content of the documentary. Like this, between film and text, I have as purpose the presentation of a small panorama of the history of the movies, showing some primordial points that resulted in changes for the language of the contemporary documentary. In the finalization of the process of a film, I establish relationships among the action of editing and an edition possibility seen by Jean-Luc Godard.

Apresentação

O trabalho é a reflexão sobre o processo de realização de um documentário. Nas minhas concepções de trabalho com a de outros realizadores, delimitei meus argumentos entre memória e história. Para isso, encontrei três formas de estruturar o meu pensamento. No primeiro capítulo, através de minha memória, exponho algumas reflexões sobre o conteúdo do documentário realizado junto à dissertação, tendo como subsídio a fotografia. Já no segundo capítulo detive me a olhar que pontos da história mundial do cinema, com foco no documentário, contribuíram para as mudanças de linguagem nas realizações de filmes contemporâneos. No último e terceiro capítulo, reflito sobre o ato de montar, analisando a experiência da montagem em Jean-Luc Godard, especificamente no episódio "4B-Os signos entre nós" de *História(s) do Cinema*.

No capítulo Memória e Esquecimento, inicio pela definição do meu entendimento de memória, a partir dos conceitos de Marcel Proust, sobre esse tema, complementando-os com os de Walter Benjamin. Faço um panorama das evocações de minha memória, mostrando as minhas reflexões pessoais na construção de um documentário, tendo como mola propulsora os relatos familiares sobre alguns momentos da vida de minha avó Ana.

Uma das maneiras de construir uma memória poderia ser a utilização de fotografias. Desta forma, escolhi-as como subsídio imagético e teórico para minha memória. Assim, vou analisar o conceito de fotografia em Roland Barthes e Walter Benjamin, construindo relações com as teorias dos dois autores, entre a morte e a

aura das imagens fotográficas, recorrendo, ainda, a Susan Sontag e Philippe Dubois.

Faço associações de minha memória com alguns filmes e com a história das invenções na fotografia e no cinema. Ao pensar em documentários que tratam do tema da memória, vejo que uma das possibilidades de relembrar e decifrar acontecimentos de nossa experiência de vida é a fotografia. Assim, várias concepções sobre ela podem ser mencionadas: fotografia como gênese do cinema ou como fomentadora de sua criação. Nesse projeto, a imagem fotográfica foi escolhida para suplementar minha memória, a fim de que eu pudesse reunir algumas informações necessárias para a realização de uma forma documental.

No capítulo Documentário, vou tratar da construção do documentário que me propus a fazer paralelamente à dissertação de mestrado e, ao mesmo tempo, cercar-me de subsídios teóricos e práticos que me levem a construir o trabalho. Embora esteja cercada de vários tipos de referências de diversos autores, entre artigos e ensaios em revistas e livros, além de entrevistas com realizadores, os principais marcos téoricos foram Jean-Claude Bernadet, Silvio Da-Rin e Jean-Louis Comolli.

Eduardo Coutinho é tomado como uma figura central em minhas argumentações sobre o documentário, entre outros especialistas na área. Estou ciente de que estarei escrevendo sobre um perfil de documentário. Diante das tantas possibilidades de abordar um tema que se aproxima do real, fiz a escolha de falar sobre a minha experiência e de alguns profissionais que estabelecem um conjunto de idéias e práticas próximas de minha maneira de trabalhar. Além disso,

comentarei algumas exposições realizadas em São Paulo e Rio de Janeiro, onde a questão do documentário, ou o "real" esteve presente na realização de obras, por alguns artistas, apontando novas formas de linguagem.

Destarte, ao mesmo tempo em que estarei argumentando o meu processo criativo na articulação de diversos materiais e assuntos para a construção do trabalho - o documentário - estarei também dando subsídios a meu embasamento teórico com "teorias" dos cineastas que entrevistarei, tais como: Eduardo Escorel, Sandra Kogut, Eduardo Coutinho e Cristiana Grumbach, utilizando como contraponto o processo documental de Evaldo Mocarzel. Além de uma série de ensaios e entrevistas realizadas com Agnès Varda.

No último e terceiro capítulo, Montagem, vou abordar questões referentes às minhas escolhas na manipulação de imagens reunidas e organizadas para a montagem de um filme, com enfoque em questões da história e tecnologia da montagem, na explanação de argumentos sobre a montagem de um documentário e no exemplo de Jean-Luc Godard. Aqui, o principal referencial teórico será Jacques Aumont.

Traçarei um breve panorama histórico da montagem cinematográfica, partindo de Marey e Muybridge, passando pelo construtivismo russo, em especial, Dziga Vertov, até a valorização da montagem com a "reaparição" das novas tecnologias. Vou inserir, brevemente, a discussão da montagem vertical e horizontal, ou seja, a troca das mesas de montagem, analógicas, para as ilhas de edição, digitais. Assim, passarei a explanar sobre alguns argumentos acerca das relações entre documentário e o pensamento de sua montagem.

O que vou fazer é mostrar o meu processo de reunião e organização de diversos materiais para construir a montagem de um trabalho, o que também poderá ser acessado no documentário "Eu, trilho" e no vídeo "Retratos da Vó Ana", em anexo. Os procedimentos adotados em minha linguagem, herança de minhas experiências nas artes plásticas, acabam por reunir qualquer informação sobre o assunto pesquisado, desde imagens capturadas em vídeo, filme e fotografias, textos etc. É uma idéia de multiplicidade de referências, citação de obras e textos. Como também faz Jean-Luc Godard em sua obra, a série *História(s) do Cinema*, a partir da reunião de diversas citações de obras históricas, filosóficas, literárias e do próprio cinema, que brinca com o conceito de memória e história.

Resumidamente, apresentarei momentos relevantes da trajetória do cineasta Godard, comentando outros trabalhos importantes em sua carreira. Posteriormente, apresento a montagem do último capítulo de sua série, a parte "4B- Os signos para nós". Nas minhas Considerações Finais, farei um relato de minhas concepções autorais no que diz respeito à teoria e ao fazer do documentário, entrando no próprio processo de realização dos trabalhos desenvolvidos nessa pesquisa.

SUMÁRIO

Apresentação

1. Memória e Esquecimento

Apresentação de uma memória.....7

Registros e histórias.....15

Morte nas imagens.....31

Imagens.....50

2. Documentário

Processos.....56

Situações documentais.....66

Cineastas: “cinema, romance, teatro ou ópera - qual você escolheria?”....93

Imagens.....112

3. Montagem

O ato de montar.....118

Uma possibilidade de montagem

O projeto História (s) do Cinema.....127

O cinema e o vídeo de Godard.....137

“4B- Os signos para nós”.....143

3.3 Imagens.....158

4. Considerações Finais 164

5. Referências bibliográficas.....171

6. Anexos.....180

“O cinema documentário tem por vocação uma certa marginalidade. Seu destino é percorrer belos afluentes, mas cujos leitos são distantes dos grandes cursos d’água”.
(*Eduardo Escorel. Cinema do Real. p.272)*

1. Memória e Esquecimento

1.1 Apresentação de uma memória

Minha avó Ana nasceu em 1911, eu a conheci em 1974. Convivi com ela durante nove anos. De todo o seu tempo de vida, eu quase não participei, porém conheço-o através de relatos. A veracidade deles não importa. O interessante é que do que eu vivi com ela e por meio de fotografias irrompeu toda uma cadeia de imagens que povoam a minha memória.

Minha intenção é através desse universo da memória, entre o "real" e o imaginário, buscar uma forma documentário que trata de um inventário de memórias de diversas ordens, como a memória relacionada ao registro, à história e a morte nas imagens. Vou reunir imagens fotográficas e um filme 8mm e transcender a vida de minha avó Ana com outras imagens e pessoas, através da realização de um filme documentário[1] em vídeo. Essas pessoas foram encontradas ao acaso em estações e vagões de trem, e desse encontro, gravei algumas conversas. A partir de um fragmento de um dos relatos sobre sua vida, inicio a imagem do documentário: "Ao sair do trabalho, Ana atravessava um trilho de trem para voltar para casa". O documentário é o documento dessa memória.

A memória se constitui, pra mim, em situações que ficaram gravadas com um sentido ou significado. Nunca guardei uma situação inteira, porém um detalhe,

[1] Cabe salientar que o trabalho que apresento junto à dissertação não está fechado. O trabalho é o segmento de um filme em progresso (*work in progress*). Estou me aproximando do tema, criando focos, fazendo levantamentos de possibilidades a serem abordadas no filme. Ao mesmo tempo, que busco uma forma para esse documentário, estou delimitando os diferentes temas que sempre associei a esse projeto, tais como, o trem, a lavoura, os arquivos de imagens e minha memória.

algo que ficou marcado por algum motivo de toda uma situação vivida. Dessa forma, a memória que menciono nesse trabalho é um pouco a lembrança, que parece ser manipulada por mim, digo, em relação às informações contidas nas imagens e nos relatos familiares. Porém, em relação ao que é evocado pela memória, a partir de algum referencial, não é possível ser controlado por mim.

Ou seja, ao mesmo tempo, existe essa parte da memória que eu não posso manipular, não há um controle, como, por exemplo, quando eu observo uma imagem jamais vista e essa mesma imagem evoca situações que eu vivenciei com minha avó. Não há um controle do que eu vou recordar no sentido do encontro com esse referencial que possa suscitar a minha memória. De repente, eu estou em São Paulo, andando de trem, e me vem à mente imagens de minha vó Ana, isso é uma lembrança incontrolável. E volta uma série de imagens, de coisas até que eu nem lembrava ou que talvez nem aconteceram da experiência vivida com ela. "Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes de depois"[2].

Os conceitos de memória involuntária e voluntária de Marcel Proust também têm relações com essa memória que estou construindo e que pode estar constituída, ao mesmo tempo, da memória voluntária e involuntária de Proust. Podemos dizer que a memória voluntária, racional, é a pura fotografia, o retrato, e a memória involuntária é a infância, o afeto. Como define o próprio Proust,

---

[2] BENJAMIN, Walter. **A imagem de Proust** in Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas v.1. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.37.

“para mim, a memória voluntária, que é sobretudo uma memória da inteligência e dos olhos, não nos dá, do passado, mais do que faces sem realidade; mas se um cheiro, um sabor encontrados em algumas circunstâncias totalmente diferentes, despertam em nós, à nossa revelia, o passado, passamos a sentir o quanto este passado era diferente daquilo que acreditávamos lembrar, e que nossa memória voluntária pintava, como os maus pintores, com cores sem realidade”[3].

Eu tento dar um sentido às imagens involuntárias da memória. “Antes de mais nada, precisamente porque elas são involuntárias, se formam por si próprias, atraídas pela semelhança de um minuto idêntico, elas são as únicas a possuir uma marca de autenticidade”[4].

Assim, venho imbuída de recordações de infância, do balneário de Laguna, no estado de Santa Catarina, cidade de nascimento de minha avó. E, dessa forma, recordo e reúno os documentos de minha memória à maneira da memória involuntária de Proust

“porque nos trazem de volta as coisas numa dose exata de memória e esquecimento e, enfim, uma vez que nos fazem experimentar a mesma sensação em uma circunstância completamente diferente, elas a liberam de toda a contingência, e nos dão dela a essência extra-temporal, aquela que é exatamente o conteúdo do belo estilo, esta verdade geral e necessária que somente a beleza do estilo traduz”[5].

Marcel Proust, em sua obra literária “Em busca do tempo perdido”, construiu uma relação entre o personagem e sua avó. O personagem narrador da história “escuta a voz de sua avó, ou o que supõe ser sua voz, já que a escuta

---

[3] PROUST, Marcel. Trad. Mário Quintana. **Em busca do tempo perdido – no caminho de Swann**. São Paulo: Globo, 2006, p.511.
[4] Idem PROUST, p.511.
[5] Idem PROUST, p. 512.

agora pela primeira vez, em toda sua pureza e realidade"[6]. Da mesma forma, eu tento construir minha memória embasada na vida de minha avó, através de alguns fatos de sua vida. Os fatos que eu lembro e que sua filha, minha mãe, me ajuda a recordar. Ponho-me a escutar e contar a história de minha avó. E o meu "olho funciona com a precisão cruel de uma câmera e fotografa a realidade"[7] de minha avó, com recordações e observações que foram sendo anotadas, à medida que a memória fluiu e me mostrou os possíveis caminhos.

Walter Benjamin em seu ensaio "A imagem de Proust" indaga-se "a memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência? (...) Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite". Ele analisa a obra de Proust, sua escrita, como um infindável tecer de idéias que se condensa numa "síntese impossível" de uma "obra autobiográfica". Em meio a suas argumentações percebemos uma aproximação entre as idéias do escritor e do filósofo, ao ponto que, verificamos uma diferença, quando se trata da memória involuntária, das ressureições da memória.

"Essas 'ressurreições da memória', como Proust as define, referem-se, em sua obra, ao passado individual e dependem de um acaso providencial, como aquele da madeleine (...). Para Benjamin, essas ressurreições aludem ao passado coletivo da humanidade e não podem depender do acaso, mas devem ser produzidas pelo trabalho do historiador materialista"[8].

---

[6] BECKET, Samuel.Trad. Arthur Nestrovski. **Proust**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.26
[7] Idem BECKET, p.27.
[8] GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Memória e libertação** in Walter Benjamin – os cacos da história. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 71 e 72.

Quando penso numa forma de mostrar a minha memória, preciso arrumar ferramentas para construí-la. O documentário é uma dessas ferramentas e foi a que eu escolhi. A memória que eu construo tenta se aproximar à forma documentário. É um filme de memórias que não está condicionado a nenhum formato preciso, quanto ao seu tempo de duração ou linguagem, e está desprovido de características que envolvem um gênero de filme específico. Ele se fundamenta em recolher documentos e depoimentos associados ao meu imaginário, que ora relata trechos da vida de minha avó, ora os recria. A memória relata o "real" e o imaginário.

Aromas também fazem parte da memória, porém a minha memória é muito mais visual. Para construir a forma memória da vida de uma pessoa de que eu participei por pouco tempo, tendo uma ligação afetiva, vou me subsidiando em fragmentos de imagens e de alguns objetos pessoais da avó Ana que eu filmo ou fotografo. Além das imagens coletadas e/ ou produzidas, há em alguns momentos o meu relato em voz sobreposta a elas para dar conta de toda essa memória lembrada e recriada.

É como se fosse retirada uma foto, a cada dia, de um álbum de fotografias desconhecido. Em seu ensaio sobre a memória e a fotografia, Philippe Dubois inicia o texto com uma síntese: "Em suma, é essa obsessão que faz de qualquer foto o equivalente visual exato da lembrança. Uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias"[9]. Ele associa as imagens fotográficas, por estarem formuladas na mente do fotógrafo,

[9] DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Campinas-SP: Papirus, 2003. p.314.

ou seja, uma supostamente já arquivada, à capacidade de armazenamento da memória. É interessante lembrar que o cineasta Robert Bresson associa à idéia dessa imagem mental a idéia de que o som forma imagens mentais, “o apito de uma locomotiva imprime em nós a visão de toda uma estação de trem”[10].

Pego uma fotografia antiga e começo a observá-la. Algumas pessoas olham para a câmera, outras pessoas dispersam suas vistas para objetos presentes na foto ou para algo que lhes chamou a atenção fora do campo fotografado. Um registro de um momento, já passou, agora ela é inacessível. Dentro de uma imensidão de fotos de família que observo, tenho uma coleção de múltiplas imagens de minha avó Ana.

Fui selecionando algumas imagens em que houvessem a presença dela em diversos momentos de nossa vida, mas não só isso - que a contivessem, também em vários momentos de sua vida. Não que eu quisesse montar uma cronologia de fatos ou acontecimentos. Escolhi fotografias que resgatam momentos no meio social que ela vivia. Momentos que dessem conta, ou não, da história que quero contar.

Construo uma história com documentos reais que ativam a minha memória para mostrar histórias reais que se aproximam dessa história constituída em minha memória. Um trabalhador de fábrica, com seus horários a cumprir, metas de desenvolvimento de uma peça, hora de entrada e hora de saída. Um produtor rural, agricultor, que trabalha numa lavoura ou que cultiva diversas sementes, possui uma roça, para ganhar a vida e/ ou sustentar a família. Atividades genuínas

---

[10] BRESSON, Robert. Trad. Evaldo Mocarzel. **Notas sobre o cinematógrafo**.São Paulo: Iluminuras, 2005. p.66

e, ao mesmo tempo, de produção de uma época, pois minha avó participou desses dois campos de trabalho. A atividade é genuína em relação à minha lembrança. Quando converso com pessoas que exercem ou exerceram essas atividades, é como se restaurasse essa parte da vida dela em minha memória, porque assim eu entendo melhor o que ela experimentou no trabalho.

É como se você ativasse, com essas imagens, pontos acessíveis a essa memória familiar e as reativasse, relacionando umas com as outras. Imagens de outras pessoas, mas que se assemelham, ou pela ordem do trabalho, quer pela dinâmica familiar, à minha experiência pessoal.

Das pessoas entrevistadas, eu escolhi as que tinham um perfil próximo da trajetória de vida de minha avó, como mencionei, trabalhadores da área rural, mas também da área urbana. O trabalho profissional de minha avó sempre foi um fato marcante, porque estamos falando do início do século vinte, tempo em que não era unanimidade mulheres trabalharem fora de casa. E por esse motivo, tenho em minha memória a constatação de uma mulher bastante corajosa e talvez possa arriscar, feminista.

Como esse projeto não teve uma pesquisa de personagens, o contato com as pessoas entrevistadas foi à primeira vista. Eu entrevistei pessoas na estação de trem e dentro do trem. O local escolhido foi pensado segundo o relato de que minha avó atravessava a linha férrea e, às vezes, esperava o trem passar para voltar do trabalho para casa.

E, talvez, por ter escolhido gravar em cidades interioranas, tive a sorte de encontrar pessoas que tiveram uma trajetória bem próxima da avó Ana, pessoas como a Senhora Damiana, o Senhor Expedito, o Senhor Augusto e a Senhora

Nilza e a jovem Lucinei. Todos, exceto a Lucinei, mais ou menos na mesma faixa etária de minha avó quando morreu, final dos sessenta e/ ou início dos setenta anos, todos eles trabalharam na roça, com exceção do Sr Augusto, que é um “artesão dos jardins”, é um bom jardineiro, segundo seu relato.

O que mais me interessava era a idade e a profissão serem próximos da história de vida de minha avó. A senhora Nilza também falou de seu fracassado casamento, o que possibilitou mais uma ligação com o primeiro casamento de minha avó. O que quero dizer é que mais um dado foi acrescentado e reativou mais lembranças.

1.2 Registros e histórias

Existem várias imagens que recorrem a uma memória adquirida na infância, como já mencionei. Cada imagem desencadeia a lembrança de uma série de outras, como, por exemplo, trabalhadores numa colheita. Estes, representam um momento da vida de minha avó, sua infância, adolescência e início de vida adulta. Eles podem estar plantando ou colhendo, é essa imagem que persigo. Pessoas na labuta, no âmago do seu trabalho.

Outra imagem que recorre em minha mente são as pessoas no trem. O trânsito dos que podem estar embarcando, desembarcando ou dentro do trem. Esse trem, metaforicamente, representa um lugar que suscita uma memória, no qual várias histórias se entrecruzam. Os passageiros no trem ou aguardando na estação à espera de uma nova partida. É o tempo de espera e, em seguida, de locomoção via trem. Estou em busca do trabalhador rural ou em busca do passageiro de trem, porque estou em busca dessa memória, de uma espécie de trânsito, de estar em trânsito.

Um ato de coletar é realizado também com a câmera. Eu capturo e converso sobre a vida de várias pessoas. Vidas representadas em depoimentos que revelam um cotidiano contado a partir de lembranças, de memórias reconstruídas em frente à câmera. Eduardo Coutinho, documentarista, em uma entrevista realizada por mim, fala que filma relação da equipe com a pessoa. “A filmagem exige da pessoa que ela se invente, que ela pense na vida dela”[11].

---

[11] Entrevista com Eduardo Coutinho realizada por Patrícia Francisco.

O documentarista define que memória é memória e esquecimento. E tem a mentira que é uma parte que a gente esqueceu e inventa. No filme *Jogo de Cena*[12] (2007) uma personagem menciona, no meio de seu depoimento, que toda fala tem uma memória. Para Coutinho, a atitude de uma pessoa perante a câmera é semelhante a uma autobiografia, no qual você escolhe alguns momentos de sua vida e tenta organizá-los durante sua fala.

"Autobiografia é a coisa mais mentirosa que tem, não mentirosa no sentido de ser mentira, você faz uma seleção, um arranjo. Quando você fala para a câmera, você tenta dar sentido a sua vida (...) autobiografia dá um arranjo para parecer lógico, mas a vida não é lógica"[13].

Quando estamos representando para a câmera, construímos várias personagens. Ao ativar nossa memória em frente a ela, acabamos por preencher lacunas que supram os nossos esquecimentos. "Se tudo se inscreve na memória psíquica e ali permanece gravado intacto, nem tudo volta. O recalcamento é originário, e sempre haverá restos perdidos, parcelas inacessíveis à consciência"[14]. Por isso

"Cabe chamar atenção para o fato de que a memória trai. Pesquisas sobre memórias e esquecimento indicam que cada vez que uma lembrança é trazida à consciência, torna-se instável e se modifica. O processo ocorre porque ao recordar, tiramos a imagem do seu recanto e a manipulamos, agregando a ela as emoções e os pensamentos do momento. Ou seja, nosso cérebro mistura lembranças e até incorpora falsas memórias".[15]

---

[12] *Jogo de cena*, direção Eduardo Coutinho (cor/ 35mm/ 89 min/ 2007)
[13] Entrevista com Eduardo Coutinho realizada por Patrícia Francisco.
[14] Idem DUBOIS, p. 325.
[15] PINTO, Ivonete. **Um filme delicado** in Revista Teorema, n.11, setembro 2007, Porto Alegre.p.12-13.

Escrita incessante, recolher e reunir fotografias, operando em seqüências que eu criei, não sei se são as seqüências verdadeiras ou cronológicas, mas essa ordenação vem da busca por construir uma memória baseada em alguns fatos reais que deixaram um rastro, um índice daquilo que foi ou aconteceu. Assim, "há alguns anos, todo o discurso teórico sobre a fotografia não cessou de repetir, sob todas as espécies de formulações, que 'a fotografia' é o traço". (a impressão luminosa, num determinado momento do tempo, de um objeto situado à distância"[16]

Agora penso na memória como um local, onde constam seres e objetos que o formam. Como, por exemplo, o trem, é no balanço dele que eu lembro dos objetos e das histórias da avó Ana.

As invenções, tanto da fotografia como do cinema, vão formando as imagens do desejo de recordar, são pequenas manchas escuras, luz e sombra, preto e branco. Imagens esmaecidas, quase apagadas, mas que instigam por seu apagamento. A aparente deterioração da película, nas imagens de Lumière com movimentos mínimos, porém projetados com movimentos ligeiramente mais rápidos.

O cinema[17] nasce assim, aos poucos, nas mãos de dois fotógrafos preocupados em desenvolver tecnologias para capturar e projetar imagens. A

---

[16] Idem DUBOIS, p.247.

[17] Em 28 de dezembro de 1895 foi inventado o cinematógrafo pelos irmãos Auguste e Louis Luimière. Esta data se refere a primeira sessão paga e pública, no qual aproximadamente 30 pessoas assistiram a primeira projeção de filmes em uma grande tela. Entre os filmes projetados nessa primeira sessão estão: *Sortie d'usine Lumière* / *Saída da fábrica Lumière* (p&b/ 46seg/ 1895), *Le repas de bébé* / *O almoço do bebê* (p&b/ 41seg /1895) e L'arroseur arrosé/ O regador regado (p&b/ 49 seg/ 1895)

fotografia[18] nasce da imagem produzida num daguerreótipo, primeiras impressões e registros da realidade, tanto do Daguerre[19], como de Niépce[20] e Talbot mais tarde, Nadar, evoluíram até chegar na família Lumière[21]. Todos esses registros fotográficos são memórias do nascimento das imagens. Essas imagens vem carregadas de um caráter histórico e nostálgico ao mesmo tempo.

"Os daguerreótipos eram placas de prata iodadas, postas sob a ação da luz na câmera obscura: elas tinham de ser submetidas a uma série de acertos até que, sob iluminação correta, se pudesse reconhecer sobre elas uma imagem levemente acinzentada"[22].

Havia um certo desenvolvimento de uma série de pesquisas sobre a imagem, durante o século XIX, que culminaram no cinema. E são recorrentes em nossa memória histórica vários, podemos dizer, pesquisadores que se empenharam em desenvolver técnicas e objetos que permitissem a reprodução da nossa imagem em movimento, projetada, ou da nossa imagem fixa em uma superfície.

---

[18] "Embora criadas simultaneamente em fins da década de 1830, não foi a invenção de Fox Talbot do processo negativo-positivo, mas sim a invenção de Daguerre, apoiada pelo governo e anunciada em 1839 com grande publicidade, que se tornou o primeiro processo fotográfico de uso geral". (SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.142) "A história da fotografia é considerada ainda mais estranha que a do cinema, o "atraso na invenção" é ainda mais flagrante,e com freqüência se ficou maravilhado com o fato de a ação da luz sobre certas substâncias – conhecida desde a alta Antigüidade, no Egito – só ter dado lugar à descoberta de um procedimento técnico passível de ser explorado trinta ou quarenta séculos mais tarde". (AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.p.48.)

[19] Jacques Daguerre (1787-1851) No ano de 1837 inventa o daguerreótipo, que fixa as imagens numa placa de cobre prateada.

[20] Nicéphore Niépce (1765-1833) Em 1826, realiza a primeira fotografia com uma câmera escura.

[21] Os irmãos Auguste e Louis Lumière produziram cerca de 1.400 filmes. Treinaram 30 cinegrafistas que se espalharam pelo mundo a partir de 1895, divulgando a nova invenção, o cinematógrafo.

[22] BENJAMIN, Walter. **Pequena História da Fotografia** in Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas v.I. São Paulo: Brasiliense, 1994.p.221

Os panoramas, os estudos do movimento, a fotografia, o espetáculo de feira (ou as atrações de feira) e o cinema, em resumo, foram os principais caminhos percorridos para os desdobramentos do estudo da imagem.

"O panorama, na verdade, é bem mais importante na história de seu próprio dispositivo. 'Panorama", asseguram-nos, vem de duas raízes gregas que significam onividência; trata-se, é claro, de abraçar com o olhar uma vasta zona. (...) O panorama, gênero realista, exigente, praticamente implacável, requeria uma grande ciência dos efeitos de realidade: saber reproduzir as luzes, os reflexos, as carnes, os gestos. (...) O panorama já é espetáculo e quase cinema – sem considerar o movimento"[23].

O cinema era apresentado em feiras ou em parques de diversões, tinha uma conotação de espetáculo diferente do que é o cinema hoje. Era consumido como atração e não como documento.

Os irmãos Louis e Auguste Lumière primeiramente estavam centrados na técnica fotográfica, depois é que vão a busca de uma máquina que geraria o movimento da imagem. Então, os irmãos Lumière estavam preocupados com o desenvolvimento científico. Por isso a célebre frase "o cinema é uma invenção sem futuro" se justifica, porque, a princípio, o problema já estava resolvido para eles, uma máquina foi inventada e a imagem já poderia ser vista em movimento.

Assim, a situação da cidade crescendo rapidamente, a chegada das estradas de ferro e o trem[24], o ápice do desenrolar das pesquisas sobre a imagem com a chegada do cinema começaram a se imbricar, se sobrepor e se relacionar.

---

[23] Idem AUMONT, p.55 e 57.

[24] O trem representava a máquina e o crescimento da industrialização. Dentro de um trem, poderiam ter a vista panorâmica de uma cidade pelo deslocamento do olhar. É famosa a aliança entre o trem e o cinema, para exemplificar temos os filmes *Arrivée d'un train en gare à La Ciotat/ A chegada do trem à estação de Ciotat* (1895) de Louis Lumière, *The General/ A General* (1926) de Buster Keaton e *La roue/ A Roda* (1922) de Abel Gance.

Essas três situações foram se desenvolvendo e uma foi subsidiando a outra. A cidade que dá o movimento do cinema, o cinema que mostra a vista da janela do trem, o trem que, por sua vez, parece materializar conceitualmente aquilo que o cinema é: uma máquina do tempo.

"Olho móvel, corpo imóvel: está tudo aí, e é por aí que o trem substitui o espectador 'ecológico' da pintura de paisagem, o simples andarilho que descobre o mundo que rodeia (...), mas, ao mesmo tempo, dotado de ubiqüidade e de onividência, que é o espectador de cinema"[25].

Com essa contextualização histórica, constato uma espécie de adoração pela primeira imagem, um desejo de ver uma imagem gravada ou impressa. É a primeira imagem! É como se ela caracterizasse o tipo de memória que estou analisando. É uma imagem que aparece, mas não está muito bem definida, uma imagem em processo. É a imagem do recorte fotográfico, totalmente diferenciada da pintura. É a imagem do primeiro movimento, do primeiro registro. É filmada e capturada para ser vista, para lembrarmos depois. E é também o registro daquilo que está mais perto de você, ou seja, do cotidiano, daquilo que vivenciamos e experimentamos, é pura visualidade, é "o tema do conhecimento pelas aparências, que é o tema do século XIX, e o do cinema"[26].

No caso dos irmãos Lumière, por exemplo, em "Saída da fábrica", é filmada a saída dos operários de suas fábricas. Abrem-se as portas e muitas pessoas saem. É um movimento de inúmeras pessoas caminhando em diversas direções e é essa a imagem que temos e nos basta. É apenas a presença do movimento."A

[25] Idem AUMONT, p.54.
[26] Idem AUMONT, p.51.

vista Lumière é, assim, literalmente, o que se vê a partir desse ponto, o que mostra de visível o ponto escolhido, o exercício da visão (do olhar) a partir desse ponto”[27].

Os Lumière produziam filmes com duração de cerca de trinta segundos até aproximadamente um minuto, não passava muito além desse tempo. Então, existia basicamente um enquadramento, ligava-se a câmera e registrava-se o simples movimento de pessoas e/ ou coisas que passavam em frente à câmera. O filme de Theo Angelopoulos[28], ”Um olhar a cada dia” [29] (1995), trata da questão da primeira imagem, ou seja, do primeiro registro filmado na Grécia, quando o personagem vai em busca do primeiro filme feito pelos irmãos pioneiros do cinema grego, os irmãos Manakis, uma analogia aos primeiros filmes de Louis e Auguste Lumière. O filme dos irmãos Manakis é encontrado e exibido no final do filme. Vemos uma pequena fração de segundos da projeção e o cineasta conduz o espectador a ver o personagem sentado numa sala de cinema vazia, assistindo a projeção emocionado.

O filme de João Moreira Salles, Santiago (2007)[30], trata da história do mordomo da residência de seus pais. O filme é pautado pelas memórias do personagem Santiago. Ao mesmo tempo em que estamos diante de uma realidade, vão sendo exibidas as fantasias, os sonhos íntimos, as realizações guardadas em segredo, como as inúmeras páginas de romances escritos por ele.

---

[27] Idem AUMONT, p.42

[28] Theo Angelopoulos, cineasta grego, nasceu em Atenas, na Grécia, em 1936. Sua filmografia lhe rendeu diversos prêmios internacionais, entre eles, a Palma de Ouro, por “A Eternidade e um dia”. Entre seus principais filmes estão: A viagem dos comediantes (1975), Paisagem na neblina (1988), Um olhar a cada dia (1995), A eternidade e um dia (1988), Viagem a Citera (1984), O passo suspenso da cegonha (1991), O apicultor (1986).

[29] *To Vlemma tou odyssea* (cor e p&b / 35mm/ 180min /1995)

[30] *Santiago*, direção João Moreira Salles (cor e p&b / beta digital/ 79 min/ 2007)

Justamente por suas ligações com o diretor João Salles, pois Santiago era o mordomo da casa da família Salles (como já foi mencionado), o personagem conhecia o diretor há muitos anos e vice-versa e durante o filme percebemos, em algumas falas dos dois, essa intimidade.

Assim, o filme mostra um retrato de uma realidade singela e delicada, esteticamente fotografada com uma composição de imagem que nos mostra "todo" o universo do personagem. São panelas, geladeira, partes de estantes e Santiago distante, em algum ponto da composição do quadro, "perdido" em meio aos seus objetos pessoais.

"O espectador tem diante de si fantasias alheias e o que lhes cabe julgar são os procedimentos do *metteur en scène*. Descortinar suas contradições, seus artifícios, sua engenhosidade, pode dar mais prazer do que se envolver com a memória de personagens reais"[31].

Em Lumière, o filme é o registro; no filme de Angelopoulos estamos atrás do registro; já em Salles, o registro está dentro do filme.

Afora os "registros" dos cineastas já citados há uma memória peculiar em um filme de Jean-Luc Godard[32]. Nesse filme, uma profunda questão se faz presente: "como a memória pode nos ajudar a reencontrar nossas vidas?"[33]. O filme intitulado "Elogio ao Amor"[34] (2001) trata de uma associação de diversos temas (história, política, poesia e amor) por intermédio da história de três casais que nos é mostrada por uma ordem narrativa descontínua, "através de gestos ora

---

[31] Idem PINTO, p.13.
[32] Jean-Luc Godard, cineasta, referências sobre ele estão no terceiro capítulo.
[33] GUIMARÃES, César. **Elogio do amor: entre o romanesco e o ensaio** in **Memória, história, identidade**. Cinemais 37 – Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, Rio de janeiro: Aeroplano editora, outubro/ dezembro 2004. p.83
[34] *Éloge de l'amour* / Elogio do amor, direção Jean-Luc Godard (cor/ 35mm / 2001)

ensaísticos, ora líricos, realizados de maneira dispersiva e fragmentária, distribuídos entre as vozes que se desgarram do enredo e se transformam em atos de fala autônomos”[35].

Esses procedimentos antigos de registro de imagem, de captura de algo que podemos apreender e guardar são as operações que me interessam. Roubamos imagens do nosso real. “Assim a câmera obscura propõe uma dimensão de recursividade à realidade, que está completamente fora do alcance da fotografia corrente: um objeto da vida cotidiana pode olhar para outro”[36]. Ou seja, qualquer coisa pode se transformar em uma câmera e capturar imagens.

Mas o que me interessa é que “a câmera obscura é um espaço (pre)enchido de imagens”[37], no qual eu consigo acumular um grande número de imagens, que vão sendo sucessivamente utilizadas à medida que minha memória é provocada por uma foto ou lembrança de algum fato de minha infância. A situação de uma imagem projetada, uma câmera escura que projeta sua imagem no interior de sua “caixa” é metaforicamente a situação no qual me encontro.

Ou aquele cinema de Thomas Edson, cinema para uma pessoa, em que um único espectador observava atentamente ao movimento das imagens repetitivas dentro de uma espécie de “microscópio”[38]. Um evento em pequeníssimas proporções, mais relacionado a um estudo do movimento da

---

[35] Idem GUIMARÃES, p.82.
[36] Idem DIETRICH, p.64.
[37] DIETRICH, Jochen. **Câmara obscura: algumas idéias sobre a fotografia pinhole nas artes, na estética, na educação** in Porto Arte – revista de artes visuais, v.1, no 1, junho 1990. Porto Alegre: Instituto de Artes/ UFRGS. p.64
[38] É uma metáfora ao Cinetoscópio de Thomas Edison. Como brinca também Aumont, falando sobre a qualidade da imagem dos filmes, comparando “a generosidade visual dos filmes Lumière, à avareza do cinescópio, onde um pobre grupo de figuras se repete interminavelmente”.(Idem AUMONT, p.33)

imagem e não ao que denominamos e estabelecemos como cinema historicamente, uma invenção que virou indústria. Eu faço associações de imagens, pela questão da repetição, uma imagem que se repete pode ser uma imagem que está recorrentemente nos nossos pensamentos. Já com o fonógrafo, um gravador de som inventado por Edson, temos os primeiros registros sonoros que fazem parte de nossa memória coletiva e é um dos seus inventos mais importantes, além da invenção da película com perfuração. A partir desse momento, começamos a ter sons que podem desenvolver nossa capacidade de nos ouvirmos e nos julgarmos. Além de termos a possibilidade de reproduzir inúmeras vezes o mesmo som.

Dziga Vertov, cineasta russo, por volta de 1915, além da realização de seus filmes voltado ao cinema engajado nas políticas de Lênin, preservava um arquivo de memórias de seus registros visuais e sonoros. Mais especificamente, ele tinha um grande número de registros sonoros arquivados, e

"começou a realizar experimentos sonoros com o auxílio de um velho fonógrafo que reproduzia e gravava sons, fundando seu 'Laboratório do ouvido'. O jovem tinha um interesse especial pela gravação de sons documentais e praticava também a montagem de notas estenográficas, tentativas de 'registrar por meio de palavras e letras o ruído de uma cascata, os sons de uma serraria, etc'"[39].

A idéia da imagem de Daguerre, de que cada imagem é uma imagem única é relacionada a idéia dos retratos que guardo de minha avó, sem negativos, não posso mais fazer uma reprodução analógica, o negativo não existe mais. O maior

[39] MAGALHÃES, Michelle Agnes. **Música, futurismo e a trilha sonora de Dziga Vertov**. Dissertação de Mestrado em Música- Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Orientador: Claudiney Rodrigues Carrasco. Campinas,SP: 2005.

desafio é essa imagem única perdurar, “reviver o princípio da câmera de daguerreótipo: cada cópia é um objeto único”[40].

Essas antigas placas formadoras de imagens únicas que impulsionaram e deram início ao registro de imagens, antes, possível de ver nas câmeras escuras, mas não de tocar. “No instante em que Daguerre conseguiu fixar as imagens da câmera obscura, neste momento, os pintores haviam sido despedidos pelo técnico”[41].A partir de 1839, é possível ter uma imagem impressa e podemos vê-la várias vezes, enriquecendo nosso repertório imagético. Temos as pinturas, as gravuras e temos a fotografia.

Walter Benjamin cita o fotógrafo Karl Dauthendey numa interessante observação sobre as imagens produzidas no daguerreótipo, comentário que parece perdurar ainda nas minhas contemplações de imagens de minha avó. Vejo as fotografias assim, como

“No começo, não se ousava olhar as primeiras imagens que ela produzia. Ficava-se intimidado pela nitidez dos seres humanos e se acreditava que esses pequenos, esses diminutos rostos das pessoas fixados na placa eram capazes de olhar para nós mesmos, tão espantosa era para todos a extraordinária nitidez e fidelidade dos primeiros daguerreótipos”[42].

As pessoas fotografadas naquele momento ficavam expostas a um longo período. A pose que hoje observamos foi vivida por um momento mais extenso do que o que vivenciamos hoje ao ser fotografados, exercendo “sobre o espectador

---

[40] Idem SONTAG, p. 142.
[41] Idem BENJAMIN, p.224.
[42] Idem BENJAMIN, p.223.

uma impressão mais penetrante e mais duradoura do que fotografias mais recentes (...) é que as primeiras fotografias, tão belas e tão intangíveis, brotam da obscuridade dos dias de nossos avós”[43].

“Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas”[44]. O caráter extremamente realista das experiências de vida de minha avó transcendem a realidade vivida por ela. A dureza de alguns fatos, a época, primeiras décadas do século vinte, deram a minha avó um tom de coragem em suas atitudes perante uma realidade que estava se impondo. Ela criou estratégias para sobreviver às surpresas e mazelas de sua vida. Houve muitos deslocamentos de casas, cidades, trilhos de trem atravessados e pessoas que ela foi perdendo na sua trajetória de vida.

Transformo um parente em personagem. Segundo Ivonete Pinto não há “nenhuma objeção a diretores que buscam na própria vida o tema de seus filmes”[45], e eu faço essa busca.

“O lituano Jonas Mekas passou 50 anos rodando ‘diários’ da sua rotina, onde no lugar do narcisismo prevalece o contexto do universo dos imigrantes nos Estados Unidos. Kiko Goifman, em 33 (2003), tentando encontrar a mãe biológica, tem momentos de iluminação para além do próprio umbigo. Jonathan Caouette em Tarnation (2004) é visceral e redefine vários conceitos em torno do documentário autobiográfico (ou autofágico)”[46].

---

[43] ORLIK in BENJAMIN, p. 223 e 240.
[44] BARROS, Manoel de. **Livro Sobre Nada**. Rio de Janeiro: Record, 1998. p.69
[45] Idem PINTO, p. 14.
[46] Idem PINTO, p. 14

Outra imagem registrada em minha memória foi pesquisada, pois eu me relacionei muito com essa imagem na infância. A imagem é a pintura “Rosa e Azul – as meninas” de Pierre Auguste Renoir[47]. Eu via uma reprodução dessa pintura na parede da casa de uma amiga durante toda a minha infância, me chamava muita atenção, pois é uma imagem que cria um certo código de representação de mim e minhas irmãs, enfim, de crianças, de quando éramos crianças. E ao lembrar de crianças, já começa novamente a construir toda uma série de provocações que repercutem em uma série de imagens evocadas pela memória.

É uma imagem recorrente e talvez seja a primeira imagem de que tenho lembrança. Eu não consigo lembrar de ter visto outra pintura antes dessa. Foi impactante, porque eu era criança, e como disse, talvez tenha me projetado na imagem. A reprodução da pintura fez com que eu me identificasse com aquelas duas crianças e que eu via muito mais como as minhas irmãs mais velhas, do que como eu. Mas era uma imagem que me confortava. Eu ficava feliz, vendo aquela pintura. Eu brincava com minhas amigas na frente daquela pintura, eu ia até a casa de minha avó com aquela pintura no pensamento. Eu pedia pra minha avó fazer aquele vestido, da pintura, pra minha boneca.

É um lugar onde eu me sinto muito próxima e muito distante ao mesmo tempo, é o que a memória me proporciona. Há a sensação de uma luz que parece se acender naqueles vestidos rosa e azul, a renda sobreposta ao tecido das roupas brilha, em primeiro plano, chamando a atenção na composição escolhida pelo pintor. “Tudo acontece como se a luz do dia tivesse se tornado símbolo de

[47] Pierre-Auguste Renoir. Rosa e Azul – as meninas. Cahen d’Anvers, 1881. 119 x 74cm. Doação: o povo de São Paulo. MASP (Museu de Arte de São Paulo)

tudo que é exterior, de tudo que é dado, de tudo que se diferencia do espaço interno da consciência”[48].

Eu lembro de reparar muito nos vestidos, depois nos cabelos, na idéia de ver duas crianças representadas, no ambiente em que elas estão, na escuridão e mistério desse ambiente, num cenário montado na casa das crianças. Que luz que torna essas imagens difusas e esfuziantes ao mesmo tempo? É a representação, na pintura, de toda uma vivência e experiência infantil que está ali, de alguma forma, quando eu reencontro essa pintura no museu, múltiplas evocações são produzidas.

O encontro com a pintura, pode ser planejado, para que a memória seja instigada. Mas o que a memória realmente produz em frente a pintura, só através de novos reencontros com a pintura que poderei descrever novas imagens. Não há um controle das imagens que sucedem através da provocação dada pela pintura em minha memória.

Nas minhas memórias, as imagens do trabalho feminino, são as mais fortes e recorrentes, como o trabalho de uma mulher no início do século XX e sua persistência e coragem de se desenvolver profissionalmente para se sustentar e sustentar sua família, da roça para a fábrica, da fábrica para a sua loja de calçados, da sua loja de calçados para sua costura, por fim, costureira.

Criamos pontos de aproximação de fragmentos de sua trajetória na sua vida profissional e afetiva. Não por acaso, a personagem torna-se uma costureira no fim da vida. Com retalhos de tecidos, pequenos ou grandes pedaços de tecidos, ela costura pequenas trilhas que formam quadrados, várias linhas

[48] KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. p.64.

construídas em unidades, cores justapostas a outras cores vão formando vários quadrados. Ao finalizar essa etapa do trabalho, ela costura novamente um quadro ao lado do outro, para formar um quadrado ainda maior que ela dava o nome de colcha. Nessa colcha, dezenas de quadrados multicoloridos formam uma rede de possibilidades efetivadas no pensamento de Ana e dos observadores da colcha, que tentam reconstruir seu pensamento ao observar o produto feito por suas mãos com o auxílio da máquina de costura.

A colcha está construída. E essa imensidão de quadrados coloridos, confeccionados passo a passo, adquirindo, não só formas, mas recordações que vem de cada retalho utilizado e de cada quadrado formado.

A avó Ana recupera os retalhos de tecidos. Cada tecido evoca cheiros, pessoas, dias bons ou dias ruins. Através da construção da colcha, ela agrega tudo o que sobrou de trabalhos já realizados, roupas de clientes, ou roupas feitas para si mesma ou para suas filhas. A colcha é como uma metáfora da construção da memória de Ana e o objeto de representação da minha memória.

Nas tramas do tecido, com suas diversas linhas formadoras de desenhos inacessíveis aos nossos olhos, vemos a nitidez das linhas quando aproximamos os olhos. Observamos seus entrelaçamentos, cruzando, subindo e descendo uma linha sobre a outra, assim como o movimento da linha que está na agulha, sobe e desce. Eu tenho na lembrança, minha avó desdobrando tecidos, procurando linhas, unindo peças sem parentesco, mas que talvez tivessem alguma lógica trazida de sua experiência de vida, caracterizada por “pedaços de tecidos”, por fragmentos. Isso são os registros de fragmentos da minha memória, pois são fatos de sua vida que eu não presenciei, mas vou reunindo a partir dos tecidos, partes

de lembranças da sua primeira infância, de seus três casamentos e das cidades e lugares que morou.

O que ficou, o que está na memória é esse momento da costura. O som da máquina de costura, uma máquina antiga, preta, com sua base de madeira e, abaixo, um grande pedal em que cabiam os pés de Ana. Uma pequena almofada cravada de alfinetes e agulhas, sacos de retalhos guardados em um armário com portas de vidro esverdeada. É isso que a minha memória traz à tona. O resto são fotografias. Imagens que eu tento justapor e montar, os momentos esvaziados de esquecimento e lembranças.

1.3 Morte nas imagens

Toda essa memória está pautada pela morte, os tecidos que ela costurava, as paredes da velha casa, as vozes escutadas nesse ambiente, os tecidos lavados e molhados ou caídos pelo chão nos momentos de trabalho e ao som do pedal da máquina de costura.

Tecer um tecido, um fio de memória, isso pode ser o resumo do que era a casa da avó Ana, casa feita de tecido. A janela da casa da avó representava a um só tempo que o tempo é um só, não interessa onde estamos. Só resgatando o desaparecido, as sobras, eu reconstruo toda essa memória. Na verdade, refaço-a, o vento bate e a janela vem. Não sei muito bem em que tempo estou. Vejo um tecido e acho que era uma toalha de mesa de minha avó Ana. Junto o resto de pano que caiu no chão. Lembro dela varrendo as folhas do pátio da casa.

Havia muitas árvores frutíferas no pátio da casa, frutas como: laranjas, goiabas, pitangas, araçás, uvas, limões e caquis. Mas além desse arsenal de cores das frutas, tenho as imagens das sombras das árvores no verão, da sua cadeira de balanço e, novamente, vejo a máquina de costura e a linha.

A vó Ana fechava as janelas da casa à tardinha. Nesse momento, tudo ía se transformando aos tons da luz do sol. Agora as janelas dão para lugar nenhum, não existem mais. Onde está a casa da avó Ana? Não existe mais. Tudo era madeira e tinha frestas de luz, eu via que o sol entrava e passava e eu nem sentia o tempo. Eu acabei de sentir, porque lembrei dele, o tempo passa por mim. E a costura da avó Ana reacende na medida que tento (re)construir uma vida. Parece

que está tudo branco. Toda memória vem à tona e se esvai e vem essa imagem branca, do esquecimento.

Sou eu que venho em direção à vida de minha avó Ana tentando resgatar a memória. Estou reconstruindo uma história. Olho para as minhas mãos e vejo as paredes da casa. Nas minhas lembranças, atravesso as janelas e saio pela porta. Toda a poética do lugar se faz presente em mim. Penso na avó Ana, porque toda a lembrança se refaz e desfaz. E eu, aos poucos, vou me acostumando com a busca desse tempo perdido, com as horas que eu não sei mais, perdi o relógio, perdi todo o referencial. Eu já estou tão perdida mesmo que não procuro mais encontrar, tento reconstruir a sua vida. Lembro da rua, nós corríamos, verão, sol, brisa e canções de roda. Mas porque eu resolvi fazer agora essa caixa de memória? Porque essas imagens estão sempre presentes: vó Ana e o cachorro Joli, vó Ana e a máquina de costura, vó Ana e as roupas de boneca.

Bonecas, esse é um assunto que nos pertence. Ganhava roupas de bonecas de minha avó. Um dia fui numa exposição de Lia Menna Barreto e encontrei várias bonecas no chão da sala de exposição da galeria Obra Aberta[49]. A mostra era um calendário, uma boneca representava cada dia do mês, durante o processo de realização do trabalho, Lia se propôs a fazer uma boneca por dia.

"(...) qualquer um acorda um dia com vontade de ver o lado de dentro de uma boneca e pega uma faca na cozinha ou a tesoura do colégio. E logo fica evidente que o dentro da boneca não pode ser só isso. (...) o dentro das coisas aparece em cetim, pelúcia, seda,

[49] Exposição "**Diário de uma boneca**" de Lia Menna Barreto, Porto Alegre, 29 de abril a 3 de junho de 2000.

espuma, em qualquer pano felpudo, em um monte de cores e tatos. Ela aquece o afeto que mora no interior das coisas e delicadamente o mostra aos olhos de fora”[50].

Eu deixava uma boneca, no domingo, na casa de minha avó, para buscá-la no outro fim de semana. A vó ficava com a boneca uma semana para fazer a sua roupa ou as roupas que eu, às vezes, encomendava. A boneca ficava lá para ela tirar as medidas. Às vezes, eu não deixava boneca alguma, mas ela resolvia fazer alguma coisa, alguma invenção e me mostrava quando nós nos víamos.

As roupas de bonecas eram feitas de retalhos de tecidos que sobravam das costuras de minha avó. Ela era detalhista e caprichava em acabamentos, fitas para amarrar na cintura das bonecas, rendas para acabamentos ao redor do pescoço ou dos punhos das mangas. Fazia camisolas, calcinhas que ela costurava diretamente no corpo das bonecas, muitos vestidos, blusas e saias. Muitos vestidos de noiva que nós, eu e minhas irmãs, encomendávamos para ela. Queríamos sempre “casar” as nossas bonecas.

Outras vezes, as roupas não tinham ficado prontas de um fim de semana para o outro e nós pegávamos as roupas assim mesmo. Ela ficava um pouco sem jeito, de nós levarmos as roupas assim, às vezes sem um botão, sem uma rendinha ou fita que ela tinha planejado colocar. A gente dizia “não, vó, está bom assim”, porque queríamos era ter roupas novas para as bonecas.

Era essa relação de afeto entre nós, transferências afetivas mediadas pelas bonecas, que crescia ano a ano, durante nove anos de convivência. As outras histórias que eu sei, o trilho de trem e a roça, foram contadas por minha mãe.

---

[50] Texto de Constança Ritter para o folder da exposição “Diário de uma boneca” de Lia Menna Barreto, escrito em março de 2000

Mas a memória não é construída apenas de lembranças, também, porém, de esquecimentos. E por isso, é assim que conseguimos constituí-la, de outro modo, seria impossível viver, lembrando de tudo. Há um conto de Jorge Luis Borges[51] chamado "Funes, o Memorioso" no qual ele conta a história de um camponês que conseguia lembrar tudo o que via e ouvia, nos mínimos detalhes. Para fazer isso, ele requeria um dia de sua vida. Desse modo, ficava prisioneiro de seu próprio tempo, pois não havia espaço para o esquecimento.

Em "Amarcord" (1973), filme de Federico Fellini, cujo título no dialeto *romagnol* é traduzido como *Mi ricordo*[52], "o espectador assiste a um teatro da memória instilado da poesia daquilo que foi e passou e, sobretudo, daquilo que podia ter sido e não foi"[53]. O filme trata da história das recordações de um homem, no qual [54]observamos toda a sua infância, a história é pautada por reminiscências do personagem que vão sendo desveladas através de alguns fatos de sua experiência de vida, além de Fellini estar explicitando suas próprias fantasias.

Não por acaso, a triste canção da trilha sonora do filme "A estrada da vida"[55] (1953) era uma das canções mais cantaroladas por minha avó Ana. Gelsomina, principal personagem do filme, é uma mulher que tem uma sofrida

---

[51] BORGES, Jorge Luis. Trad. Carlos Nejar. **Ficções**. Porto Alegre: Editora Globo, 1972. p.115-125.
[52] Eu me lembro.
[53] LAUB, Michel. **A Ternura e o grotesco** in Revista Bravo, n. 73, ano 7, São Paulo: outubro 2003.p.39
[54] Federico Fellini (1920-1991), cineasta italiano, trabalhou por um tempo com o cineasta Roberto Rossellini. Inicia sua carreira engajado nas idéias do neorealismo italiano, um de seus primeiros filmes, "Os Boas-Vidas" (1953), faz nós percebemos sua inspiração ligada a esse movimento do cinema.
[55] *La Strada*/ A estrada da vida (1973), direção Federico Fellini, conta a história de dois forasteiros que sobrevivem com suas atrações circenses. Nesse filme, também temos presente as características do cinema neorealista. O filme tem a trilha sonora de Nino Rota, compositor que fez inúmeras trilhas para os filmes de Fellini.

trajetória na sua vida circense até chegar à morte. A personagem representa a força, a simpatia feminina, além de ser muito comovente na sua atuação no mundo do circo ou no mundo dos palhaços. Risos e melancolias se fazem presente, "uma nota suspensa que só me causava uma melancolia indefinida, uma culpa difusa como uma sombra, vaga e atormentadora, feita de recordações e de presságios"[56].

Não sei ao certo o porquê de minha avó ter adorado tanto esse filme, cresci ouvindo minha mãe falar dos comentários que ela fazia sobre a canção-tema da trilha sonora e por trás disso ela mencionava a história. Era uma relação aparentemente mais próxima da canção do filme e nem tanto da história. Mas com certeza, a personagem Gelsomina, sendo um ícone dentro do cinema de Fellini e, por conseqüência, um ícone dentro da história do cinema, deva comover minha avó, pois era uma personagem que representa ao mesmo tempo uma mulher batalhadora e sofrida, alternando em sua vida alegrias e tristezas. Com esse parâmetro, entrevejo em minha memória que minha avó se espelhava nesse personagem com identificação e comoção pela dor representada naquela alma feminina geradora de muita simpatia nos espectadores.

E se escolho falar de "Amarcord" é para dar conta de reconstituir minha memória, é meu espelho, uma forma de ligação entre minhas memórias e esquecimentos, essas memórias que se criam em nossa mente, quando menos esperamos. "Amarcord" é um filme de memórias de um personagem. Na obra, a memória é suscitada por alguns fatos marcados na narrativa do filme (memória da

---

[56] FELLINI, Federico. Trad. Mônica Braga. **Fazer um filme**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p.90.

passagem do transatlântico ao largo da costa do Adriático e o mito de Gary Cooper). Mas o que é “Amarcord” para mim e o que é “A estrada da vida” para minha avó? Parece que no título do filme já está revelada a resposta da minha pergunta. Eu me recordo e reinvento, invento aleatoriamente minha memória, ela se reinventa sobre a “estrada” da vida de minha avó.

A fotografia é presença e ausência ao mesmo tempo. Você olha para uma foto e fala: o passado está aqui, nas minhas mãos ou na minha caixa, no meu álbum ou no meu porta-retrato. E é apenas isso que ela pode nos dar, a fixação e a distância de um passado registrado, a presentificação da morte.

“Não há quem tenha se dedicado ao estudo da fotografia sem mencionar, mais ou menos enfaticamente, seu poder mortífero, sem notar sua afinidade com a morte. De fato, ambas estão ligadas de vários modos”[57]. A recusa e a aceitação do luto também são experiências que passam pelos fotografados e pelo fotógrafo. Não existe fotografia que não fale da morte, segundo Roland Barthes. “O Fotógrafo sabe isso muito bem e ele próprio receia (...) essa morte na qual o seu gesto me vai embalsamar”[58]. A partir do momento que interrompemos o curso do tempo, paralisando dada situação fotografada, “congelamos” aquele momento e a presença da imagem fotográfica se fortifica, representando a morte.

A morte da fotografia é uma espécie de especulação do cotidiano, de coisas, pessoas, que passaram por nós. Um segundo atrás, fotografo, e não é mais presente. Está morto. A morte é assim, fugaz, ligeiramente grava suas

---

[57] SANTAELLA, Lucia & NÖTH, Winfriedp. **Imagem – cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2005. p.133.

[58] BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 2006. p. 22.

impressões. O que está representado está morto, aquele momento não existe mais.

Contemplamos algo pacato, uma imagem imóvel, ao mesmo tempo, uma espécie de devaneio vem à mente, porque a fisicalidade da foto não nos deixa devanear por completo. A morte traz um pouco essa situação de que algo muito importante deixou de existir para sempre.

Para mim, a fotografia tem em seu conceito a idéia da morte. É o principal mote da fotografia. Conceitualmente a fotografia é a morte. Então, quando pensamos no gesto fotográfico, na imagem-ato como conceitua Dubois, posso afirmar que essa ação é o disparador para matar a presença humana ou qualquer situação fotografada.

A postura positivista de Vilém Flusser indica um outro conceito para a fotografia, um conceito que prevê a idealização da técnica, contrapondo à minha posição, voltada ao conceito de Barthes e Benjamin, fundamentado ainda em Dubois e Sontag.

Para Flusser

"Esquematicamente, a intenção do fotógrafo é esta:1. codificar, em forma de imagens, os conceitos que tem na memória; 2. servir-se do aparelho para tanto; 3. fazer com que tais imagens sirvam de modelos para outros homens; 4. fixar tais imagens para sempre. Resumindo: a intenção é a de eternizar seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros, a fim de se eternizar nos outros"[59].

---

[59] FLUSSER, Vilém. [tradução do autor] **Filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

Se eternizar nos outros é refletir sobre uma possível filosofia da fotografia como sugere Flusser.

Para os autores que mencionei e apóio os meus argumentos sobre a conceituação da fotografia, reafirmo que na fotografia há uma ligação entre o passado e o presente. A idéia da morte está presente no referente, naquilo que foi registrado. A fotografia é indicial e a noção aurática instaurada por Benjamin vem somar à idéia de morte proposta por Barthes, "assim que descubro no produto desta operação, aquilo que vejo é que me tornei Todo-Imagem, ou seja, a Morte em pessoa"[60].

Portanto, se no próprio conceito de fotografia está imbricada a idéia da morte é porque "A fotografia é indiferente a qualquer escala: não inventa, é a própria autenticação, jamais mente, ou melhor, pode mentir sobre o sentido da coisa, sendo tendenciosa por natureza, mas nunca sobre sua existência"[61]. Roland Barthes fala em um noema da imagem fotográfica, que é justamente o essencial de alguma coisa, segundo Platão. A fotografia de Barthes é "isto foi", está atestado. Barthes trata a fotografia como "princípio de designação que informa que o referente esteve ali, presente, no momento da fotografia"[62].

Para Philippe Dubois podemos pensar "a imagem fotográfica como impensável fora do próprio ato que a faz ser (...) espécie de imagem-ato absoluta,

---

[60] Idem BARTHES, p. 22-23.
[61] Idem BARTHES, p.
[62] KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. **Relações imaginárias: a fotografia e o real** in ACHUTTI, Luiz Eduardo R. (org). Ensaios sobre o fotográfico – série escrita fotográfica. Porto Alegre: Aleph Editorial, 1998. p.76

inseparável de sua situação referencial”[63]. O passado está impresso no presente. Ele foi, mas a fotografia sempre está.

“Revelação da representação do referente em um tempo e em um lugar qualquer, a fotografia consola o observador pela substituição da ausência do que se foi, pela presença do que foi no passado, fixo no presente. Imortalizado, o instantâneo fotográfico vira eterna presença”[64].

“A imagem deve existir na mente do fotógrafo”[65]. A fotografia já está presente antes de apertarmos o disparador, para que o diafragma, na abertura correta, deixe fluir a passagem da luz.

“Se fotos são mensagens, a mensagem é, a um só tempo, transparente e misteriosa. ‘Uma foto é um segredo sobre um segredo’.Apesar da ilusão de oferecer compreensão, ver por meio de fotos desperta em nós, na verdade, uma relação aquisitiva com o mundo, que alimenta a consciência estética e fomenta o distanciamento emocional”[66].

Podemos ainda complementar esses conceitos sobre a fotografia com outro argumento de Dubois que diz que a distância é inerente ao dispositivo fotográfico, podendo funcionar muito bem no espaço como no tempo.

“No espaço: ao mesmo tempo que é, por sua gênese, um signo unido às coisas, a imagem fotográfica tampouco deixa de estar, como signo, separada espacialmente do que representa (...) Em nenhum momento no índice fotográfico, o signo é a coisa”[67].

---

[63] Idem DUBOIS, p.79.
[64] Idem KOURY. p.73.
[65] Idem SONTAG, p.133.
[66] Idem SONTAG, p.127.
[67] Idem DUBOIS, p.88 e 89.

"O que é realmente a aura? Uma peculiar fantasia de espaço e tempo: a aparição única de algo distante, por mais próximo que possa estar"[68]. A definição de aura criada por Benjamin nos textos "Pequena história da fotografia" e "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" afirma o efeito de aproximação e distância que o conteúdo da imagem fotográfica representa, a presença inefável do conteúdo da imagem-foto. Dubois afirma que a "principal qualidade de uma imagem que serve ao culto é ser inacessível"[69]. "O culto do futuro (de uma visão cada vez mais rápida) alterna com o desejo de voltar a um passado mais puro e mais artesanal – quando as imagens ainda tinham um atributo de manufatura, uma aura" [70]. O que Benjamin também completa em seu texto.

"O mesmo vale para o condicionamento técnico do fenômeno aurático. Especialmente certas fotografias de grupos humanos conservam ainda essa maneira etérea de estar junto, tal como ela aparece por um breve instante sobre a placa antes de desaparecer no 'flagrante original'"[71].

A placa, como afirma Walter Benjamin, são as placas do daguerreótipo, que nos projetam a uma ação bem anterior do processo fotográfico. O tempo da imagem única, e que aos poucos começaria a se reproduzir incessantemente. E esse mesmo tempo que dá o tom diferenciado entre a aura de uma fotografia e de uma pintura como descreve Susan Sontag.

"A verdadeira diferença entre a aura que pode ter uma foto e a aura de uma pintura repousa na relação diferente com o tempo. A devastação do tempo tende a agir contra as pinturas. Mas parte do interesse incorporado às fotos, e uma fonte importante de seu

[68] Idem BENJAMIN, p.228.
[69] Idem DUBOIS, p.311.
[70] Idem SONTAG, p.141.
[71] Idem BENJAMIN, p.226.

valor estético são precisamente as transformações que o tempo opera sobre elas, o modo como as fotos escapam das intenções de seus criadores. Após o tempo necessário, as fotos adquirem de fato uma aura (...) todas as fotos são interessantes, além de comoventes, se forem velhas o bastante"[72].

Fiz retratos de mim baseada em um retrato emblemático de minha avó Ana. Uma fotografia que ela fez, quando estava de luto pela morte do meu avô. Ao realizar esses retratos de mim, "vestida de vó Ana", estou me aproximando do mesmo procedimento que a artista Cindy Sherman, caracterizando e caricaturando pessoas ou situações vividas por determinadas pessoas. A artista exibe uma situação exterior, proveniente do ambiente que ela vive, no meu caso, eu estou mostrando uma situação interior, baseada em relatos familiares e mediante invocações da memória provocadas por imagens fotográficas e/ ou fílmicas, além de imagens mentais, originárias do que a memória não esqueceu.

"As fotografias de Sherman são auto-retratos nos quais ela surge disfarçada encenando um drama cujos detalhes não são fornecidos. A ambigüidade da narrativa corre paralela à ambigüidade do eu, que tanto atua na narrativa como é seu criador. Pois, embora Sherman seja literalmente autocriada nessas obras, ela é criada dentro da imagem dos estereótipos femininos (...) suas fotografias invertem os termos da arte e da autobiografia (...) para mostrar o eu como um construto imaginário"[73].

Reinvenção da mesma fotografia, apenas uma foto é geradora de outras fotos. No filme de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, "Carta para Jane"[74]

---

[72] Idem SONTAG, p.156 e 157.

[73] CRIMP, Douglas. Trad. Fernando Santos. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005 p.110-111.

[74] *Letter to Jane* (*An investigation about a still*) / *Carta para Jane*, direção Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin (cor/ 16mm/ 52 min/ 1972). Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin fazem comentários em voz over analisando a fotografia de John Kraft que apareceu na revista *L'Express* (31 de julho –

(1972), em um contexto completamente diferente, um contexto político, os diretores fizeram o filme apenas com uma foto que é reenquadrada diversas vezes ao som de um texto em "off" que resiginifica a fotografia, na verdade, dando praticamente outro siginificado a ela.

"O curta-metragem (...) redunda em uma espécie de contralegenda para uma foto – uma crítica mordaz a uma foto de Jane Fonda, tirada durante uma visita ao Vietnã do Norte. O filme é também uma lição exemplar de como ler qualquer foto, como decifrar a natureza não inocente do enquadramento, do ângulo, do foco de uma foto"[75].

Nas fotos que retratam a minha avó, há uma que sempre chamou muita atenção. É uma fotografia à moda de uma época, em que as pessoas encomendavam um retrato pessoal ou da família para um fotógrafo. Não sei exatamente como era a técnica, mas percebe-se que é uma espécie de junção de uma fotografia com a pintura, uma foto pintada, de forma oval, talvez pintada à mão por algum fotógrafo. A imagem sempre me atraiu pela estranheza e mistério que ela proporciona, um pouco pelos olhares das pessoas na imagem e um pouco pela técnica da imagem.

O retrato estava em uma moldura, dependurada na parede da casa de minha avó. Nesse retrato, temos Ana em primeiro plano e suas duas filhas em segundo plano. A roupa de Ana é cinza e as roupas de suas duas filhas são brancas. O fundo da imagem é um azul cinzento, esmaecido pelo tempo. As duas

---

6 de agosto de 1972) mostrando Jane Fonda em sua viagem ao Vietnã do Norte. O filme reflete sobre o status da imagem e o papel do intelectual de forma minimalista e critica ironicamente a iconografia e o *star system hollywoodiano* (...) soa mesmo como um alerta ao que o sistema estaria fazendo aos movimentos revolucionários, simplificando e "fagocitando" as idéias em nome de si mesmo.(...)Trata-se de uma reflexão sobre a representação na mídia contemporânea. ALMEIDA, Jane (org). **Grupo Dziga Vertov**. São Paulo: witz edições, 2005. p.114 e 115.

[75] Idem SONTAG, p.124.

meninas usam uma corrente com uma pequena medalha e estão sorrindo. Ana sobressalta da imagem, não apenas por estar em primeiro plano, mas pelo seu olhar forte, sisudo, à distância, centrado em algum pensamento a que não temos acesso. Só imaginamos.

Ainda Philippe Dubois, "daí, desse desaparecimento pela distância, o caráter 'aurífico' (espectral, de fantasma) de certas fotografias, e particularmente do tipo de fotografias chamado retratos"[76].

E a fotografia remonta histórias na minha memória voluntária, a qual contesta o que passou, o que ficou gravado. Ela se faz presente como registro de uma dada realidade, "pois é da natureza de uma foto não poder nunca transcender completamente seu tema, como pode uma pintura"[77]. A proximidade do real que contém numa fotografia, sob qualquer tema, no caso dessa pesquisa, de registros sociais de uma família, só acrescenta uma parte da história que não lembro ou que desperta algum momento marcante, pois "a fotografia é vista habitualmente como um instrumento para conhecer as coisas"[78].

Mas a fotografia pode ser muito mais do que uma mera lembrança de um ponto de vista do real. Marcel Proust afirma que a fotografia revela um dado da realidade e nada mais. Ele "entende de forma errada o que são fotos: não tanto um instrumento da memória como uma invenção dela, ou um substituto. (...) Não é a realidade que as fotos tornam imediatamente acessível, mas sim as imagens"[79]. É a "tríade" argumentada por Dubois de que não podemos pensar a foto no

---

[76] Idem DUBOIS, p. 248.
[77] Idem SONTAG, p.111.
[78] Idem SONTAG, p. 109.
[79] Idem SONTAG, p.181.

simples registro, pensamos a foto como o ato da tomada, da recepção e da contemplação da imagem. O ato de fotografar e o registro da imagem estão juntos. E a nossa reflexão se torna mais complexa, pois não podemos separar o ato fotográfico da fotografia.

Existe um tempo morto revelado em algumas imagens fotográficas que eu faço, habitualmente, quando filmo. É como se eu tentasse construir a minha memória nesse tempo morto, numa imagem fixa, parada, com pouco movimento ou um movimento mínimo. É a presença do nada e da negociação do movimento. Objetos e pessoas passam pela imagem e o enquadramento é fixo. Essa imagem fixa tem origem na fotografia, mas não é fotografia, porque está presente um movimento, tudo o que passa por esse enquadramento quer ser apreendido.

É um olhar perdido, tentando apreender imagens para recriar em cima delas outras imagens. Mas é também a busca de uma imagem para ser contemplada, não no sentido de admiração, mas no sentido de apreensão. É um desejo de guardar ou se apropriar de imagens.

Nas minhas imagens existe uma busca de um acender e apagar a luz. O registro da luz do dia até o anoitecer, por exemplo, o que eu posso também afirmar como o meu interesse em explicitar a passagem do tempo, através da luz. Mas não é apenas um registro do tempo, é saber lidar com a luz que incide nas pessoas e objetos, nas casas e nas vegetações. E essas imagens gravadas são, muitas vezes, manipuladas, aumentado e diminuindo a intensidade da luz, a opacidade da imagem, o formato das coisas, modificando a forma, tornando algumas imagens nebulosas ou na ausência total de foco, transformando-as em

manchas. Há muito contraste de luz, locais muito escuros e locais excessivamente claros, sobrepondo, justapondo e montando posteriormente.

O filme 8mm que tenho como registro familiar é a única imagem em movimento. Imagem que evoca múltiplas imagens e sentimentos na minha memória. Uma imagem quase mórbida se estabelece a nossa frente durante a projeção desse registro filmado. Minha avó é vista de lado, num plano médio, está em pé, sorrindo, balança um pouco para frente e para trás e bate palmas sucessivamente. Atrás dela está o meu avô, imóvel. O que dá à imagem, do meu ponto de vista, um caráter fotográfico e, ao mesmo tempo, evoca as imagens do início do cinema, dos primeiros filmes. Tem o desgaste da cor da película que também sobressalta a nossa percepção visual. São sinais, marcas e manchas do tempo, porque a imagem tem foco, mas como já sofreu alguma deterioração, nos dá a sensação que por hora perdemos o foco da imagem. Quando ela levanta a cabeça para novamente baixar a cabeça e bater as palmas, o enquadramento é aberto e vemos um pouco mais do ambiente que a vó Ana está. E meu avô permanece imóvel.

O que eu vejo nesse fragmento de filme, filmado pelo meu pai, talvez não seja exatamente o que ele pensou, enquanto estava filmando. Pois sei, que ele havia comprado essa câmera super-8 que também gravava filmes 8mm, e estava fazendo seus primeiros registros em filme, ou seja, para ele talvez fosse uma gravação tranqüila apenas para testar a câmera que havia comprado.

O que eu vejo nessas imagens talvez vá além do que o meu pai, como cinegrafista amador, estava vendo, enquanto operava essa câmera. Com minha

licença poética, o filme mostra uma senhora que está feliz, tentando chamar a atenção de alguém. Alguém que não está em quadro. Meu olhar se fixa naquele movimento mínimo, eu reconheço o penteado usualmente feito por minha avó, eu tenho saudade, outras imagens são evocadas a partir desse movimento. Eu vejo ela me agradando com seus presentes simbólicos e fazendo o mesmo gesto, se curvando (indo para frente e para trás), sorrindo e chamando a minha atenção. Não interessava o valor material, eram roupas de boneca, era uma fruta que ela colhia da árvore do pátio da casa dela, era uma fatia de pão, do nosso pão doce preferido, qualquer atitude dessas vem a mente, embora eu não esteja vendo isso.

Eu vejo tudo isso, quando eu a olho se movendo. É a imagem mais bonita, porque depois desse fragmento, tem uma imagem dela nesse filme, escorada numa grade de gaiola de pombos, parada. Aí fica mais claro que ela, meu avô, minha mãe, meu pai e minha irmã mais velha estão num parque. Depois disso, temos ela e minha mãe caminhando apressadamente, talvez estivessem indo embora do parque, pois atrás tem outras pessoas, carros estacionados, um homem fardado como uma espécie de guarda de trânsito. Enfim, é o registro dos movimentos que estavam acontecendo naquele momento.

Agora está imagem dela batendo palmas, agradando alguém, é a mais forte. Nessa ação de minha avó tem uma atitude marcante. Ela está numa espécie de cumprimento a alguém, transmitindo carinho, atenção, alegria, coisa que ela fazia facilmente quando nos via, eu e meus irmãos. Talvez por isso essa seja a minha imagem eleita. E é a partir dela que começo a trabalhar na montagem das imagens que eu capturei e das imagens que eu me apropriei para esse projeto.

A imagem que tenta se apagar e, ao mesmo tempo, a película que foi perdendo a cor, mas ainda resiste a seus quase quarenta anos de existência. A luz emitida do projetor dá a sensação de um ascender e apagar a luz, a imagem tremula, o que faz as evocações da memória parecerem maiores, a cada ascender e apagar, novas imagens vão surgindo, imagens já registradas, novas imagens, todas elas juntas. Eu não posso controlar, as imagens aparecem. Entram e saem do meu pensamento como uma sucessão de várias fotos que vão sendo projetadas uma a uma, uma sobre a outra, uma imagem relembra a outra ou também uma imagem apaga a outra. Novas associações e cadeias de pensamentos vão sendo feitas apenas por um fragmento de imagem.

O que contém atrás da imagem da vó Ana nesse filme? O que tinha em seu pensamento no momento em que essa imagem estava sendo gravada? Eu não posso responder a essas perguntas. Apenas posso descrever que minha memória involuntária flui incansavelmente vendo esse pequeno fragmento de filme rodar e rodar.

Durante uma parte da forma-documentário que estou buscando realizar, ou seja, do filme documentário em processo, as frases que surgem escritas sobre a imagem fotográfica da avó Ana, “nascer em 06 de dezembro” e “morrer em 20 de fevereiro”, são suas datas de nascimento e morte. A idéia é que se referiam à passagem efêmera das pessoas no mundo – o que constroem, que histórias relatam. Ana é a minha avó, mas é, ao mesmo tempo, uma mulher universal, representa qualquer pessoa que tem uma data para nascer e uma data para morrer e que tem uma passagem finita pela vida. Tudo começa, recomeça, e tudo acaba, tem um fim.

Quando realizei as gravações do bairro em que minha avó morava na cidade de Porto Alegre recorri novamente à memória de minha infância. Fui atrás de características do bairro que mostrassem um pouco como eu o lembrava, o que tinha ficado gravado em minha memória. Assim, eu praticamente fotografei várias fachadas de casas que eram parecidas com a casa dela já que, na verdade, no início da construção desse bairro, todas as casas tinham o mesmo modelo, mudavam apenas as cores.

Como gravei em um domingo, as ruas estavam completamente vazias, o que ativava ainda mais a minha memória involuntária, deixando fluir ausências e presenças a todo momento: jardins que eram e não eram de minha avó, avião passando no céu, som forte. Os cachorros latindo sem parar, assim que eu me aproximava de coisas que pensava que tinha que capturar para tentar organizar depois. Novas situações se estabeleciam e eu procurava dar conta de “alimentar” a minha memória, gravando mais imagens.

O bairro é formado por uma pequena vila, com um pouco mais de três ou quatro ruas. Os habitantes ainda parecem os mesmos da década de 1980, porque a maioria das casas está intacta, a vegetação é a mesma, e passa essa sensação. Do momento que desço do carro e inicio a gravação até o momento de voltar novamente para o carro, a memória vai “espalhando imagens” pelo caminho, aos poucos vou lembrando de certas ruas, dos caminhos – becos – percorridos com ela na infância, da padaria e esquinas pelas quais passava anos atrás. Porém, ao mesmo tempo, existem as fachadas já descaracterizadas, as

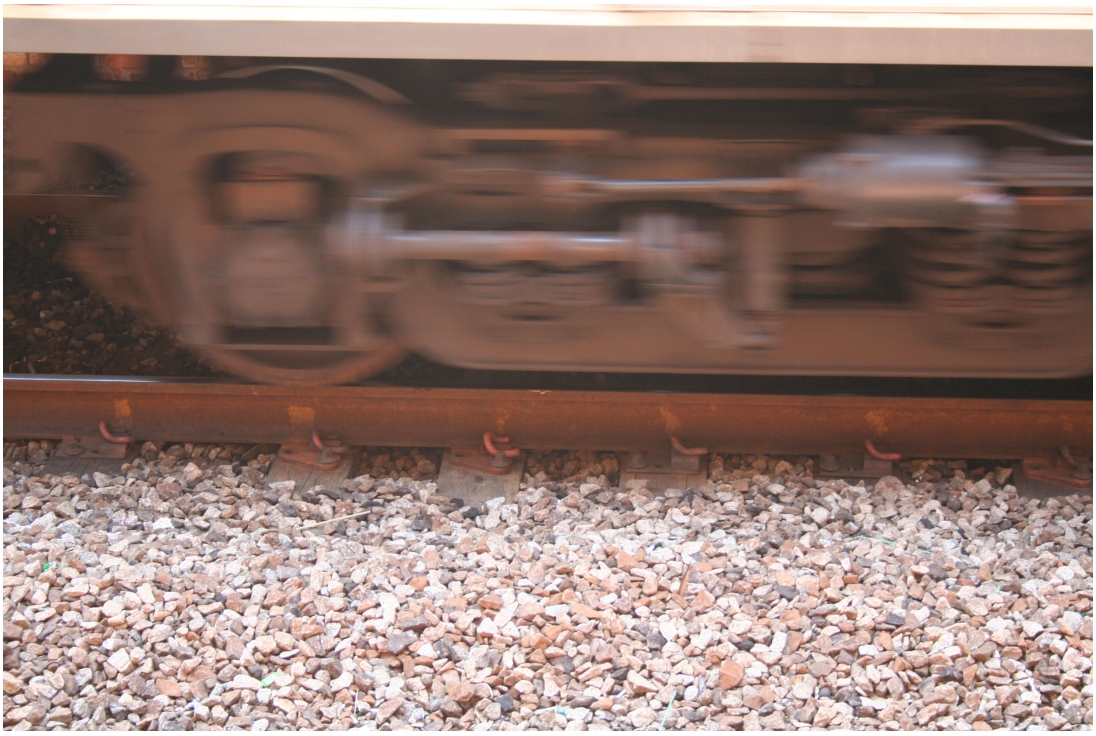
árvores que tapam algumas fachadas de casas e os cachorros que latem, tudo isso faz meus pensamentos variarem entre um passado e o presente.

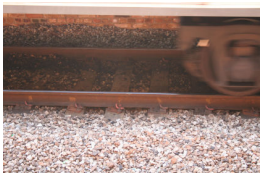
A casa de minha avó não existe mais. Do antigo terreno, existe apenas uma pequena casa à direita, bem ao fundo e uma porção de vagas para garagem de carros. Virou um estacionamento. Morte da casa, mas não da imagem da casa. A casa está na fotografia, presença da ausência, morta na imagem. Temos fotografias da casa, do jardim da casa, de dependências da casa e de uma foto única e especial, minha avó sentada junto a sua máquina de costura.

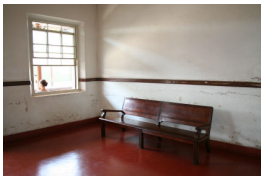
"E assim também, muitas vezes o pensamento dos agonizantes é desviado para o lado efetivo, doloroso, obscuro, visceral, para esse avesso da morte que é justamente o lado que ela lhes apresenta, que lhes faz rudemente sentir e que muito mais se parece com um fardo que os esmaga, com uma dificuldade de respirar, com uma necessidade de beber, do que com aquilo a que chamamos idéia de morte"[80].

[80] Idem PROUST, p.115.

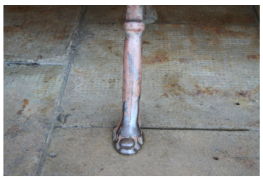
29 4 2003





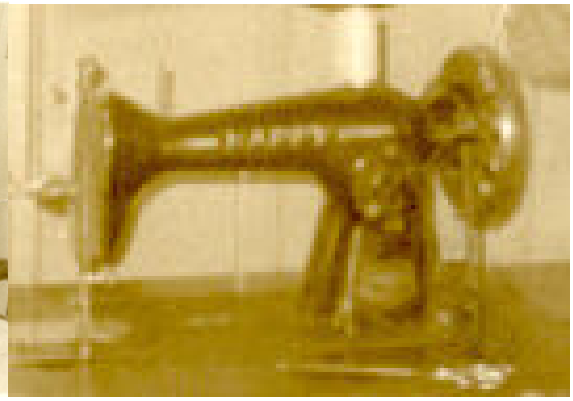


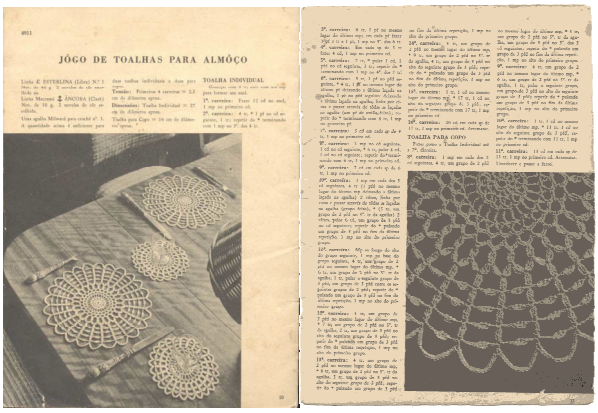
Sala de Senhora
Sanitário Masculino



D. PEDRO · SEGUNDO · IMPERADOR DO BRASIL
1825 DE 1891

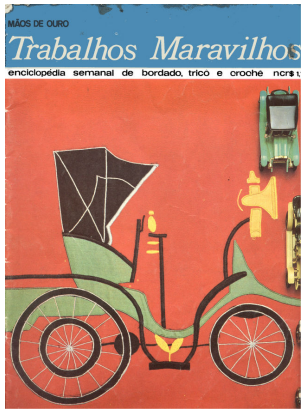
E.F.S.J.





JÔGO DE TOALHAS PARA ALMÔÇO

TOALHA INDIVIDUAL



2. Documentário

2.1 Processos

Minha maneira de trabalhar num filme documentário é, a priori, me entrosar com o tema escolhido. E este surge a partir de minha experiência de vida. A idéia é criar uma situação de vida e que essa experiência vivida seja, posteriormente, filmada ou filmada enquanto estiver sendo vivida. O filme é uma maneira de viver a vida. É pra falar sobre a vida, sobre a minha e a de outras pessoas que se relacionam comigo ou que estão se relacionando comigo durante a realização do filme.

Dessa forma, eu penso muito em como tatear uma realidade. Como me aproximar de uma realidade distante? Como criar intimidade? E, ao mesmo tempo, como fazer um filme documentário que fale de minhas memórias? Pois bem, são diversas estratégias que podem ser utilizadas. O cineasta Nelson Pereira do Santos declarou que um filme nasce três vezes: no roteiro (pré-produção), na filmagem (produção) e na montagem (pós-produção). Em todos esses nascimentos ou renascimentos estamos frente a realidades desconhecidas. Com consciência, "eu tento me aproximar delas e escutá-las" [81].

"O documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real. O imperativo de 'como filmar' – coração do trabalho do cineasta – coloca-se como a mais

[81] VARDA, Agnès. **Retrospectiva Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar**. São Paulo: CCBB, 2006.

violenta necessidade: não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme? (...) O desejo está no posto de comando”[82].

Eu desejo coletar fragmentos da realidade e reunir esses fragmentos de uma forma articulada. Assim, sei que preciso me aproximar do real aos poucos, “longe de ‘toda-ficção de tudo’, o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita”[83]. Eu reúno alguns materiais, livros ou revistas que circunscrevem o assunto escolhido. Também vou agrupando fotografias ou qualquer outro tipo de imagem e vou criando uma espécie de estudo, aprofundando o olhar sobre o meu tema, buscando informações novas desse tema, mais direcionada a materiais textuais e imagéticos e indo conversar diretamente com pessoas envolvidas nessa realidade.

O que acontece é que se cria uma espécie de coleção de imagens, um arquivo de interesses, onde reúno todas as imagens que busquei e que me atraíram, trechos de textos ou palavras soltas, mas que traduzem, embora fragmentariamente, as intenções que tenho com o trabalho e também a minha subjetividade. Como sustenta Comolli, “Subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário. Não é necessário recordar essa verdade – contudo, geralmente perdida de vista-, que o cinema nasceu documentário e dele conquistou seus primeiros poderes (Lumière)”.[84]

Eu escrevi “tatear a realidade”, porque desconhecemos, não vivemos a realidade que escolhemos para filmar. Apenas tentamos nos aproximar o melhor

---

[82] COMOLLI, Jean-Louis. **Sob o risco do real**. Belo Horizonte: Forumdoc BH, 2001. p. 99.
[83] Idem COMOLLI, p.101.
[84] Idem COMOLLI, p. 103.

possível. A partir de uma experiência familiar, trechos da trajetória de vida da minha avó Ana, vou construindo e buscando um contato com o real. Eu vou entender aquela realidade, baseada em relatos de minha mãe e dos nove anos que convivi com a avó Ana, tentando buscar o porquê da trajetória de vida dela ter marcado a minha memória. E me questiono em que pontos, em que trechos, essas relações, minha com ela, são pontos possíveis para se construir relações com outras pessoas com quem me dediquei a conversar.

Isso é a minha busca. Eu vou criando uma busca explícita, pública, porque decidi fazê-la, através da reunião de "documentos" num trabalho em processo, formado por imagens em breves seqüências narrativas e conversas gravadas, e que, portanto, resultam em uma forma-documentário, onde tenta-se contar essa história, uma história que perpassa por diversos assuntos, como eu disse no primeiro capítulo, entre o "real" e o imaginário, dividindo o espaço temporal do trabalho.

A concepção do documentário será feita da seguinte forma: serão mescladas imagens feitas por mim e pelo diretor de fotografia e adicionadas a essas imagens, fotografias realizadas por fotógrafos convidados. Terei ainda imagens de arquivo de cinematecas e bibliotecas, de meus arquivos familiares, entre outras fontes, reunindo, principalmente imagens fixas e em movimento, filmes mudos e fotografias.

Os arquivos familiares, por exemplo, são fotografias da avó Ana reunida com sua família, fotos esmaecidas pelo tempo, um pouco datadas, já que vemos roupas e penteados diferentes de nosso tempo e por isso estão no filme, para enfatizar a questão da memória. Mas não só isso, não é apenas para exemplificar

datas. As imagens foram trabalhadas, ou seja, houve re-enquadramento, manipulação de transparência e opacidade da imagem e outros procedimentos na intenção de, realmente, mostrar de alguma forma a construção dessa memória, brincar e jogar com essas imagens, recriá-las.

Uma parte dessas imagens são objetos do cotidiano de minha avó que eu filmei e, em alguns momentos, esses foram manipulados por mim. Eu pego, por exemplo, um carretel de linha de costura, com um pedaço de linha desenrolado e começo a enrolar novamente no carretel. Eu me dediquei a imitar alguns gestos de minha avó baseada no que minha memória construiu e, também, a imitação de uma pose de uma fotografia que é o melhor retrato que tenho em meu arquivo fotográfico.

Também pesquisei algumas imagens de arquivo, como alguns filmes mudos do início do século 20. São imagens de fazendas e colheitas, de empresas ou oficinas de trens. Trabalhadores numa plantação de café, trem partindo da estação ou uma locomotiva de trem sendo transportada dentro de uma oficina em meio a muita fumaça dão a idéia de memória e história que busco. Hoje um lugar inefável, registrado em uma película deteriorada pelo tempo, ainda sobrevivente e possível de nos mostrar as impregnações da passagem do tempo e dos homens.[85]

Documentar a própria intimidade também é um ato de documentar. Eu estou executando o mesmo procedimento, recolhendo documentos que "comprovem" as minhas indagações sobre um certo tema. No meu caso, recolho

---

[85] Pequena descrição de filmes mudos pesquisados na Cinemateca Brasileira, dentre eles, temos "Fazenda Matão", "Leopoldina Railway", "Algodão", "Oficina Jundiaí", "Fazenda Santa Catarina", "Bariry com sua lavoura de café", "Progresso da Noroeste" e "Alfredo Baumgarten".

objetos de minha avó, tais como, um dedal, uma pequena almofada para prender agulhas e alfinetes, revistas de costura, coisas ligadas ao material de trabalho dela. E algumas outras coisas que ela produziu, colchas, vestidos, toucas, sacolas, guardanapos. De objetos pessoais, tenho um lenço que ela usava, eventualmente, na cabeça, embora não tenha nenhuma fotografia dela que a mostre com o lenço, pois o que ela sempre usava no cabelo eram duas presilhas, uma em cada lado da cabeça.

Durante o processo de realização do trabalho, observo muito as pessoas que eu entrevisto. E vou construindo a minha relação com elas, tendo ciência de que essa relação será construída posteriormente, com a equipe. A idéia é criar bastante intimidade e descontração entre as pessoas, sempre com a intenção de que a entrevista que se realizará na gravação será uma conversa, na verdade, e não uma entrevista clássica, com lista de perguntas e uma série de respostas. A idéia é gravar um encontro entre duas ou três pessoas, quantas forem e estiverem disponíveis para conversar, como se nós estivéssemos nos encontrado casualmente, para conversar sobre a vida.

Isso aconteceu na estação de trem, quando fiz uma diária de gravação para o projeto. Eu conversei rapidamente com duas pessoas que eram o Sr Expedito e seu genro, o Édson. Nós gravamos uma conversa a três e falamos muito sobre a vida do Sr Expedito, profissão, casamento, particularidades e também sobre aquele deslocamento de trem que eles estavam fazendo no momento.

A partir de meu imaginário sobre a vida de minha avó, baseado sempre nos relatos de minha mãe, recorri a imagens que se relacionam mais com a vida profissional de minha avó, como já mencionei, as imagens de lavouras e trens. A

avó Ana participava, juntamente com seus familiares, da lida com a terra, plantando e colhendo alimentos. Então, essas imagens rurais e do trem existem para relacionar as atividades realizadas pela avó Ana. A avó Ana nos mostra uma ação, um ato de coletar ou catar. No filme, *Os Catadores e eu* [86] (2001) de Agnès Varda[87] temos a repercussão do ato de colher alimentos ou qualquer coisa direcionada a vários sentidos dessa ação que pode ser realizada por qualquer pessoa em situações diversas. O importante é evidenciar esse ato mínimo, mas que pode conduzir todo um sentido de vida. Como Agnès Varda menciona,

"o filme nasceu de várias circunstâncias, de emoções ligadas à precariedade, do recente uso de pequenas câmeras digitais e do desejo de filmar aquilo que vejo de mim mesma: minhas mãos que envelhecem e meus cabelos que embranquecem. E meu amor pela pintura quis também se exprimir. Tudo isso devia responder e se imbricar no filme, sem trair o tema social que eu queria abordar: o desperdício e os dejetos"[88].

A lavoura é um lugar de trabalho, onde homens cultivam alguma semente com o objetivo de obter alimentos, fibras, energia e matéria-prima para roupas, construções, medicamentos, ferramentas, etc. O trem é o meio de transporte, é um meio condutor, pois tem um trilho, passa por um só caminho, como se fosse um destino, onde passado e futuro co-existem. É um lugar que me interessa por representar um meio com fluxo temporal e trânsito de diversas pessoas. A

---

[86] "*Le Glaneurs et la glaneuse". (*cor, 35mm, 82min, 2000) A partir de um célebre quadro de Millet, o filme é um olhar sobre a persistência, na sociedade contemporânea, dos respingadores, aqueles que vivem da recuperação de coisas (detritos, sobras) que os outros não querem ou deixam para trás.

[87] Agnès Vardá, cineasta francesa, iniciou sua carreira em 1954 com o longa-metragem "*La pointe courte"* considerado um prenúncio da Nouvelle Vague, saudado pelo crítico André Bazin. Entre filmes mais voltados para a ficção e outros para o documentário, temos *Cléo das 5 às 7* (1961), *Resposta de mulheres* (1975), *Ulysses* (1982), *Sem teto, nem lei* (1985), *O universo de Jacques Demy* (1993-1995), *Ydessa, os ursos etc*...(2004).

[88] VARDA, Agnès. **Filmografia crítica** in Retrospectiva Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar. São Paulo: CCBB, 2006. p.117.

plantação da lavoura é uma imagem forte, que faz parte de minha memória involuntária, pois compõe de um arsenal de coisas não vividas com minha avó. Essa imagem faz parte de relatos do qual eu preciso “inventar” imagens para cobrir esses relatos e criar artifícios para construir essa memória. Mas ao mesmo tempo, eu posso afirmar que ela se cria sozinha, já que de fato essas imagens não foram vivenciadas por mim. Nunca vi minha avó trabalhar na roça, mas ao ouvir falar que ela trabalhou e imediatamente me vem essa imagem à mente.

Por isso, no trem, na estação ou na lavoura, eu menciono a história de vida de minha avó Ana e, partindo dela, entro em contato com fatos reais que estão em meu percurso dentro do trem ou na estação, documentando conversas com várias pessoas e coletando imagens no decorrer do percurso.

Da parte estética do filme, sua imagem e seu enquadramento, procuro expressar a realidade através de imagens em torno da paisagem do lugar que estou percorrendo misturado a imagens de proximidade, seja das pessoas ou dos objetos. Vou alternando entre grandes planos e closes. Em alguns momentos temos a espacialidade, os lugares gravados e, em outros, o tempo do olhar, os objetos da avó Ana e, às vezes, outros objetos que constroem a minha memória, enfocando mais a temporalidade. Assim, oscilo entre uma imagem que representa um dado espaço e uma imagem que representa um tempo qualquer, um tempo da memória. A imagem vai tomando formas variadas em relação aos vários assuntos abordados (trem, lavoura, personagens, memória, arquivos). Quando nos aprofundamos em idéias interiores, a memória, a imagem é próxima, quando estamos vendo o espaço, temos uma imagem arquitetural.

Conversando com os passageiros de trem da periferia de São Paulo, falei sobre trabalho com eles. Eles me mostraram as conseqüências e contribuições do seu trabalho para a vida deles. Ao mesmo tempo, por estar dentro de um trem, conversando com essas pessoas, tentei criar um lugar de memória metaforicamente representado pelo trem, onde busquei firmar relações dos personagens com a história da minha avó. As pessoas com quem eu conversei não sabem que a nossa conversa está baseada em fatos da vida de minha avó.

Portanto, a idéia foi mesmo ir a campo e conversar com as pessoas sem contato prévio. Conversando com pessoas estranhas, aos poucos, fui criando a cumplicidade, como aconteceu com a última entrevistada nas primeiras gravações já realizadas. Espontaneamente, sem eu perguntar nada, após uma pausa de silêncio, a senhora Nilza falou "*meu marido virou mendigo e morreu",* deu risada sozinha e continuou falando*,* "*eu falei pra ele não virar mendigo*". Essa frase foi muito forte, eu fiquei muito impressionada com ela e com a força e espontaneidade do seu relato. Outro momento interessante que ocorreu casualmente, sem que eu nada induzisse ou perguntasse e que, para mim, é um dos argumentos dessa forma documentário que estou construindo: "todo mundo tem seu emprego, mas ninguém pode viver sem agricultura". Essa frase foi dita pelo depoente Expedito, em nossa conversa na estação de trem Jundiaí.

Erving Goffman em seu livro "A representação do eu na vida cotidiana" trata dos diversos "papéis" assumidos pelas pessoas em diversas situações do cotidiano, ou seja, analisa as representações de papéis que assumimos na nossa sociedade, seja no trabalho ou na vida particular. É interessante observar que ao ligarmos uma câmera e fazermos o enquadramento em uma pessoa que será

entrevistada, a mesma, imediatamente assume um papel ou personagem. Embora, na maioria das vezes, ela não esteja preparada.

"A incapacidade do indivíduo comum de formular de antemão os movimentos dos olhos e do corpo não significa que não se expressará por meio desses recursos de um modo dramatizado e preestabelecido no seu repertório de ações. Em resumo, todos nós representamos melhor do que sabemos como fazê-lo"[89].

O entrevistado ou "personagem" não sabe, conscientemente, como será se interpretar a si próprio, mas, com a câmera ligada, inicia-se uma representação que é estimulada pela câmera e pela pessoa que vai questionando-o. E esse personagem nasce dessa interação, do indivíduo questionado e do indivíduo que questiona.

"Na medida em que a pessoa pode representar para a câmera, isso passa a ser interessantíssimo também. Como ela representa para a câmera? Que papel? Que figura? E que personagem ela quer representar para a câmera? Isto é tão interessante quanto aquilo que ela revela sem a presença da câmera. Na verdade, não é a presença da câmera que muda realmente, o que muda é a presença de uma pessoa de uma outra classe social, que não pertence àquele mundo e que vem interrogar sobre uma questão"[90].

Goffman constrói toda uma teoria da representação. O estudo que ele faz está baseado na ação teatral, dá características à representação, discorrendo sobre: a crença no papel que o indivíduo está representando, fachada, realização dramática, idealização, representação falsa, mistificação, realidade e artifícios. A cada uma dessas características citadas, vai exemplificando, mas sempre

---

[89] GOFFMAN, Erving. Trad. Maria Célia Santos Raposo. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis -RJ: Vozes, 2007. p. 73.
[90] Idem COUTINHO. p.167.

colocando a pessoa, como um ator. E é pertinente essas caracterizações no âmbito de um realizador que pretende documentar pessoas falando de suas realidades.

Há, evidentemente, representações de realidades contadas pelas pessoas, representações de si e da realidade que vivem. Nessa fala que ativa a memória pessoal, digamos que uma boa parte do que as pessoas dizem é verdadeiro, pois a memória é feita de verdades e mentiras. Uma parte do que contamos se refere ao que lembramos e há outra parte que criamos (inventamos ou mentimos), porque a memória não consegue guardar todas as histórias. E, assim, "dificilmente haverá uma representação, em qualquer área da vida, que não conte com o toque pessoal para exagerar o caráter de ineditismo das transações entre ator e platéia"[91].

Ainda, segundo Comolli

"Estes homens ou estas mulheres que nós filmamos, que nesta relação aceitaram entrar, nela irão interferir e para ela transferir, com singularidade, tudo o que carregam consigo de determinações e de dificuldades, de pesado e de graça, de sua sombra – que, com eles, não será reduzida – tudo o que a experiência de vida neles terá modelado". [92]

[91] Idem GOFFMAN. p. 53
[92] Idem COMOLLI, p.105.

2.2 Situações “documentais”

Há alguns momentos da história do documentário que eu estou intitulando de “situações documentais”, pois escolhi e montei as situações a partir de um recorte da história, focos que levaram meu pensamento à reflexão e contribuições para um documentário contemporâneo. Desse modo, minhas atenções ficaram voltadas para a década de 1960, onde emergiram uma porção de fatos que desencadearam mudanças significativas no documentário perpetuadas até hoje.

Existe toda uma evolução histórica que possibilitou a amplitude da linguagem documentária que aqui eu vou perpassar apenas por alguns momentos que interessam na construção deste texto.

“Todo o filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela. Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filme: (1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social. Cada tipo conta uma história, mas essas histórias, ou narrativas, são de espécies diferentes”.[93]

Com essa citação quero provocar uma reflexão do que seria um filme documentário ou uma situação a ser documentada. Antes de analisarmos a produção de alguns documentários no Brasil, quero me deter a levantar possibilidades sobre o que é um filme, ou seja, mais especificamente, especular o que poderia ser um filme documentário.

Considerando-se os gêneros, existem filmes documentários, alguns são chamados de filme documentário e outros de filmes de ficção. Hoje fica difícil definir parâmetros exatos, criando limites para que um filme pertença a um gênero

---

[93] NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**.Campinas, SP: Papirus, 2005. p.26.

ou a outro. O realizador está interessado em fazer seu filme. Mais como curiosidade, "da palavra inglesa *film*, que significa película – especialmente cinematográfica -, criou-se a palavra francesa, que designa, (...), o espetáculo gravado sobre essa película."[94] Aí instaura-se, pela palavra, a idéia de uma obra ligada ao espetáculo, ao entretenimento e é George Méliès quem inaugura essa idéia no cinema, entre alguns desses seus filmes, figura "Viagem à lua" (1902). Anteriormente a esse período, bem ao início do cinema, os filmes se aproximavam mais de registros filmados que hoje agrupamos aos filmes documentários.

Podemos completar essa idéia com o que afirma Eduardo Coutinho, de que ninguém sabe ao certo o que é o cinema, do que ele consiste, ele diz:

"Não tem cinema, existem filmes. Qual é a essência do cinema? Não sei. Então, documentários tem mil. Tem documentários ensaios, Chris Marker, Jean Rouch, tem mil tipos de documentários. Eu faço um tipo de documentário, centrado na oralidade, na palavra e no diálogo"[95].

Linguagem cinematográfica foi um termo que foi sendo construído e modificado ao longo da própria história do cinema. Ele começou a vigorar na década de 1920, pois verificou-se que um filme passava uma idéia, tinha um sentido, era "um meio de comunicação, uma linguagem (...) independentemente de seu grau de narratividade"[96]. Ao longo da história, os cineastas russos Kulechov e Eisenstein, a semiologia da década de 1960 e as contribuições de Christian Metz na década de 1970, foram significativas para o pensamento do termo. No século XXI, com cento e treze anos de cinema, o que eu entendo por

---

[94] AUMONT, J.MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.p.128.
[95] Entrevista com Eduardo Coutinho realizada por Patrícia Francisco.
[96] Idem AUMONT, p.177-178.

linguagem cinematográfica é a construção de meu próprio vocabulário visual e sonoro; linguagem que vai sendo construída, destruída e reconstruída em cada filme realizado e que tem por base a indicação de minha "assinatura", ou seja, o reconhecimento de minha linguagem através do filme.

Nesse texto, o que quero afirmar é que o documentário está formando e acrescentando novas dimensões ao termo linguagem cinematográfica, com vários desdobramentos que ainda estão por vir e, à medida que o tempo passa, vamos definindo o que é um filme documentário.

"O documentário, ao contrário dos que os ingênuos pensam, e grande parte do público pensa, não é a filmagem da verdade". Afirma Eduardo Coutinho, ainda sobre as concepções e definições do que seria um filme documentário" admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos seus melhores casos – e isso já foi dito por muita gente - , é a verdade da filmagem".[97]

Para entender um pouco melhor um dos caminhos por onde percorrem alguns filmes documentários contemporâneos, acredito que preciso da história do documentário para chegar a um consenso de idéias que provêm da própria trajetória do documentário em conjunto à história mundial do cinema.

Para isso, a retomada do Cinema Brasileiro, nos anos 1990, foi muito bem sucedida na medida em que colocou novamente o Brasil como produtor de cinema, exibindo e contando histórias relacionadas a nossa realidade. Assim, o

---

[97] COUTINHO, Eduardo. **O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade**. in Ética e História Oral – revista do programa de estudos pós graduados em História e do departamento de História da PUC-SP. Organizadores Daisy Perelmutter e Maria Antonieta Anronacci, n.15; abril/ 1997. p.167

surto de produções cinematográficas em vários estados brasileiros, uma euforia nacional, acabou por revelar um rumo comercial demasiado forte, a ponto de os realizadores submeterem seus projetos à interesses econômicos em vez de interesses em filmes mais reflexivos. Esse fenômeno fez-se notar em relação às histórias contadas na maioria dos filmes de ficção, marcados por seu convencionalismo. Em contraposição, os filmes ditos documentais mostraram, geralmente, um caráter reflexivo e uma disposição criativa.

O *boom* do cinema documentário, em 2003, foi representativo pelo crescente lançamento de filmes, em parte devido ao barateamento das câmeras digitais, pela produção anual, desde 1999, de Eduardo Coutinho, além disso, diversos jovens realizadores começaram a surgir na cena do documentário. Alguns dos títulos desse novo surto de produção de documentários são *Edifício Máster* (2002) de Eduardo Coutinho e *Janela da Alma* (2002), de João Jardim e Walter Carvalho. Trouxeram para o mercado realizadores de outras áreas do conhecimento. Os novos realizadores aportaram uma bagagem inovadora, talvez porque venham de outras áreas, como a antropologia, as artes visuais, as ciências sociais. Dessa forma, o documentário passou a permitir todo o tipo de experimentação em sua realização, com a criação de um campo poético mais aberto, situações mais subjetivas na abordagem de uma narrativa cinematográfica. Entre alguns dos novos realizadores brasileiros, posso citar Cao Guimarães (*A Alma do Osso*, 2004), Lucas Bambozzi (*Do outro lado do rio*, 2004), Kiko Goifman (*33*, 2003), Sandra Kogut (*Um Passaporte Húngaro*, 2001), Marcelo Masagão (*Nós que aqui estamos por vós esperamos*, 1999), Evaldo Mocarzel (*À*

margem da imagem, 2003), Cristiana Grumbach (*Morro da Conceição*, 2005), entre outros.

De uma geração anterior a esses documentaristas, cabe ainda mencionar a contribuição de Eduardo Coutinho, Arthur Omar, Vladimir Carvalho, Jorge Furtado e João Moreira Salles, que já estão com suas carreiras consolidadas e que de alguma forma encaminharam questões para o renascimento do documentário sob novas estratégias de abordagem ou novas situações de realização.

Estratégias como estas, que hoje podem parecer inovadoras, já estavam presentes no início do cinema documentário. Robert Flaherty,[98] ao realizar o filme *Nanook do norte* (1922),[99] fez das experiências de época, como os filmes de atualidades, especificamente, e os filmes de viagem, uma ponte para inovar a sua linguagem.

"enquanto estes invariavelmente eram centrados na figura do viajante-explorador-realizador, ilustrando visualmente um relato em primeira pessoa, o filme de Flaherty articulava-se em torno da vida de uma comunidade; o cineasta era elidido, tal como o narrador da ficção cinematográfica"[100].

O documentário de Flaherty tornou-se uma referência. Era pautado na filmagem de lugares distantes, com pessoas "exóticas", ou seja, pessoas que estavam distantes da realidade das cidades, do crescimento e expansão urbana

---

[98] Robert Flaherty, diretor norte-americano (1884-1951), teve grande influência na formação e consolidação do documentário. Além de dirigir "*Nanook of the North*" (1922), dirigiu "*Moana"* (1926) e "*Man of Aran"* (1934). Depois dos esquimós do pólo norte, seria a vez dos polinésios das ilhas Samoa, os pescadores de Aran, os franceses de Louisiana. Com "*Man of Aran*" ganha o 1º prêmio da Bienal de Veneza – categoria documentário em 1934. (TULARD, Jean. Trad. Moacyr Gomes Junior. **Dicionário de Cinema – os diretores**. Porto Alegre: L&PM, 1996) (http://www.mnemocine.com.br/aruanda/flaherty.htm)

[99] *Nanook of the North / Nanook do norte*, direção Robert Flaherty (p&b/ 70 min/ 1922)

[100] DA-RIN, Sílvio**. Espelho Partido – tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006. p.46.

que vinha ocorrendo desde o nascimento do cinema. Assim, ele "incorporou a *Nanook of the North* às conquistas, ainda relativamente recentes, da montagem narrativa, que resultam na manipulação do espaço-tempo, na identificação do espectador com o personagem e na dramaticidade do filme"[101].

Conseqüentemente, outros projetos de documentários foram aparecendo, como os realizados na Inglaterra e que, aos poucos, foram delimitando uma linguagem determinada por John Grierson.

"John Grierson foi o idealizador e principal organizador do movimento do filme documentário, que se desenvolveu na Inglaterra a partir de 1927".[102] Era crítico e, ao escrever uma resenha que abordava a obra de Flaherty, *Moana* (1926), para o *New York Sun*, sacramentou o termo "documentário".

"A própria adoção do termo documentário estava intimamente vinculada àquela necessidade de legitimação. Como vimos, em uma crítica de 1926, Grierson havia empregado a palavra documentary. Dez anos depois ele faria uma sutil autocrítica: 'Se eu me lembro bem, documentário foi usado pela primeira vez para descrever a arte de Moana, do Sr. Flaherty, em um artigo apressado para um jornal de Nova York'"

Grierson foi delineando um tipo de filme documentário que tinha como referência a obra documental de Flaherty, mas também outros processos de realização, como o filme "Berlim, sinfonia de uma metrópole" (1927)[103], no qual era

---

[101] Idem DA-RIN. p.47.
[102] Idem DA-RIN. p.55
[103] "*Berlin, die sinfonie der grosstadt*" direção de Walter Ruttmann. Especialista em efeitos de vanguarda,foi também um dos mestres do documentário. "Berlim, sinfonia de uma metrópole", mostra a cidade sob todos os aspectos, do amanhecer à meia-noite, produção semelhante ao filme russo *Um homem com a câmera* (1929) de Dziga Vertov.

filmada a cidade com pessoas que interpretavam os cidadãos urbanos, privilegiando "as potencialidades plásticas da imagem e da montagem"[104].

Podemos situar várias fases processuais do documentário, em que foram se agregando estratégias de articular informações da realidade de diversas formas, mas sempre precedendo uma condição histórica. O documentarista se organiza, na medida em que consegue olhar para trás e perceber coisas que lhe interessam do que acabou de ser realizado. Os filmes de atualidades, por exemplo, foram importantes para que Flaherty fizesse *Nanook do norte* ou *Moana*. Os de Flaherty também estão presentes de algum modo nas formas de abordar a realidade descrita por Grierson em seus filmes.

"Desejávamos construir o drama a partir do cotidiano, nos colocando contra a predominância do drama extraordinário: um desejo de trazer o olhar do cidadão, dos confins da terra para a sua própria história, para aquilo que está acontecendo debaixo do seu nariz. Daí nossa insistência com o drama que ocorre na soleira da porta"[105].

O cineasta Dziga Vertov é um grande marco na história do documentário. Com sua "cine-escritura", deixou teoria em filme, em vez de escrita em livros como fez Sergei Eisenstein[106]. As suas idéias foram redescobertas mais tarde na década de 1960.

"Em vida, Vertov nunca publicou livros. Seus principais textos consistem em intervenções públicas: manifestos, artigos de jornal e transcrições de comunicações orais. Daí o tom exortativo e incisivo, marcados pelo calor dos debates e pela urgência na tomada de

---

[104] Idem DA-RIN. p.79.
[105] Idem DA RIN. p.80
[106] Sergei Eisenstein, diretor russo, (1898-1948). Considerado um dos grandes realizadores e pioneiro da arte cinematográfica. Seu filme "Encouraçado Potemkin" (1925) está na lista dos melhores filmes do mundo. Dentre outros filmes importantes temos "Outubro"(1927), "A linha geral" (1929) e "Ivan, o terrível" (1944). Entre alguns livros, escreveu "A forma do filme" e "O sentido do filme".

posições. Não são reflexões teóricas, mas intervenções político- ideológicas – e neste sentido diferem fundamentalmente dos escritos de Eisenstein. Somente em 1966, 12 anos depois da morte de Vertov, Sergei Drobachenko editou uma antologia contendo seus principais textos". [107]

Contemporâneo de Flaherty e Grierson, Vertov, em suas premissas cinematográficas, estava centrado nas preocupações em fazer um cinema ligado ao social, à liberdade da filmagem e a construção de significados na montagem. Ao vermos os seus filmes temos presente toda a sua teoria.

"Muitos dos conceitos de Vertov foram superficialmente interpretados e apropriados de modo precipitado, os seus pontos de contato mais evidentes com o cinema direto dos anos 1960 foram as pesquisas pioneiras no sentido da obtenção de um equipamento portátil, capaz de registrar sincronicamente imagens e sons em locações". [108]

Vertov trabalhava em cine-jornais, fazendo reportagens e noticiários de atualidades, atividade que realizou por toda a vida. Essas atividades marcaram de modo decisivo seu contato com o cinema, que teve como referência central o registro da atualidade - o que, hoje em dia, chamamos de cinema documentário. Logo, em seguida, ele forma o grupo Kinoks[109], com sua mulher Svilova e seu irmão Mijail. O grupo publica seu primeiro manifesto em 1923.

Para Vertov, o princípio da filmagem era o registro de improviso, sem roteiro prévio, do movimento aleatório das pessoas em situações diferentes do seu cotidiano "o olho mecânico – deve incorporar-se ao cenário, mergulhar no turbilhão da vida, sem jamais intervir no decorrer dos eventos".[110] O cinegrafista

---

[107] Idem DA-RIN, p.112.
[108] Idem DA-RIN, p. 109-110.
[109] Kinoks é um composto das palavras russas kino (cine) e oko (olho).
[110] XAVIER, Ismail.(org) **A Experiência no Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

deveria registrar pessoas e grupos sociais diferentes em suas atividades habituais no cotidiano. “Vertov entendia que, durante a filmagem, a câmera não deveria interferir no curso normal dos acontecimentos. Para mostrar ‘a vida como ela é’ era necessário um registro absolutamente espontâneo. Daí a expressão ‘a vida de improviso’”.[111]

“A obra fílmica e teórica de Dziga Vertov já continha uma gama extensa de questões que seriam problematizadas ao longo de toda a história do filme não-ficcional”.[112] Historicamente, o método de abordar a realidade de Grierson prevaleceu, o método de Vertov foi marginalizado até sua releitura nos anos 1960. Hoje, seus métodos parecem ainda não estar totalmente digeridos, sua teoria registrada em filme ressoa ainda como novidade.

“Seu trabalho no campo semiótico e sua preocupação com uma pedagogia da imagem estão, hoje, mais do que nunca, na ordem do dia para todos aqueles que, como nós, continuam acreditando na responsabilidade que os produtores audiovisuais devem assumir no plano de uma política e uma epistemologia da comunicação”.[113]

Apesar de ter abordado alguns pontos fundamentais na história do documentário anterior aos anos 1960, pontos que tentei mostrar para articular posteriormente com a produção atual - como as principais idéias de Flaherty, Grierson e Vertov -, começo a destilar o meu ponto de vista sobre essa história a partir do momento em que o cinema de Dziga Vertov[114] é retomado por Jean

---

[111] Idem DA-RIN, p. 115.
[112] Idem DA-RIN, p. 222.
[113] Idem DA-RIN, p. 223.
[114] Outros cineastas também retomaram o cinema de Vertov na década de 1960 e criaram o “Grupo Dziga Vertov” no grupo estão Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin entre outros.

Rouch[115]. O cineasta denomina o seu cinema de cinema-verdade, a partir do filme "Crônicas de um verão"(1960)[116], em homenagem ao termo "kino pravda" de Vertov. Também contribuiu para o termo

"O artigo de Morin e a reprodução de seu título no cartaz de *Chronique d'um Été* recolocaram em circulação o termo "cinema-verdade", que logo se transformou na designação global dos movimentos que empregavam os novos métodos de filmagem com equipamentos portáteis".[117] Rouch e Morin tem o mérito de sintetizar, nesse filme, influências de vários realizadores e propostas cinematográficas como Vertov, Flaherty, Ivens, o neo-realismo italiano e algumas idéias da também nascente *Nouvelle Vague*.[118]

Outro movimento paralelo se estabelece nos Estados Unidos por Richard Leacock e Robert Drew, dando origem ao cinema direto[119]. Robert Drew começa a se preocupar com a praticidade e agilidade que um equipamento mais leve de imagem e som podem oferecer a um filme. Dessa forma, som e imagem poderiam ser gravados simultaneamente na hora da filmagem; abre-se a possibilidade de dar um salto de qualidade e liberdade para o documentário. "Drew percebeu que não haveria revolução de linguagem sem uma revolução tecnológica"[120]. Ele convida Richard Leacock e D. A. Pennebaker para pensarem sobre essas possibilidades.

---

[115] Jean Rouch, diretor francês, (1917-2004), vinha realizando vários filmes até culminar seus ideais em "Crônicas de um verão".
[116] *Cronique d'um Été/ Crônicas de um verão,* direção Jean Rouch e Edgar Morin (1960).
[117] Idem DA-RIN, p.150.
[118] http://www.mnemocine.com.br/aruanda/rouch.htm.
[119] A partir de 1963, o termo cinema direto ganha força. O cinema direto e o cinema-verdade são considerados sinônimos por alguns historiadores, pois ambos fazem parte do "grupo sincrônico leve". Porém outros autores usam com distinção os dois termos, salientando que "o artista do cinema direto aspirava à invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era freqüentemente um participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema-verdade assumia o de provocador". (Idem DA-RIN, p. 150-151).
[120] SALLES, João Moreira. **Sobre senadores que dormem – como Robert Drew revolucionou a linguagem do documentário**. In: Revista Bravo, n.9, ano 8. São Paulo: outubro 2005. p.31

"O sonho era entrar em qualquer situação com uma equipe de duas pessoas – o cinegrafista e o técnico de som – e cada qual poder se deslocar com independência. A empreitada levaria oito anos até se cumprir. Quando o equipamento sonhado por Drew finalmente ficou pronto, o documentário, de joelhos, agradeceu. Pela primeira vez os documentaristas seriam capazes de acompanhar a ação ao invés de ditá-la"[121].

O filme de Jean Rouch e Edgar Morin trata basicamente da improvisação de pessoas sobre suas próprias vidas, estimuladas pelos diretores. O filme não está limitado a entrevistas e nem a encenações . "A intenção era chegar a um 'sociodrama'".[122] À exemplo, a personagem "Marceline", judia e ex-prisioneira de um campo de concentração, é colocada em uma situação na qual tem um diálogo imaginário com o pai desaparecido, caminhando por ruas em Paris com um gravador a tiracolo e um microfone lapela. Os diretores, ao se pronunciarem sobre o filme "Crônicas de um Verão", alertam para o fato de que no filme

"o ato final, é a palavra; o ato se traduz através dos diálogos, das discussões, conversas, etc. O que me interessa não é o documentário que mostra as aparências, é uma intervenção ativa para ir além das aparências e extrair delas a verdade escondida ou adormecida".[123]

Houve todo um percurso de Jean Rouch até chegar ao filme *Crônicas de um verão*. Ele vinha fazendo documentários clássicos a partir de 1947. Seu foco principal de pesquisa era a África, especificamente, Níger e Senegal. Esses documentários, em geral, eram sobre costumes tribais. Na montagem do filme, as imagens eram acompanhadas pela voz *off* de Rouch numa primeira fase. Já, mais

---

[121] Idem SALLES, p.31.
[122] Idem DA-RIN, p.153.
[123] Idem DA-RIN, p.152.

adiante, num segundo momento Rouch começou a convidar os “atores nativos” para narrarem e/ ou fazerem reconstituições de suas vidas para os filmes.

Assim, Jean Rouch cria uma situação para “atores não-profissionais” atuarem. Temos dois filmes em que essa situação é bem interessante. O filme *Jaguar* (1954-1971) é sobre a migração de algumas pessoas à Costa do Ouro (hoje, Gana) “uma história simultaneamente inventada, vivida e filmada”.[124] E o fime *Eu, um negro* (1958)[125] conta a história de alguns personagens: basicamente três amigos que vivem em Treichville, subúrbio de Abdjan, Costa do Marfim, mostrando todo o cotidiano do lugar e suas dificuldades de vida.

Eu, um negro tem um protagonista chamado “Robinson” que faz a voz *off* do filme. Há outros personagens, também, que têm seus nomes fictícios extraídos de meios de comunicação de massa, como o protagonista: são Edward G., Tarzan, Dorothy Lamour e Lemmy-Caution-l’Agent-Fédéral-Américain. Com um leve tom de paródia, o filme relaciona perfeitamente ficção e documentário e as duas idéias se confundem, no bom sentido, pois em alguns momentos o espectador “vê”, observa Treichville e em outros se diverte com as peripécias dos personagens; são fragmentos do real, opiniões e sonhos, simultaneamente. Como há uma dialética entre “imagem real” e “comentário”

“Uma tal realidade não poderia estar latente nas esquinas de Abidjan à espera de que uma câmera as revelasse visualmente, de improviso. Ela foi produzida pelo filme e só no

[124] Idem DA-RIN, p.160.
[125] *Moi, um noir / Eu um negro,* direção Jean Rouch (1958).

filme pode ter lugar. É um fato fílmico por excelência, composto tanto do factual quanto do imaginário, como dimensões tornadas indissolúveis".[126]

Posteriormente, em um artigo para o *Cahiers du Cinèma*, Rouch afirma que o filme "Eu, um negro" era um de seus filmes preferidos, dizendo que "a ficção mais extravagante e mais desgrenhada que é, afinal, a pintura mais real de uma realidade dada".[127]

Além das preocupações com o equipamento leve já resolvidas, Drew se preocupou com que histórias poderiam ser contadas com ele. E, para isso, foi estudar Flaubert, um pouco de dramaturgia e descobriu a estrutura do drama realista. Entendeu como um personagem se porta do início ao fim de uma história, verificou as transformações que ocorrem e "decidiu que o melhor seria filmar não fatos, mas processos em que os indivíduos são obrigados a fazer escolhas cruciais"[128].

"'Filmar a superfície das coisas revela a superfície das coisas', alguém escreveu'. Pode ser. Mas o que a maioria esquece é que, até a chegada da turma de Drew (e, honra seja feita, de Jean Rouch na França), o documentário estava em coma. Respirava artificialmente, por meio do uso indiscriminado de recursos extra-imagem: locução, cartelas, trilha"[129].

Quando Rouch chegou a uma certa expressividade de seus filmes, houve um momento em que a falta de tecnologia, equipamento de filmagem leve e som direto, estavam fazendo falta ao crescimento da sua expressão criativa e, assim teve que buscar novas técnicas para continuar trabalhando. "Através da palavra

---

[126] Idem DA-RIN, p.163.
[127] Idem DA-RIN, p. 163.
[128] Idem SALLES, p. 31.
[129] Idem SALLES, p.31.

falada em som direto, o documentário pode ir além do registro factual, rememorar o passado dos personagens, especular seu futuro e abrir-se à fantasia".[130]

Drew e Rouch deram ao documentário o prazer de criar, de experimentar e de ver. O documentário parecia estar engessado até o momento da chegada dessa nova estrutura de trabalho para os documentaristas. Um deles, Richard Drew, "já mereceria um lugar na história do cinema pela revolução tecnológica que produziu. Pela primeira vez uma câmera ia à rua para investigar o mundo em fluxo, com som e imagem em sincronia. (...) Com Drew, os documentaristas voltaram a ver".[131] O outro, Jean Rouch tem o dom do documentário ficcional. "A palavra falada é o principal elemento propulsor de todos estes processos produtivos, através dos quais o mundo não é tomado como modelo do filme e, por conseguinte, o filme não se pretende espelho do mundo".[132] O trabalho e pesquisa de ambos os cineastas é um marco revolucionário na história do documentário.

Assim, "O grande legado do cinema direto são essas observações miúdas. Um senador que dorme, um grande compositor que ensaia umas notas no quarto de hotel. (...) É uma prova de que certos momentos só são pequenos na aparência".[133]

A tradição do documentário brasileiro retoma ares de inovações no momento em que o Cinema Novo, na década de 1960, com seu engajamento político e social, constrói seus primeiros documentários, mostrando uma relevância artística e uma autonomia que vai disseminar o gênero documentário

---

[130] Idem DA-RIN, p.165.
[131] Idem SALLES, p.32.
[132] Idem DA-RIN, p.167.
[133] Idem SALLES, p. 32.

no Brasil, todavia, alguns documentaristas comecem a seguir um modo intitulado por Jean-Claude Bernadet, de modelo sociológico, trata-se de filmes que passam por um certo perfil didático, modelo que impregnou os documentários dos anos 1960 e 1970.

Prosseguindo, temos o exemplo da "caravana Farkas"[134], na qual eram feitos documentários que abrangiam a cultura popular do país (método apoiado na herança das ciências sociais), retratando o homem brasileiro, principalmente o homem sertanejo. No final dos anos 1960, o documentário se afirma como discurso e como visão pessoal do realizador perante a realidade.

Nos anos 1970, as possibilidades dos recursos sonoros e da montagem radicalizam os processos de desconstrução da linguagem fílmica. Embora o período de ditadura militar, pós 1968, tenha impossibilitado o florescimento pleno do documentário brasileiro, isso não impediu que temas vedados fossem abordados, como, por exemplo, o tema desenvolvido no filme *Iracema, uma transa amazônica* (1974) de Jorge Bodansky.

Um ponto importante a se chamar atenção na década de 1970 é o trabalho desenvolvido pelo cineasta Vladimir Carvalho. O filme *O país de São Saruê* (1971)[135] é um marco na história do documentário brasileiro. As suas principais premissas na realização de um documentário são formadas por uma insistência constante " sobre o intercâmbio realidade-ficção, encarando o documentário como uma prática cinematográfica que deve sempre fugir ao naturalismo, como

---

[134] Thomas Farkas, fotógrafo e cineasta, fomentou a produção de documentários nesse período.
[135] *O País de São Saruê*, direção de Vladimir Carvalho (p&b/ 35mm/ 90 min/ 1971)

instrumento de investigação crítica da realidade que não lhe retira as possibilidades poéticas e criativas".[136]

A passagem da década de 1970 para a 1980 é marcada também pela série de documentários realizados em película do programa de televisão Globo Repórter, durante o período de 1975 a 1983. São diversos os diretores que trabalharam no programa, tais como : Paulo Gil Soares, Eduardo Coutinho, João Batista de Andrade, Washington Novaes, Hermano Penna, Jorge Bodanszky, Oswaldo Caldeira e Alberto Salvá. A maioria dessas pessoas são realizadores que ainda estão ativamente trabalhando. Um dos documentários marcantes do programa é *Theodorico, imperador do sertão* (1978)[137] de Eduardo Coutinho.

No final dos anos 1970, um novo fôlego documental surge, representando realidades submersas pela repressão - temas como revisão histórica, desafios da transição política, surgimento de novos agentes sociais e inchaço dos centros urbanos -, fazem um aparato do pensamento do realizador desse momento. Temos alguns filmes[138] que exemplificam essas características do final dessa década.

Nos anos 1980, aparecem outras características no documentário como, por exemplo, uma forte marca social e a visão pessoal do mundo, ou seja, visão do realizador; além disso, o processo de realização do filme entram no filme, transformando-se no eixo central da história, como, por exemplo, no filme *Cabra*

---

[136] LEAL, Ricardo Guanabara**. A experiência da realidade – estudo biofilmográfico do documentarista paraibano Vladimir Carvalho** in http://www.mnemocine.com.br/aruanda/vcarvalho1.htm

[137] *Theodorico, imperador do sertão* , direção Eduardo Coutinho (cor/ 16mm/ 49 min/ 1978)

[138] *Jango* de Sílvio Tendler (1984), *Uma Avenida Chamada Brasil* de Octávio Bezerra (1988), *Céu Aberto* de João Batista de Andrade (1985), *ABC da Greve* de Leon Hirszman (1980).

marcado para morrer (1964-1984)[139] de Eduardo Coutinho. Com o golpe militar de 1964 as filmagens, iniciadas nesse mesmo ano, foram interrompidas, e o projeto retomado apenas em 1984, quando então, é finalizado.

Com *Cabra marcado para morrer*, um marco na história do cinema brasileiro, demarcando suas fronteiras entre o Cinema Novo e as novas aspirações do cinema da década de 1980, segundo Jean-Claude Bernadet, o filme de Eduardo Coutinho sofreu uma perda no que se refere à linguagem cinematográfica, ao serem interrompidas as suas filmagens no período da ditadura militar. Sua linguagem poderia ter tido uma maior influência no período Cinema Novo.

Entre as décadas de 1980 e 1990, há uma profunda crise no cinema brasileiro devido ao desmantelamento das políticas públicas, no contexto do neoliberalismo adotado pelo governo federal. Embora o cinema nacional tenha uma derrocada, "a geração de documentaristas formada sob o signo cinemanovista ainda realiza um filme-chave *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1991),[140] de Vladimir Carvalho"[141].

Assim, nos anos 1990, apesar de, por exemplo, o filme documentário, curta-metragem, *Ilha das Flores* de Jorge Furtado (1989) que apresenta uma postura socialmente crítica aliada a uma ousadia na linguagem, iniciamos a década com um novo padrão para realização de documentários, baseado no modelo das reportagens televisivas, ficando de lado as inquietações estéticas e ideológicas

---

[139] *Cabra marcado para morrer*, direção Eduardo Coutinho (cor/ 35mm/ 119min/ 1964-1984).
[140] *Conterrâneos velhos de guerra*, direção de Vladimir Carvalho (cor/ 35mm/ 168 min/ 1991)
[141] PEDRO, Otávio; ALCOFORADO, Paulo. **Breves notas sobre a involução do documentário brasileiro** in Sinopse – revista de cinema, n.3, ano I, dezembro 1999, p.33.

presentes ainda nos anos 1980. Como características dessa produção de filmes, teremos uma neutralidade, imparcialidade e objetividade do assunto documentado, aliados à sacralização da imagem. “O realizador não se expõe, os filmes são transmissores de conhecimento desideologizado”[142]. Os filmes reforçam o caráter naturalista do documentário e muitos possuem locutores que reiteram as imagens e são imparciais. Uma forma clássica se restabelece, câmeras com enquadramentos clássicos, fotografia limpa, para que os documentários sejam comerciáveis, isto é, vendáveis para a televisão.

Como *Cabra Marcado para Morrer* foi concluído apenas vinte anos depois de suas primeiras filmagens em 1964, a tríade fílmica *Deus e o diabo na terra do sol* (1963) de Glauber Rocha, *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos e *Os fuzis* (1963) de Ruy Guerra ficaram sozinhos, sem a influência do filme de Coutinho naquele período. Os três filmes propunham um humanismo, insistiam na conscientização e não na ação. Representavam o camponês dos anos 1930 e não o dos anos 1960.

“O pacto, de caráter desenvolvimentista, consistia em atacar a miséria de um campesinato marginalizado e a sua causa, o latifúndio, mas também em não tocar em temas atuais que poderiam sensibilizar uma burguesia que, por mais nacional e nacionalista que se pretendesse, não entendia que se abordasse questões delicadas relativas ao proletariado e à organização popular. (...) Os numerosos movimentos operários desses anos, ocorridos em vários centros industriais, passaram despercebidos”[143].

---

[142] Idem PEDRO, Otávio; ALCOFORADO, Paulo. p. 34

[143] BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.240-241.

Estes três filmes, portanto, formaram a hegemonia estilística e ideológica desse período. Mas *Cabra marcado para Morrer* trouxe ao cinema brasileiro e, especificamente, ao cinema documentário, a possibilidade da afirmação de uma nova linguagem, reiterada nas entrevistas, mas apostando num diálogo, através de um encontro que se dá entre o realizador e o entrevistado.

"Essa negociação que preside a muitas das entrevistas e depoimentos – prefiro chamar de conversas, porque entrevista, depoimento, pressupõe uma formalização que destrói o clima de diálogo espontâneo que é importante. (...) Por isso falo que esse microfone pertence aos dois lados, o diálogo é entre os dois lados, deve aparecer, inclusive, em seus momentos críticos"[144].

Essa perspectiva do cineasta Eduardo Coutinho em construir um cinema baseado no encontro que gera um diálogo na hora da filmagem é o primeiro passo para a iniciação de uma série de documentários a partir de 1999[145]. Ano a ano, ele vai desenvolvendo um filme com temáticas diferentes, mas que, na verdade, é o mesmo filme: é um filme de Coutinho. Nesse ano, João Moreira Salles, diretor e produtor, tem produzido a maioria dos últimos filmes de Eduardo Coutinho, lança "Notícias de uma Guerra particular" (1999).[146]

Na virada da década de 1990 para os anos 2000, outros documentaristas começam a aparecer na cena brasileira e ressurgem novos processos de realização de documentário no Brasil. Algo que parecia adormecido volta a encontrar novos caminhos, novas possibilidades e estratégias de abordar o tema documentado.

---

[144] Idem COUTINHO, p.166.
[145] *Santo Forte*"(1999), *Babilônia 2000* (2001), *Edifício Máster* (2002), *Peões* (2004), *O Fim e o Princípio* (2006), *Jogo de Cena* (2007).
[146] Notícias de uma guerra particular, direção de João Moreira Salles (cor, vídeo,1999)

O documentário contemporâneo embora permaneça no seu processo de realização, apoiado em depoimentos, busca o investimento em novas formas de linguagem, mas se restringem, aparentemente, em poucas inovações. O conteúdo ainda é muito importante a ponto de os realizadores apoiarem a construção dos seus roteiros nos depoimentos gravados. "Eduardo Coutinho elevou o depoimento a uma forma de arte reveladora e poética, regime do imaginário. Evaldo Mocarzel devolveu a palavra à sua vocação retórica e histórica"[147] . Ambos documentaristas que vem realizando ano a ano documentários.

Para alguns realizadores pode ser benéfico, como para Eduardo Coutinho, o filme baseado em conversas (depoimentos), porém, para outros realizadores,nem tanto. Não é necessário fazer filmes só com conversas, outras formas de abordagem podem e já estão sendo acrescentadas, como por exemplo, os filmes *Nelson Freire* (2003)[148] e *Santiago* (2007) de João Moreira Salles.

Jean-Claude Bernadet afirma que com o aumento da produção de filmes documentários no Brasil, há uma relativa pobreza na dramaturgia, salientando que não devemos substituir modelos que estão se esgotando por outros, porém que se possibilite "sinais de uma renovação no trânsito entre arte e realidade. De encontrar atitudes artísticas que modifiquem a nossa relação com o real e, por isso, redescubram o real ou descubram outras realidades".[149] Já Ivonete Pinto adverte que o essencial é verificarmos que "quem transgride hoje no Brasil é o

---

[147] MANEVY, Alfredo. **À margem da imagem** in Revista Sinopse, n. 9, ano IV, agosto/ 2002, p. 16.
[148] Nelson Freire, direção João Moreira Salles, (cor/ 35mm/ 102 min/ 2003).
[149] BERNADET, Jean-Claude. Catálogo da exposição "a respeito de Situações Reais", Paço das Artes, São Paulo, janeiro-março de 2003, p. 8.

documentário, que aposta em soluções formais muito mais arrojadas do que os filmes ficcionais”[150].

Embora exista uma argumentação contrária na posição desses dois autores, acredito que, apesar do excessivo número de depoimentos dos filmes documentários, eles ainda são mais criativos, pois a sua produção é feita de uma forma mais livre, com menos recursos financeiros e equipamentos mais baratos, o que possibilita mais experimentação. É dessa forma que começam as soluções mais arrojadas. E também pensar que “o projeto documentário se forja a cada passo, se debate frente a mil realidades que, na verdade, ele não pode nem negligenciar nem dominar. Nem recalque, nem forclusão: afrontamento. Cinema como práxis”.[151]

Jean-Claude Bernadet, um dos célebres críticos do cinema documentário, além de ser também um realizador, escreve um ensaio em que se dedica a analisar a nova safra de filmes documentários que surgem a partir dos anos 2000. Entre inúmeros projetos, ele se detém nos que ele denomina “documentários de busca”, dos realizadores Sandra Kogut e Kiko Goifman, afirmando que

“Ambos os filmes partem de um projeto bastante pessoal dos seus realizadores. No caso do 33, Kiko Goifman é um filho adotivo e se propõe encontrar a sua mãe biológica; no caso de Sandra, ela é brasileira descendente de húngaros e o seu projeto é obter a nacionalidade e o passaporte húngaros (...) Não há uma preparação do filme (a

[150] Idem PINTO, p.12.
[151] Idem COMOLLI, p.104.

preparação é a própria filmagem), não há uma perspectiva prévia; a pesquisa, que freqüentemente no documentário é anterior à filmagem, é a própria filmagem".[152]

Deixando um pouco de lado as questões tecnológicas, som direto e câmeras silenciosas, reitero o quanto possibilitaram o crescimento do trabalho em filmes documentários, porém, nesse momento, o caráter experimental que fortemente se instaurou na produção dos filmes documentários é um dado importante para novas criações. Atualmente, há uma certa produção de filmes em que o(a) realizador(a) começa a fazer parte da cena, e não somente isso, ele(a) é o centro da história, ou o condutor dessa história. O filme, na maioria das vezes, é intimista, revela situações familiares, com questões subjetivas encaminhadas objetivamente, ou seja, o realizador tem um foco, uma busca de realidade que está sendo abordada junto a sua perspectiva pessoal. Esse nos parece o perfil de muitos filmes documentários realizados na virada do século vinte para o vinte um, no qual "tornou-se comum a produção de documentários com a presença do realizador dentro da imagem".[153]

Hoje, alguns realizadores de filme documentário vão em busca de alguma coisa que tem a ver com a sua história de vida. Isso pode ocorrer diretamente no filme ou serve como inspiração e/ ou como mola propulsora do projeto. Enquanto que, às vezes, é a própria história do mesmo. Quando o realizador filma a sua vida, muitas vezes, parece com um diário, ele sai documentando e registrando uma busca. A busca é muito pessoal e pode levar a momentos de ficção. O

---

[152] BERNADET, Jean-Claude. **Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro** in MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (org.). O cinema do real. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.144.

[153] AVELLAR, José Carlos. **Eu sou trezentos** in **Objetivo Subjetivo**. Cinemais 36 Especial: Documentário – Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro: Aeroplano, Outubro / Dezembro 2003.

realizador opera informações que falam de si mesmo. Desse modo, no processo de montagem, há a manipulação e escolhas desses materiais, podendo haver uma recriação a partir do que foi filmado. Assim, nesses termos, foi pensado o filme que denominei de forma - documentário desenvolvido nesse projeto.

Ainda sobre as críticas para a necessidade de novas formas de abordagem na linguagem do documentário, Bernadet "atribui sua decadência à pobreza de uma dramaturgia baseada em métodos descritivos e na entrevista".[154] Desse modo, nessa pesquisa, verificamos que trabalhos como, por exemplo, o filme *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999) de Marcelo Masagão ou o filme *Um passaporte húngaro* (2001) de Sandra Kogut e da nova geração de documentaristas refletem novas formas de abordar o real, criando situações para além das entrevistas, método costumeiro na maioria dos filmes ditos documentais. Sandra Kogut diz "é um filme de situações, eu construo situações, meu filme não é um filme de entrevistas, de depoimento; eu construo situações como cônsul, como vice-cônsul, comigo, exatamente como se constroem situações no filme de ficção".[155]

Para Jean-Luc Godard, o bom documentário se aproxima da ficção e a boa ficção se aproxima do documentário.

"Um documentário com desejo de ficção, e uma ficção com desejo de realidade. E para mim pareceu ser a coisa mais precisa dita sobre essa temática, porque, ao invés de usar

---

[154] SENRA, Stella. **Interrogando o Documentário Brasileiro** in Sinopse – revista de cinema, n. 10, São Paulo: dezembro 2004, p. 89.
[155] Idem BERNADET, p. 151.

categorias fixas, ela expressa vetores, tendências, tensões e acho preferível trabalhar com essas idéias de movimento, de tensão, a pensar com base em categoria".[156]

Em face de políticas historicamente postas em prática no cinema brasileiro, que visam mais a vender filmes do que a desenvolver um pensamento na área de cinema, sempre penso na realização do cinema de maneira a apontar novas formas de abordagem e estratégias com o real, ou seja, propor mudanças no desenvolvimento da linguagem ligadas, principalmente, ao documentário.

Hoje, o documentário está cercado de novas idéias. Novos processos, linguagens, diretores e experiências se multiplicam por caminhos diversos. O professor e crítico de cinema Ismail Xavier, em entrevista publicada na Revista E[157], discute as características da produção brasileira de cinema contemporâneo, criticando algumas abordagens do documentário brasileiro. No que diz respeito ao cinema documentário, ele afirma que

"Há um interesse muito grande hoje pelo que acontece nos 'textinhos individuais' e no espaço da vida privada. (...) Nós saímos daquela idéia de que fazer um documentário era colocar uma questão estrutural da sociedade, discutir um grande tema – analfabetismo, fome, violência. Hoje, a gente vê as pessoas mais interessadas em aprofundar um diálogo com o que eu chamo de singularidades[158]"

Há um grupo de pessoas que realizam filmes ditos documentários, nos quais tem-se notado uma ampla variedade na abordagem dos mais diversos temas, que vão desde a vida particular do próprio diretor até os temas sociais que

---

[156] Idem BERNARDET, p. 149.
[157] Entrevista Ismail Xavier. Revista E. Sesc São Paulo, n.4, ano 14, outubro/ 2007
[158] Entrevista Ismail Xavier, p.11.

envolvem toda a sociedade, como foi comumente na história do documentário. Esses últimos temas sempre foram abordados.

Mas hoje, ao contrário da crítica de Ismail Xavier, acredito que o que é particular e pessoal gera mais interesse no espectador, porque parece mais precioso, em nossos tempos, saber um pouco mais da vida de cada um de nós do que de temas globais, que estão difusos em meio a uma sociedade aparentemente igual, em qualquer lugar do mundo. A cena violenta que acontece em alguma cidade brasileira é a mesma que ocorre numa cidade sul-africana. Os grandes temas estão banalizados, pois percebemos que os pequenos, os temas particulares é que poderão nos dar algum indício de proximidade e solução de nossos problemas, escolhas ou desejos.

Voltamos a nos dedicar a ver e observar os pequenos atos, a perseguir personagens e adentrar em sua história de vida. Não é apenas uma observação superficial e circunstancial. É através da particularidade, do detalhe de sua vida, que vamos projetar essa imagem, dessa pessoa, para que o espectador receba e aí sim, em sua reflexão pessoal, a coletivize ou não. Consiga fazer relações com a sua vida ou não.

Mas o autor vem com mais críticas, escrevendo que “estamos vivendo um momento de crise muito forte dos esquemas explicadores do mundo”[159] diz Ismail Xavier.”Um momento sem definições muito claras de quais serão os próximos passos na história da humanidade”[160] E o documentário produzido no Brasil, hoje, está projetando essa crise, porque estamos na crise e queremos falar da nossa

[159] Entrevista Ismail Xavier , p.12.
[160] Entrevista Ismail Xavier , p.12.

vida, de vivemos. Não é que estejamos alienados dos problemas sociais, mas é porque uma parte dos realizadores acredita que, mostrando uma série de personagens, de histórias particulares, nós podemos condensar a história de uma comunidade ou de uma instituição pública.

Xavier sustenta que estamos tentando dar conta de documentar esses "pequenos mundos". Talvez estejamos tentando uma outra solução, pois não estamos fazendo ciência, antropologia ou sociologia, estamos fazendo um filme. Ele diz que "isso faz com que o personagem afigure o estatuto de um tipo, de um alguém que representa algo mais do que ele próprio – o que funciona também como um diagnóstico, um sintoma de época"[161]. Como se isso não fosse bom para a sociedade, porém, pelo que sempre podemos denotar, ao estudarmos a História de uma linguagem ou de um dado movimento, muitas mudanças ocorrem no decorrer de um percurso e isso faz com que algumas coisas se mantenham e outras deixam de existir.

Não é que o personagem represente o grupo social, pelo fato deste ser formado por pessoas diferentes, parece pretensioso, além de difícil, eleger um único elemento para representá-lo. Nota-se a dificuldade em representar um grupo. Mas se essa pessoa, com sua singularidade, pode mostrar um pouco da experiência desse grupo social, poderemos ter a noção de como esse grupo conduz seu cotidiano, conhecendo uma parte dele. Isso pode ser interessante para a sociedade, porém, pelo que sempre podemos denotar, ao estudarmos a História de uma linguagem ou de um dado movimento, muitas mudanças ocorrem

[161] Entrevista Ismail Xavier , p.12.

no decorrer de um percurso e isso faz com que algumas coisas se mantém e outras deixam de existir.

Se no mundo da arte há o reflexo da realidade e ele afirma que os “textinhos individuais” são o sintoma de uma época, porque não podemos fazer esses filmes de nós mesmos ? Nós fazemos filmes com os “textinhos individuais”, pois estamos querendo não apagar as particularidades do nosso meio social, já que o período globalizado que vivemos tenta fazer exatamente o contrário, faz com que tudo seja semelhante em qualquer parte do mundo.

2.3 Cineastas: “cinema, romance, teatro ou ópera - qual você escolheria?”[162]

Os cineastas escolhidos estão dentro do parâmetro de construção de uma linguagem diferenciada, mesmo que alguns nomes escolhidos estejam mais próximos do documentário e outros mais próximos da ficção. O que interessa é o profissional de filmes que sabe transitar nas dimensões da linguagem fílmica, oferecendo e sabendo usufruir das mídias a favor do seu trabalho. É o processo de filmar e finalizar o filme que me interessa. Os cineastas são Eduardo Escorel, Sandra Kogut, Agnes Varda, Eduardo Coutinho e Cristiana Grumbach.

Em entrevista realizada por mim, com o cineasta Eduardo Escorel conversamos a respeito da criação de sua linguagem, da forma que ele aborda a realização de um documentário e até mesmo o seu conceito, ou seja, o que seria um documentário. A partir desse contexto, começamos a pensar na questão do gênero, nessa classificação comercial que irrompe a criação da obra e que, para o realizador, não tem a mínima importância. E que faz com que, ao escrevermos esse texto, o denominemos “documentário”.

“O espectador que via o que era, o que foi chamado de cinema documentário não se colocava muito esta questão ou não tinha essa percepção ou quem fazia o filme não estava muito preocupado em deixar claro pra quem está vendo, se ele está vendo uma coisa que aconteceria de qualquer forma independente de estar sendo filmado ou gravado. Ou, aquilo que ele está vendo só aconteceu porque estava sendo filmado ou estava sendo gravado. (...) Pra quem está fazendo um vídeo ou um filme, ele está

[162] Pergunta feita por uma voz no início do filme *Éloge de l’amour* (2001) de Jean-Luc Godard, a essa pergunta uma outra voz responde “Romance”.

fazendo um vídeo ou um filme, a questão do gênero é uma questão que, na verdade, diz mais respeito ao comércio cinematográfico do que a realização cinematográfica”[163].

O comentário de Escorel se reserva aos primórdios do cinema e que essa questão de estabelecer gêneros foi se aprimorando ao longo dos anos dessa indústria, para tornar o filme, o produto, vendável. Embora a questão econômica dos filmes não nos interesse nesse momento, mas sim os processos de realização, a questão foi suscitada no intuito de pensarmos o quão rica é a criação de uma obra e quão perturbadora a idéia de encerrá-la num modelo. Descartamos as fronteiras e criamos a obra.

Quando penso na palavra documentário, me vem à mente um arsenal de possibilidades, pois me parece que documentário é uma maneira de se articular e criar possibilidades de vida. Vidas de pessoas comuns que fazem o retrato, a imagem, da nossa história, que declara um tempo e um espaço vivido. Acredito que a palavra documentário não restringe, conceitualmente e contemporaneamente, a que se destina um documentário hoje em dia.

Quando eu falo “estou fazendo um documentário” ou “estou buscando uma forma-documentário”, estou dizendo que estou fazendo uma experiência com a possibilidade de realizar um filme, com ou sem roteiro, com ou sem narrativa, ficcionalizado ou não, enfim, com diversas possibilidades de criação e também buscando essas possibilidades em outras áreas de criação, como por exemplo, as artes plásticas. O documentário, no meu ponto de vista, se institui como uma forma de cinema mais experimental e que, por isso, encontra formas criativas de resolução. Uma obra pautada na construção poética, sem fronteiras de gêneros,

[163] Entrevista com Eduardo Escorel realizada por Patrícia Francisco.

usando tecnologia de vídeo digital, que facilite e possibilite inúmeras experimentações, agilidade e condensação de imagens. No artigo "Interrogando o documentário brasileiro", a autora complementa que

"Se a dúvida e o arrojo não tem sido o motor do documentário brasileiro – e, aliás, nem da produção cinematográfica recente – é salutar que entremos em contato com trabalhos que, vindo de contextos diferentes, podem abalar algumas atitudes e certezas muito arraigadas".[164]

O que Eduardo Escorel também argumenta é que ele acha eticamente correto que o realizador seja fiel ao seu espectador, que ele deixe claro que filme esse espectador está assistindo. "O que não quer dizer que eu ache aceitável você, dentro de um vídeo ou um filme que esteja sendo proposto ou oferecido como documentário ter situações que são puramente o resultado da imaginação ou da fantasia do realizador sem que o espectador saiba"[165].

Dizendo isso, ele cita os métodos de realização de Werner Herzog[166]

"O chamado cinema documentário do Herzog, que ele mesmo propõe e oferece, como cinema documentário, ele não tem nenhum problema em criar falas, pedir para as pessoas dizer coisas que ele sugeriu ou imaginar um sonho que a pessoa teve e a

---

[164] Idem SENRA, p.92.
[165] Entrevista com Eduardo Escorel realizada por Patrícia Francisco.
[166] Werner Herzog, diretor alemão, nascido em 1942, a obra do cineasta está repleta de personagens marginais e solitários, como os anões, o conquistador Aguirre, Kaspar Hauser, Nosferatu. Os filmes valem também pelo esplendor das imagens: o rio Aguirre, a cidadezinha de Wismar em "Nosferatu", os operários da vidraçaria e a estalagem de "Coração de Cristal", o Nuremberg da primeira metade do século XIX minuciosamente reconstituído em "Kaspar Hauser". Entre seus principais filmes temos Fata Morgana (1969), "Aguirre, a cólera dos deuses" (1972), "O enigma de Kaspar Hauser" (1974), "Nosferatu, o vampiro da noite" (1978), "Woyzeck" (1978),"Fitzcarraldo" (1981), "Onde sonham as formigas verdes" (1983), "No coração da montanha" (1991) e "O homem urso" (2006).

pessoa contar um sonho como se ela estivesse tido, mas, na verdade, foi o Herzog que disse pra ela dizer aquilo”[167].

Então, ele assume que esse filme de procedimentos híbridos construa sua obra, sem nenhum problema de chamá-la de documentário.

Podemos ver outro exemplo de novas dimensões da linguagem documentária na exposição “a respeito de Situações Reais”[168], onde encontramos o trabalho de Pedro Costa, *No Quarto da Vanda* (2000), que é um filme, podemos dizer, documentário, realizado sob condições específicas de seu realizador, mostra uma nova abordagem da realidade. Antes da filmagem, ele organiza a situação a ser filmada. “Nesse filme, ninguém foi obrigado a escrever coisa nenhuma, não há ‘argumento cinematográfico’”, porque “eu jamais seria capaz de inventar coisas tão fortes, tão justas, tão bonitas como as que a Vanda, o Pango e todos os outros dizem”[169]. A idéia de Pedro se estabelece, porque é o personagem falando de si, da sua realidade.

A exposição “a respeito de Situações Reais” e “Movimentos Improváveis – o efeito cinema na arte contemporânea”[170], segundo Stella Senra, vai delineando que procedimentos poderiam ser usados no próprio documentário. Elogiando a ousadia dos artistas, ela propõe que essas aproximações entre o documentário e as artes plásticas façam com que produções de documentários sejam também

---

[167] Entrevista com Eduardo Escorel realizada por Patrícia Francisco.

[168] “a respeito de Situações Reais” realizada no Paço das Artes, em São Paulo, é um desdobramento da exposição [*based upon*] *True Sories* produzida e organizada em Roderdã pelo Witte de With, Centro de Arte Contemporânea em colaboração com o Festival Internacional de Documentários de Marselha e Festival Internacional de Filmes de Roterdã (janeiro-março de 2003).

[169] **a respeito de Situações Reais**. Curadoria de Catherine David e Jean-Pierre Rehm, Paço das Artes, São Paulo, maio-junho de 2003. p. 30

[170] **Movimentos Improváveis – o efeito cinema na arte contemporânea**. Curadoria de Philippe Dubois e Ivana Bentes. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, maio-junho de 2003.

mais ousadas, que os cineastas tenham mais abertura e, porque não, também utilizem, como os artistas plásticos, qualquer elemento na elaboração de sua obra.

Salienta o quanto os artistas criam seus procedimentos para chegarem próximos a essas situações reais (não à realidade). Não há uma imposição, um dogma, mas uma aproximação, um jeito de olhar e de agir junto àquela realidade e apresentá-la de forma que o espectador também se organize pra se aproximar daquilo de uma outra forma, construindo o trabalho para que possa fruí-lo, apontando para a idéia de que o documentário brasileiro precisa contar histórias sob novas abordagens e estratégias.

É caso dos projetos de Sandra Kogut, que sempre apontam para novas possibilidades. Sua carreira é permeada por diversos tipos de trabalho, transitando do vídeo para a instalação, depois para um filme e assim por diante. Ela afirma que

"Depende do projeto, não tem uma regra, então, cada projeto vai implicar num processo diferente, é o processo daquele trabalho, pode ser completamente diferente, sabe? Não tem uma fórmula, tem trabalho que vai tender mais pra uma coisa, vai ter um tipo de suporte, (...) tem coisas que pedem pra ser um vídeo, tem coisas que pedem pra ser um filme, sabe? Eu acho que não é uma escolha dispersa (...) E às vezes também, é muito um sobre o outro, depois de ir pra um lado, você tem vontade de fazer coisas diferentes, mas enfim é isso.".[171]

Ao adentrar no documentário *Um Passaporte Húngaro* (2001) de Sandra Kogut percebemos alguns temas que se sobressaem, tais como: identidade e família. Ao criar situações propositalmente improvisadas, a realizadora exibe a

[171] Entrevista com Sandra Kogut realizada por Patrícia Francisco.

espontaneidade da filmagem, a forte presença do som, o som de sua voz que a representa e, baseados em seus depoimentos, percebemos a importância da montagem na reflexão do filme, desde sua pré-produção até sua finalização.

Na primeira cena do filme, em 1999, ela se apresenta como neta de húngaros. O seu avô é húngaro, judeu-húngaro, e se mudou para o Brasil no período entre Guerras (1930). Ouvimos uma voz feminina perguntar "*uma brasileira, com avós europeus, tem direito a um segundo passaporte?*", ouvimos uma voz masculina que diz "*não*" e uma voz feminina que diz "*sim*". A última voz feminina pergunta se ela poderia reunir documentos capazes de provar a origem húngara de seus avós. Dessa forma, Sandra Kogut apresenta "um breve discurso para apresentar uma busca e definir os seus limites" e assim, "por meio de suas histórias, discutirem e representarem a construção de uma identidade". Não enxergamos a cineasta, mas "vemos ou sentimos a presença da câmera", a câmera que ela utiliza é pequena, quase não é notada pelos entrevistados.[172]

Assim, Sandra exemplifica que no " *Um Passaporte Húngaro*, eu precisava de uma câmera pequenininha, pois a maior parte da câmera era eu que fazia. Eu precisava fazer uma coisa que tecnicamente me permitisse de ter é, aquela maleabilidade, entendeu? Aquela rapidez".[173]

Por um lado, como espectadora, vou conhecendo a história da vida de sua avó e, por conseqüência, parte da história de sua família. Desperta uma curiosidade em como ela foi construindo uma trajetória entre o privado e o público.

---

[172] AVELAR, José Carlos. **Eu sou trezentos** in Objetivo Subjetivo. Cinemais 36 Especial Documentário – Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro: Aeroplano editora, outubro/ dezembro 2003.
[173] Entrevista com Sandra Kogut realizada por Patrícia Francisco.

Ao assistir ao filme, nós estamos na casa de sua avó, mas logo em seguida, num consulado. A intimidade que o filme mostra se expande para questões gerais, como a busca de uma identidade e toda essa construção ou essa busca é filmada e exposta.

"Nesse filme tinha as duas pessoas. Pessoas que eu não tinha tido conversa nenhuma, os burocratas, as pessoas que eu fui conhecendo ao longo do processo. E tinha as pessoas da família. Tinha uma coisa muito íntima e tinha uma coisa totalmente pública, impessoal".[174]

O seu filme começa com entrevistas, no ínício gravadas informalmente, de conversas com sua avó. Sandra Kogut comenta que não teria sentido outra pessoa filmar as pessoas da sua família, pois quebraria esse aspecto de informalidade e naturalidade.

"Na verdade, muitas coisas mudam, porque quando você está filmando as pessoas da tua própria família, você tem uma relação tão forte com elas e elas já confiam tanto em você e você já tem uma intimidade e às vezes é tão difícil você adequar isso, mas você precisa saber que está fazendo um filme, e que às vezes melhor do que pensar que você está fazendo um filme, é que você está construindo isso". [175]

A documentarista documenta a si mesma, filmando sua família, ficando presente no centro da história."O diretor não está apenas dentro da imagem investigando, entrevistando, conversando. Ele é a imagem. O filme é sobre seu diretor. O diretor está fora de quadro quase sempre invisível, mas permanece todo o tempo no centro da estrutura da cena".[176]

---

[174] Entrevista com Sandra Kogut realizada por Patrícia Francisco.
[175] Entrevista com Sandra Kogut realizada por Patrícia Francisco.
[176] Idem AVELLAR, p. 92.

Durante a conversa que tive com a diretora, fiquei curiosa em saber como tinha sido para a avó a sua participação no filme. A avó é o fio condutor da busca expressa no documentário, uma espécie de consultora, pois quando Sandra tem questões a serem pensadas, vemos mais uma parte das conversas que ela teve com sua avó e mais alguns detalhes são revelados.

"Quando eu estava fazendo, ela sempre falava "*mas pra quê? ninguém vai ter o menor interesse nisso*". (...) Porque vinha aquilo ao longo de anos, (...) eu almoçava com ela duas vezes por semana. E sempre deixava a câmera gravando. (...) E aí, foi evoluindo, foi criando uma relação com ela disso, dessas conversas. E acho que ela foi gostando também, assim, ela achava, é bem como ela dizia, mais "*que é uma perda de tempo!*". Mas eu vi que pra ela, tinham acontecido essas coisas, quando ela era muito jovem, e que ela nunca tinha contado essas coisas e também estava sendo um momento especial de poder falar daquelas histórias."[177]

Devido a busca pelo passaporte, a identidade é a questão central do filme. Desde o momento em que ouvimos a sua voz e não a vemos, vemos um telefone e já ficamos sabendo do que se trata o filme. Ao olharmos o telefone, imaginamos Sandra. Ao dar continuidade às imagens do filme, percebemos múltiplas identidades expressas nos diversos idiomas e na diversidade dos entrevistados que vão aparecendo, "o processo que o cinema alimenta todo o tempo para se inventar como uma identidade múltipla, aberta para todos os lados"[178].

"Podemos dizer que o que vemos, o que importa de verdade, não é Sandra: são as pessoas com quem ela conversa, os parentes, os funcionários da embaixada e gente que, como ela, solicita um passaporte húngaro. O documentário é sobre essas pessoas e

---

[177] Entrevista com Sandra Kogut realizada por Patrícia Francisco.
[178] Idem AVELLAR, p. 96.

sobre muitas outras destituídas de identidades, jogadas para fora do quadro húngaro, para fora do quadro europeu, no final da década de 1930, expatriadas com uma letra K carimbada em seus passaportes." [179]

Sandra Kogut vai nos mostrando pessoas diferentes e construindo uma identidade, tentando construir uma identidade múltipla (húngara e brasileira) e apresentando conversas, no filme, cheias de diversos idiomas português, francês, inglês, húngaro, hebraico. Ela apresenta essas identidades e projeta-se, segundo Avellar, com um eu polifônico: um eu/ diretor, eu/ personagem, eu/ fotógrafo, eu/ brasileiro, eu /húngaro, eu/ montadora. Nessas construções múltiplas, fala da composição de coisas e de como nós somos no Brasil. Diz que o brasileiro está acostumado a conviver com várias identidades.

"Sandra, em busca de um segundo passaporte, descobre o passaporte de sua avó, Mathilde Lajta, e na 'canção bonita em alemão' na memória de sua avó a imagem de uma identidade múltipla – questão presente nas entrelinhas do filme. Não por acaso esta breve fala aparece no trecho final, quase como conclusão em aberto: Sandra está voltando para casa, no trem, no meio do caminho entre sua casa e sua casa"[180].

Sandra fala, "durante a filmagem, eu estou o tempo todo pensando na montagem, escrevendo o filme na minha cabeça; juntando, separando, preparando". Após a filmagem, diante das várias possibilidades oferecidas pelo material, ela tem que escolher um caminho. "Então, de um lado, há uma certa restrição da espontaneidade na filmagem pensando na montagem; de outro, há

[179] Idem AVELLAR, p. 97.
[180] Idem AVELLAR, p.99.

uma volta da espontaneidade na montagem diante da multiplicidade de possibilidades oferecida pelo material filmado”. [181]

O que Sandra Kogut faz em seu documentário é se colocar “como personagem e como diretora; de certa forma, como diretora, ela guia a situação mas também se autodirige: Sandra-diretora dirige Sandra-atriz, a qual trabalha com o material de Sandra-pessoa”.[182]

Sandra Kogut nos dá o prazer de ver inúmeros projetos sendo realizados, conforme as demandas exigidas, o que é “ponto pacífico” para ela. O importante para a realizadora é pensar que

“Os filmes são sempre muito próximos da vida, da minha vida, sabe, das relações. Então, eu não consigo nunca pensar separado disso. E, no caso desse filme, a minha relação com a minha avó foi determinante. Isso sempre! Uma mulher maravilhosa, tinha vontade de saber mais daquelas histórias, que, na verdade, muitas delas, eu só fui saber, porque eu estava fazendo o filme, eu nem conhecia”.[183]

O cinema de Eduardo Coutinho é permeado por diversas experiências na linguagem audiovisual, embora ele esteja mais centrado hoje na realização de documentários. Produziu roteiros e filmes de ficção no início de sua carreira, final da década de 1960 e início da década de 1970, em *Cabra marcado para morrer* (1964-1984), prossegue na construção de sua linguagem. Um dado importante é sua passagem pelo Globo Repórter, após um certo período, acaba abandonando a realização de documentários para o programa e segue na conclusão de “Cabra marcado para morrer”.

---

[181] Idem BERNADET, p. 147
[182] Idem BERNADET, p.148.
[183] Entrevista com Sandra Kogut realizada por Patrícia Francisco.

O filme é relevante na história do documentário pelo seu próprio tempo de realização e pelas novas formas de abordagem do real instauradas por Coutinho. O curioso no filme é a forma como ele trata a memória que perpetua na história dos participantes, "uma memória do sofrimento e da dominação, e também da resistência à opressão. Memória essa mantida por demasiado tempo em silêncio durante o regime de exceção implantado no país a partir de 1964".[184] No primeiro momento, em 1964, temos uma ficção, no último, década de 1980, instaura-se o documentário. Eduardo Coutinho diz que

"Jamais quis fazer um filme que fosse uma análise do movimento camponês. Também não pretendi que as pessoas reconstituíssem o passado. Quis fazer algo sobre a memória do presente, como me disse um espectador. Nunca tentei recuperar na fala delas a reconstituição da integridade do movimento camponês e suas contradições. O importante era a memória delas".[185]

Consuelo Lins[186] faz relações do filme de Coutinho com o filme *Crônicas de um verão* (1960) de Jean Rouch e Edgar Morin como referências e "inspirações" para Eduardo Coutinho realizar *Cabra Marcado para Morrer*, porém o diretor afirma que a experiência da televisão lhe trouxe agilidade (câmera leve) para acompanhar as histórias das pessoas e foi isso que o ajudou na realização.

---

[184] GERVAISEAU, Henri. **Entre memória e história: Cabra marcado para morrer (1984)** in Mostra Diretores Brasileiros – Eduardo Coutinho – cinema do encontro. São Paulo: CCBB, 2003.

[185] LINS, Consuelo. **Cabra Marcado para Morrer: um novo modo de se fazer documentário** in O documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p.47-48.

[186] Consuelo Lins é professora da Escola de Comunicação da UFRJ e pesquisadora da Coordenação Interdisciplinar de Estudos Culturais (Ciec), é documentarista, tendo dirigido *Chapéu Mangueira* e *Babilônia, histórias do morro* (1999) e *Juliu's bar* (2001). Trabalhou com Eduardo Coutinho em *Babilônia 2000* (2001) e *Edifício Máster* (2002).

A argumentação da autora perpetua na idéia da ligação do filme de Coutinho a uma tradição do cinema-verdade e do cinema francês na década de 1960. Ela evidencia vários pontos semelhantes que estão à mostra no filme, como as interações de Coutinho com os personagens do filme, o improviso de algumas situações, as imagens da chegada da equipe aos locais, evidencia uma série de mudanças na realização do documentário.

"Os filmes de Jean-Luc Godard são exemplares dessas mudanças. De uma certa maneira, são documentários sobre a ficção; filmes de atualidade sobre a filmagem de um filme; obras que tematizam o próprio cinema; as dificuldades de se fazer um filme, a relação com os atores, com as estrelas, com o dinheiro; filmes dentro de filmes. 'Cabra Marcado para Morrer' é posterior a essa modernidade, mas, de várias maneiras traz os sinais dela".[187]

Uma das qualidades e coerência no trabalho de Coutinho é a persistência em algumas questões que envolvem a relação do documentarista com a pessoa filmada. Ao entrevistá-lo, percebi que essa é uma questão central em seu trabalho, não é à toa que o seu cinema é denominado "cinema do encontro".

No seu processo de trabalho, ele é totalmente contra a usar apenas um microfone para as pessoas que estão conversando, ou seja, o documentarista e o outro, a pessoa filmada.

"Isso mostra que essas pessoas que filmavam documentários pretendiam, no filme, dar a aparência de que só havia uma fala do interlocutor, sem ser provocado, por isso não precisava de um microfone para o diretor, que é o questionador. Acho isso absurdo porque o único interesse do filme documentário que trabalha com som direto, com pessoas vivas, não com natureza morta, é um diálogo, e esse diálogo tem que estar

[187] Idem LINS, p.41.

presente no filme. As perguntas são essenciais como demonstrativos de uma voz que vem de fora, é algo que provoca e que gera um confronto”[188].

Dentro de toda a sua obra, permaneci interessada em filmes que tratassem da memória, apesar de ter filmes como *Peões* (2004), que trata de uma memória histórica, as greves dos sindicalistas, o filme *O fim e o princípio* (2005) me pareceu mais próximo dos estímulos da memória que eu estou pesquisando, além de trazer a tona outro tema que me interessa, o meio rural.

“Eu tinha feito vários filmes na cidade grande. Tudo cidade grande, Rio ou São Paulo: Peões é cidade grande, Master é cidade grande, filme de favela, isso tudo é metrópole e tal. Tinha feito o Cabra há 23 anos lá, mas enfim. Aí fiquei com vontade de sair desse ambiente e ir ao meio rural, se é que ele existe ainda. O mundo rural, não sabia até que ponto existia, sabia que existia, mas como, onde e tal. E a segunda razão é que eu queria fazer um filme sem pesquisa”.[189]

“O documentário é um constructo, uma ficção como outra qualquer”.[190] Os trabalhos de Agnès Varda partem um pouco desse conceito. Ela tem uma vasta obra, tanto no cinema como na fotografia, pela qual eu tenho muito interesse, pois são trabalhos pautados por sua subjetividade, ao mesmo tempo, ambíguos e singulares, com a presença da diretora em praticamente todas as etapas do filme com uma trajetória profissional que já perduram por meio século.

Por isso escolhi o filme *Os Catadores e Eu* (2000) para falar um pouco de seu processo de trabalho e de alguns pontos desse filme-ensaio que tangenciam idéias que estou refletindo. Um dos meus interesses no filme é a livre associação

---

[188] Idem COUTINHO, p. 165.
[189] Entrevista com Eduardo Coutinho realizada por Patrícia Francisco.
[190] Idem DA-RIN, p. 221.

de idéias que a cineasta vai construindo ao longo do processo de realização. Com muita desenvoltura e espontaneidade ela permeia uma grande quantidade de assuntos que vão se articulando perfeitamente, criando significados.

O crítico Jean-Claude Bernadet supõe que Varda já estava pensando no filme quando fez *Sem teto, nem lei* (1985) na cena em que ela mostra "um ambiente rural, um meio social, uma estação do ano (...) Se essa ação foi escolhida, é porque *Os Catadores e Eu*, de alguma forma, já estava em preparação. Portanto o dinamismo gerado a partir do verbete do dicionário é uma ficção".[191]

Com mais de quarenta filmes, a cineasta francesa conta suas histórias e, ao mesmo tempo, expõe parte de sua realização "a obra documental de Varda se caracteriza por uma relação muito pessoal – constantemente exposta – com seus 'objetos'".[192] Como vemos em *Os Catadores e Eu*, uma proliferação de assuntos e objetos que percorrem diversos caminhos para dar conta dos significados produzidos e entrelaçados pela cineasta.

"Essa forma de ensaio foge da homogeneidade, podendo incorporar filmes de arquivo ao material filmado (no caso, respigadoras do início do século XX, a decomposição do movimento de Marey), mesclar diversos recurso de linguagem: a tradicional entrevista do cinema documentário, a paródia, a mais acintosa encenação (os meninos que cantam a canção das batatas, o advogado togado no meio dos repolhos, ou a própria Agnès Varda passando metaforicamente atrás de um relógio sem ponteiros)".[193]

---

[191] BERNADET, Jean-Claude.**Introdução ao universo de Agnès Varda –Os catadores e eu** in Retrospectiva Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar. São Paulo: CCBB, 2006. p.25.
[192] MESQUITA, Cláudia. **A cineasta do outro** in Reportagem, n.64, São Paulo, 2005.p.32.
[193] Idem BERNADET, p.26.

Há tempos ouço falar em um conceito para documentários centrados na figura do realizador, o “documentário subjetivo”. Como Agnès Varda está sempre falando de sua percepção da realidade nos próprios filmes, o termo é definido por ela através do curta-metragem *A Ópera-Mouffe* (1958). *A Ópera-Mouffe* não é um documentário social, é um certo olhar, o meu, sobre a realidade tal como a senti naquele dado momento, como mulher, como cineasta. Isto para mim é um documentário subjetivo”.[194]

As inúmeras associações feitas por Varda durante todo o filme “Os Catadores e eu” estão pautados por uma ação, que une o filme de ponta a ponta: o gesto de catar. A partir desse gesto que é realizado por ela – ela está catando imagens- e por todos os participantes do filme, o documentário desenha uma diversidade de atitudes que remetem sempre a esse ato mínimo de recolher coisas e que faz as pessoas se curvarem, no sentido de pegar algo e/ ou de ter essa atitude. Ela diz “É isto o meu projeto, filmar com uma mão a outra mão“.[195] “Se em *Les Glaneurs* filmei minhas mãos, isso aconteceu por acaso, mas este acontecimento mínimo ganhou vida no interior do documentário”.[196]

Como o filme é feito de associações haverá um momento que ele tem que acabar. A solução encontrada por Agnes Varda é a ”volta a um quadro de *glaneuses*, retornando assim a um elemento de abertura, o quadro de Millet. Ligando o final ao princípio, o filme adquire um movimento circular, isto é, absolutamente clássico”.[197] Quanto a isso, não vejo contradição, considerando-se

---

[194] Idem MESQUITA, p.32.
[195] Idem BERNADET, p.27.
[196] Idem MESQUITA, p.34.
[197] Idem BERNADET, p.26.

o contexto de sua obra, a multiplicidade de assuntos associados a obra torna “Os Catadores e eu” “um dos maiores ensaios cinematográficos já realizados”.[198]

Cristiana Grumbach em seu filme *Morro da Conceição* (2005)[199] trata de mapear uma parte do Rio de Janeiro um pouco desconhecida através de conversas com os moradores mais velhos. O Morro da Conceição fica no centro da cidade, cercado por edifícios que escondem sua visibilidade, é um marco da colonização portuguesa. Dos onze moradores mais velhos do morro, oito quiseram participar do filme.

Durante o processo de realização Cristiana conta que tinha muito interesse pelas marcas do tempo deixada numa cidade, pelas cidades que se sobrepõe, o Rio de Janeiro de 100 anos atrás que não é o mesmo de hoje. Mas esses interesses caíram, quando aconteceu um fato importante em sua vida

“Houve um fato pessoal nisso tudo, porque meu avô morreu. E o meu avô é uma pessoa muito importante na minha vida. Ele me criou é o meu pai também. Engraçado, quando ele morreu, como eu posso te dizer, eu percebi o filme que eu precisava fazer no Morro da Conceição, porque as paredes não falam, as ruas, por mais que tenham sido mantidas elas não falam. Então, se eu queria saber de um outro Rio de Janeiro que antecedeu a esse que nós estamos vivendo, eu tinha que ir nos velhos, nos mais idosos”.[200]

Esse fato pessoal influenciou a criação de Cristiana durante a realização do documentário, pois a partir desse momento ela criou um foco para desenvolver o trabalho.

---

[198] Idem BERNADET, p.26.
[199] *Morro da Conceição*, direção Cristiana Grumbach, (cor / 35mm/ 85 min/ 2005)
[200] Entrevista com Cristiana Grumbach realizada por Patrícia Francisco.

"Eu fiz um filme com muita saudade do meu avô. Eu de alguma forma, em cada uma daquelas conversas, estava revivendo o meu avô, porque a gente conversava muito também. Então, é um pouco isso, é um filme afetivo. Eu não tinha intenção nenhuma de contar a história do Morro da Conceição, nem do Rio de Janeiro. Eu tinha vontade de falar da sensação que é existir com 90 anos numa cidade como essa, que se transformou profundamente".[201]

Ao pesquisar o processo de trabalho de Cristiana percebi certas singularidades que também me interessam num processo de realização de um filme documentário. A questão do encontro com pessoas desconhecidas, a conversa que se estabelece a partir desse encontro filmado, isso para exemplificar questões mais específicas, pois existem outras de âmbito geral que permeiam o pensamento de quem está realizando. Por exemplo, pensar na forma - documentário, no filme em si.

"Pra mim tudo é filme. Eu estou interessada naquilo que eu não sei.(...) Eu estou mais interessada em me surpreender. Eu sempre parto do princípio de que em qualquer esquina do Brasil, eu não acho que isso é um delírio não, acho que em qualquer esquina do Brasil você vai encontrar uma pessoa que vai fabular sobre a própria vida, sobre o Brasil, sobre aquela esquina de uma maneira que eu jamais imaginei. Eu sempre acho que a realidade, acho não, tenho certeza de que a realidade é muito mais interessante do que eu possa imaginar, entende? Ela vai me surpreender muito mais, então, eu trabalho um pouco dessa forma". [202]

---

[201] Entrevista com Cristiana Grumbach realizada por Patrícia Francisco.
[202] Entrevista com Cristiana Grumbach realizada por Patrícia Francisco.

"A realidade não existe, porque ela existe em recortes, né? Ela não existe nesse sentido, nessa amplidão, nessa amplitude".[203] O que o documentarista procura fazer é unir fragmentos de uma dada realidade. E a partir do momento em que ele inicia a articulação desses fragmentos é que começam a aparecer as representações das pessoas. A imagem produzida durante o processo de realização parte da subjetividade do diretor e expande, se complementa, nas subjetividades individuais, e o que temos, quando olhamos todo o filme é uma porção de imagens fragmentadas, dotadas de sentido, através da interpretação de cada participante do filme.

"Me interessa sempre nos filmes o processo, né? (...) Eu estou menos interessada nos resultados e mais interessada num processo, no processo das coisas, não é só dos filmes, mas nos processos. (...). Não é apoteose, no final da linha tem uma apoteose maravilhosa. Não, não tem. É a vida que segue com aquelas transformações, com a possibilidade de você reformular algumas coisas. Então, é muito bonito isso".[204]

"Eu tento respeitar a minha subjetividade, respeitar aquilo que me move a fazer um filme".[205] Essa é uma questão importante para o trabalho desenvolvido por Cristiana. Não que ela desenvolva um trabalho subjetivo no sentido de falar de sua própria vida, mas ela tenta respeitar e buscar aquilo que a subjetividade dela proprõe, ou seja, fazer escolhas baseada numa intuição afetiva, sem explorar o lado privado especificamente. Aparecem questões que ela desconhece, que a instiga e ela percorre, pesquisa, começa a criar um interesse para realizar um projeto. "Hoje, eu quero me sentir livre.(...) o que eu estou fazendo é filmando a

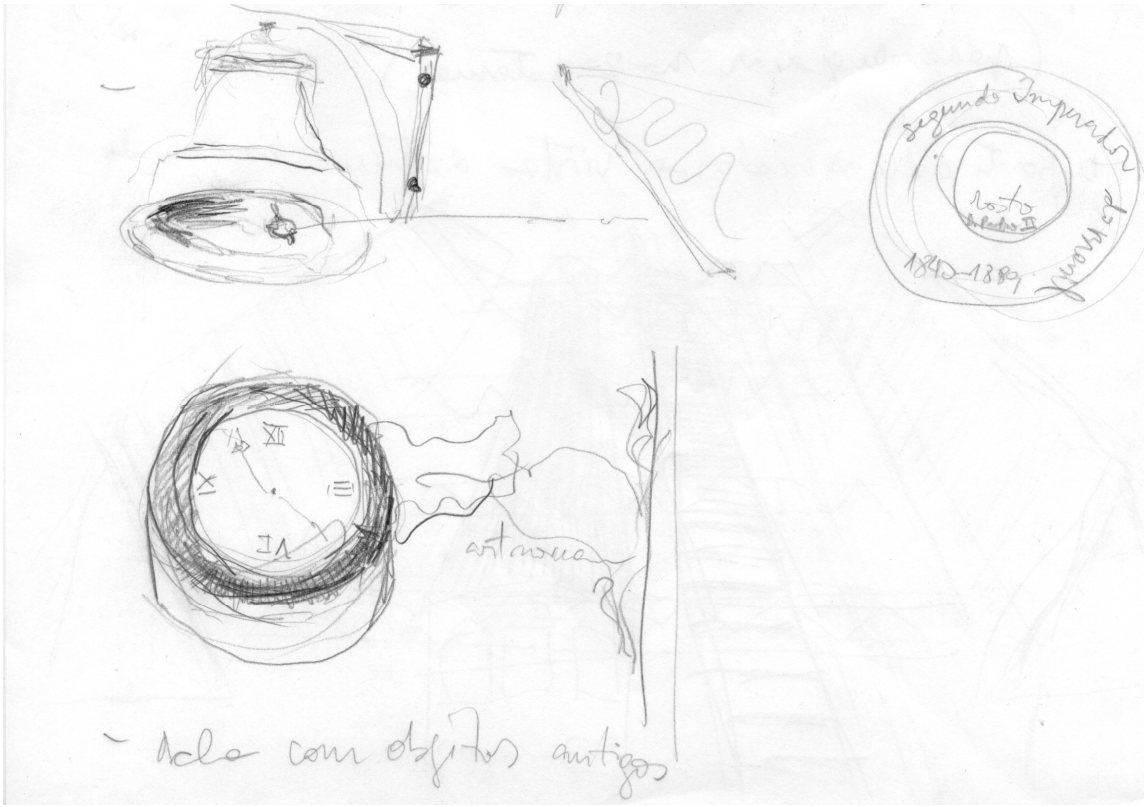
[203] Entrevista com Cristiana Grumbach realizada por Patrícia Francisco.
[204] Entrevista com Cristiana Grumbach realizada por Patrícia Francisco.
[205] Entrevista com Cristiana Grumbach realizada por Patrícia Francisco.

partir dos meus sentimentos pessoais em situações que entrem em relação comigo. É isso que eu estou interessada".[206]

"Porque eu acho que a gente faz filmes para viver coisas, entende? Pra mudar, porque você não sai impunemente de um filme". Um filme faz você pesquisar coisas que antes você nunca teria ido atrás. É como um estudo, você começa a buscar um ponto de referência e esse ponto vai trazendo outros pontos de referência, outros caminhos, possibilidades de desenvolver uma idéia ou uma conversa. "É pra transformar as coisas que você precisa transformar internamente. Sabe as questões que você tem pra lidar?"[207] E é esse movimento que gera as relações com as pessoas que você vai conversar, com a equipe que está trabalhando com você. E isso tudo se traduz em algo muito simples que "eu faço filmes pra viver. Pra viver o filme, pra viver a minha vida, entendeu? É uma maneira que eu encontrei de viver, de dar sentido, assim, pra mim".[208]

---

[206] Entrevista com Cristiana Grumbach realizada por Patrícia Francisco.
[207] Entrevista com Cristiana Grumbach realizada por Patrícia Francisco.
[208] Entrevista com Cristiana Grumbach realizada por Patrícia Francisco.


segundo Imperador
Nosso
D. Pedro II
1840-1889
artesana
Sala com objetos antigos

RÉPLIQUES

RETOUR SUR DEUX EXPOSITIONS

Godard et Varda dans l'espace

par JEAN-MICHEL FRODON

Pas d'exposition. Durant une bonne partie de l'été, on aura pu voir simultanément à Paris deux œuvres signées de deux grands cinéastes. Rive gauche/rive droite, presque symétriques par rapport à la Seine, Jean-Luc Godard au Centre Pompidou et Agnès Varda à la Fondation Cartier. On dit deux expositions, il est clair que le mot ne convient pas. Une exposition montre, fût-ce de manière agencée pour susciter un sens particulier, une succession d'objets existants en tant que tels. « Almodóvar à la Cinémathèque » ou le beau « Mouvement des images » agencé par Philippe-Alain Michaud à Beaubourg sont des expositions – fort différentes entre elles à tous égards, et directement liées au cinéma, puisque celui-ci est désormais omniprésent dans les musées de France (et d'ailleurs), comme le montrait le numéro d'avril des *Cahiers*. Ce qu'ont fabriqué Varda et Godard est d'une nature différente.

On dira qu'il s'agit d'exposer ce qui fait depuis longtemps l'ordinaire des musées d'art moderne : ce qu'on appelle des installations, assemblages d'éléments qui déjouent la définition classique des œuvre, pour faire art malgré tout. Mais ce n'est pas Beaubourg qui expose des installations de Godard ni Hervé Chandès, le commissaire artistique de la Fondation Cartier, qui expose des œuvres d'Agnès Varda. Ici comme là, c'est un(e) artiste de cinéma qui s'empare d'un espace et y agence un ensemble d'installations. L'œuvre de Godard à Beaubourg, c'est *Voyage(s) en utopie*. L'œuvre de Varda chez Cartier, c'est *L'Ile et Elle*.

L'Ile et Elle d'Agnès Varda. Jusqu'au 8 octobre à la Fondation Cartier, 261 boulevard Raspail, Paris 14e. 01 42 18 56 20. Fondation.cartier.com
***Voyage(s) en utopie* de Jean-Luc Godard au Centre Pompidou s'est terminé le 14 août.**

Si un tel jargon ne faisait reculer, il faudrait parler de « méta-installation ». On risquerait le malentendu en utilisant à propos de ce cinéma dans l'espace plutôt que dans le temps, le mot « surexposition », c'est pourtant ça. Un spectacle ? Restons poli.

Conçues indépendamment l'une de l'autre (et, pour celle de Godard, au terme de péripéties compliquées et douloureuses – *Cahiers* n°611), il se trouve qu'à bien des égards ces deux expositions se font écho, en harmonie ou en contrepoint. L'une comme l'autre aide à mieux percevoir les formes actuelles du geste cinématographique.

Le deuil. Disons le vite, puisque c'est si évident : le deuil est à la racine de l'un et l'autre projet, deuil d'un être aimé qui serait un homme chez Varda, le cinéma chez Godard. Le deuil comme travail face à la mort, surtout comme manière de se tenir avec et contre la solitude. La mort joue son rôle : il faut du vide pour faire art, la mort de part et d'autre s'en serait chargée. Rien à redire chez Varda, histoires d'êtres humains, mortels sensibles et qui connaissent l'amour et la peur. Beaucoup à discuter chez Godard, qui invoque la mort là où elle n'est sans doute pas, par besoin d'art.

Les matériaux. Ici et là, un même souci du matériau non noble, non « artistique », une prolifération d'objets trivaux, de bibelots quotidiens utilisés de manière ni provocante (un siècle après Duchamp, tant d'épigones y perdent leur temps), ni dérisoire, ni complaisante. Le monument de cuvettes et de bacs en plastique élevé par Agnès Varda, cette pyramide polychrome couronnée d'un dais de tongs multicolores, ne se moque ni *n'en impose*. *Il ouvre* sur une étrangeté, un « étant-là » qu'aucun deuxième degré ne vient commenter, hisser ou abaisser. De même les meubles de cuisine ou les plantes vertes de Godard n'imposent aucun sens, ils ouvrent un jeu de possibles associations d'idées délibérément minimales. La ferraille est de la ferraille, voilà tout. Ce « voilà tout » peut être d'une grande brutalité, les morceaux de grillage peuvent blesser, les livres sont transpercés comme des papillons ou des Christ par de gros clous.

C'est d'ailleurs, par opposition à la beauté qui toujours emporte avec elle un peu de solennité des JLG-films, l'une des intriguantes réussites « par le bas » de cette œuvre délibérément décéptive qu'est *Voyage(s) en utopie* : rien n'est *énoncé, rien n'est dit* (d'entrée, la phrase : *« Ce qui peut se dire ne peut être montré »*). Certes Godard n'oblique pas cette

LE CINÉMATOGRAPHE

SALON INDIEN

GRAND CAFÉ

14. Boulevard des Capucines, 14

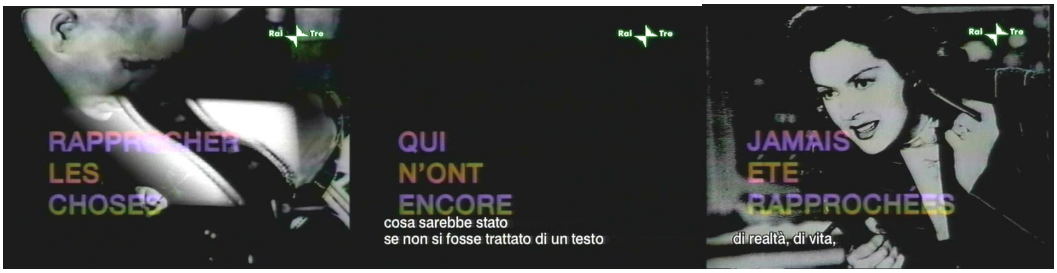
PARIS

Cet appareil, inventé par MM. Auguste et Louis Lumière, permet de recueillir, par des séries d'épreuves instantanées, tous les mouvements qui, pendant un temps donné, se sont succédé devant l'objectif, et, de reproduire ensuite ces mouvements en projetant, grandeur naturelle, devant une salle entière, leurs images sur un écran.

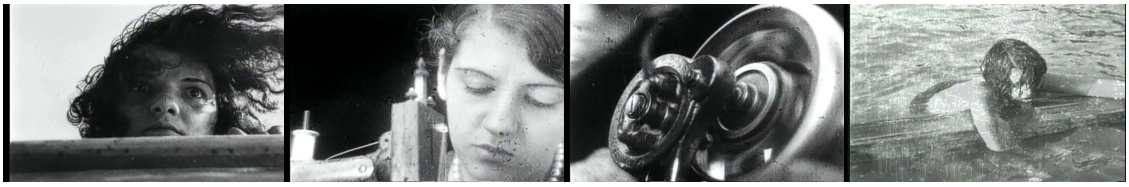
SUJETS ACTUELS

1. La Sortie de l'Usine LUMIÈRE à Lyon.
2. La Voltige.
3. La Pêche aux Poissons Rouges.
4. Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon.
5. Les Forgerons.
6. Le Jardinier.
7. Le Repas.
8. Le Saut à la Couverture.
9. La Place des Cordeliers à Lyon.
10. La Mer.

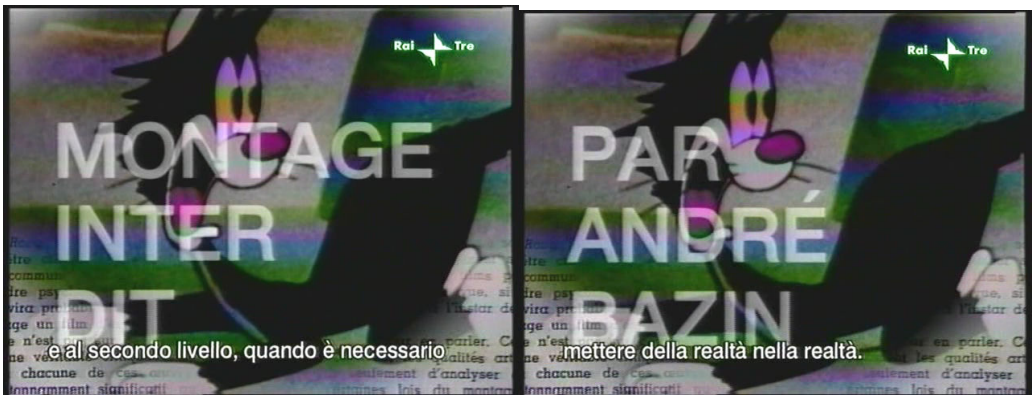
Premier prospectus du Grand Café
(27 décembre 1895)


Rai Tre
RAPPROCHER
LES
CHOSES
Rai Tre
QUI
N'ONT
ENCORE
cosa sarebbe stato
se non si fosse trattato di un testo
Rai Tre
JAMAIS
ÉTÉ
RAPPROCHÉES
di realtà, di vita,

JORGE
LUIS
BORGES
Se un uomo avesse
attraversato in sogno il paradiso,
e avesse ricevuto un fiore
come prova del suo passaggio,
e al suo risveglio avesse trovato
questo fiore tra le sue mani,
cosa dire, allora...
Io ero quell'uomo.



Para nós, a vida é assim.
Os sacos... a vida... os sacos.


Rai Tre
MONTAGE
INTER
DIT
e al secondo livello, quando è necessario
Rai Tre
PAR
ANDRÉ
BAZIN
mettere della realtà nella realtà.

3. Montagem

3.1 O ato de montar

Antes de iniciar a escrita de alguns momentos da história da montagem, nesse capítulo, vou adentrar a alguns aspectos que estão entre as pesquisas de movimento que deram início ao cinema e, por conseqüência a montagem, além de outras acepções ligadas a esse termo. Ao final, vou me deter na apresentação do episódio "4B- Os signos para nós" da série televisiva *História(s) do Cinema* de Jean-Luc Godard, enfocando os procedimentos de trabalho do cineasta em relação à montagem que dão subsídios as minhas reflexões sobre o ato de montar.

O cinema é uma das tantas invenções que se inicia na modernidade. A passagem do século 19 para o século 20 é marcada por uma sucessão de invenções que aceleraram os acontecimentos e desdobramentos da história, tais como: o telégrafo, o telefone, o trem, a máquina a vapor, a eletricidade. No meio a todas essas invenções temos dois pesquisadores e fotógrafos dedicados a estudar as possibilidades do movimento; são eles, Etienne Jules Marey e Eadweard Muybridge.

Marey inicia suas pesquisas sobre o movimento a partir de 1860, sendo que a partir de 1880 ele passa a utilizar a fotografia para tornar visível o registro de movimento. Num primeiro momento, ele utilizou uma "espingarda fotográfica" e, posteriormente, a Chronofotografia. Ele queria sintetizar o movimento num único espaço de representação, portanto seu método estava baseado na simultaneidade e na síntese.

Já Muybridge tem como objetivo, registrar as fases do movimento, mas para sua pesquisa, ele decide capturar uma fase do movimento de cada vez. Com 24 câmeras instaladas com uma distância de meio metro entre uma e outra, ele obtinha uma seqüência de 24 imagens de 24 diferentes fases do movimento. Dessa forma, cada imagem fotográfica exibia apenas uma fase do movimento – apenas um momento estático – que quando montadas uma ao lado das outras (numa sucessão), retratavam graficamente o processo do movimento. Não numa única imagem, mas na seqüência delas, pode o sonho de Marey ser realizado – o da simulação da continuidade do movimento[209].

Assim, com o método da simultaneidade de Marey desenvolve-se o princípio da sobreposição, enquanto das pesquisas de Muybridge se desenvolve o princípio da montagem. Nesse princípio, estão centradas as idéias de colocar lado a lado dois ou mais lugares diferentes.

Além das pesquisas de Muybridge no século 19 para as primeiras orientações da idéia de montagem, outro fato importante, em meados do século 20, é que com o crescimento da indústria todas as fábricas tinham seu trabalho organizado por uma linha de montagem. Os objetos produzidos por uma operação manual ou mediada por máquinas servem para unir peças na formação de um objeto. A idéia de montagem está instaurada.

"A montagem sempre existiu, o escritor monta, o pintor monta, mas a diferença é que no cinema a emenda permanece visível e a operação que produz a combinação de duas

[209] O período histórico sobre as pesquisas de Marey e Muybridge foram retirados do Polígrafo de aula de Mário Ramiro, traduzido e extraído do livro WEIBEL, Peter. **Die Beschleunigung der bilder in der choronokratie**. (A aceleração das imagens na Cronocracia) Berna: Benteli Verlag, 1987.

coisas se faz com muita clareza, num material em que a aplicação de duas coisas que são separadas fica muito clara"[210].

Cada vez que se fala de um filme, está falando-se de montagem, mesmo que seja um plano sequência, porque houve uma escolha. E montagem é escolha.

No cinema, podemos dizer que a história da montagem tem início em 1896, com os próprios irmãos *Lumiére*. Depois de um ano de experiências com a nova invenção, os dois nos mostram uma experiência de montagem. No filme *Demolição de um muro*[211], "vemos um muro ser demolido e, depois de uns segundos de tela preta, o filme roda ao contrário e o muro se reconstrói diante de nossos olhos"[212]. Talvez possamos considerar essa experiência como a primeira relacionada a um pensamento de junção de dois planos, ou seja, associada ao que conhecemos hoje como montagem.

Entendemos que a montagem é uma técnica que organiza e seleciona as imagens para se fazer um filme,

"O objeto sobre o qual a montagem se exerce são os planos de um filme (ou seja, para explicitar ainda mais: a montagem consiste em manipular planos com o intuito de constituir um outro objeto, o filme). As modalidades de ação da montagem são duas: ela organiza a sucessão das unidades de montagem que são os planos; e estabelece sua duração".[213]

---

[210] XAVIER, Ismail. **Especificidades da montagem** in A Montagem no Cinema, São Paulo: CCBB, p.37.
[211] *Démolition d'um mur* / *Demolição de um muro,* Sociète Lumière (p&b/ 54 seg/ 1min 21seg/ 1896)
[212] GARDNIER, Rui. **Breve histórico das concepções da montagem no cinema** in A Montagem no Cinema, São Paulo: CCBB. p. 25.
[213] AUMONT, Jacques. Trad. Marina Appenzeller. **A Estética do Filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

A experiência inicial dos irmãos *Lumière* se generalizou, e é vista atualmente, em muitos filmes que constróem sua linguagem evidenciando o trabalho da montagem. A história do cinema nos informa da criação e fundamentação dessa técnica pelo Construtivismo Russo à luz de uma perspectiva histórica, na discussão de algumas teorias de Dziga Vertov[214] e Sergei Eisenstein.

Vertov trabalhava em cine-jornais, fazendo reportagens e noticiários de atualidades, atividade que realizou por toda a vida. Essas atividades marcaram de modo decisivo seu contato com o cinema, que teve como referência central o registro da atualidade - o que, hoje em dia, aproximamos ao cinema documentário. Logo, em seguida, ele forma o grupo Kinoks[215], com sua mulher Svilova e seu irmão Mijail. O grupo publica seu primeiro manifesto em 1923.

Para Vertov, o princípio da filmagem era o registro, de improviso, sem roteiro prévio, do movimento aleatório das pessoas em situações diferentes do seu cotidiano "o olho mecânico – deve incorporar-se ao cenário, mergulhar no turbilhão da vida, sem jamais intervir no decorrer dos eventos".[216] O cinegrafista deveria registrar pessoas e grupos sociais diferentes em suas atividades habituais no cotidiano.

Ele captura a imagem, sabendo de sua natureza fragmentária, consciente de que a montagem implica em interpretação e representação, e de que, por meio dela, essa imagem será inserida em um novo todo.

---

[214] Seu nome verdadeiro era Denis Arkadievitch Kaufman. Dziga significa roda que gira sem cessar e Vertov significa rodar, sugerindo movimento.
[215] Kinoks é um composto das palavras russas kino (cine) e oko (olho).
[216] XAVIER, Ismail.(org) **A Experiência no Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

"Para Vertov, filmar trechos de verdade, praticar a kino-pravda (cinema-verdade), registrar fragmentos, é, portanto necessário, mas não suficiente. É preciso que esses fragmentos sejam reorganizados para que se torne possível, a partir de então, apreender os processos históricos e dar-lhes um sentido, uma verdade. Essa missão construtiva é devotada, como veremos, ao cinema-olho (kinoglaz), novo processo de montagem".[217]

O nascimento do cinema e da técnica de montar um filme na virada do século XIX para o século XX coincide com o surgimento dos movimentos artísticos de vanguarda. Aproximadamente dez anos depois do nascimento do cinema, vemos George Braque e Pablo Picasso desenvolverem suas primeiras colagens; não muito depois, Vladimir Tatlin construiria seus primeiros contra-relevos.

Nessa contextualização histórica, com o estudo da colagem e da montagem, artistas e teóricos contribuíram para o enriquecimento de ambas as técnicas. Possíveis conexões da montagem e da colagem com outras poéticas artísticas despontavam no mesmo período. Esses processos artísticos individuais contribuíram, de fato, para a riqueza do pensamento visual.

Tal como nos procedimentos de colagem e montagem realizados por artistas e cineastas, também nos filmes documentários passamos por um processo de coleta de documentos, reunimos fragmentos de arquivos, fotografias, recortes de jornais entre vários elementos imagéticos e sonoros. Há um processo de catalogação e de escolha desses documentos, dos procedimentos de entrevista e representações e da formação e formatação dessas imagens coletadas, que podem resultar na idéia de um cinema documental que se

[217] Idem XAVIER.

desvincula dos modelos tradicionais de representação e usa o “documentar” para capturar os movimentos mais ambíguos e sutis da intimidade.

Após esse período de registro, dos primeiros anos do cinema, começaram a haver variações, nos números, nos tempos e nas captações dos planos. Houve o início da movimentação da câmera. Inicia-se a escolha de enquadramentos e registros de planos mais próximos, entre outros elementos. Historicamente, a partir de 1903, por um cineasta chamado Edwin Porter deu-se início a montagem. Ele percebeu que um plano registrava uma parte incompleta da ação, formando a unidade a partir do qual os filmes devem ser construídos, estabelecendo o princípio fundamental da montagem. Ele dá início à narrativa fílmica, mas é com D.W. Griffith que, através da montagem, intensifica-se a construção dramática (usando *close, inserts, travelling* etc), e assim, o cineasta influenciou Hollywood, como os cineastas russos.

“Embora todos os cineastas russos fossem profundamente influenciados por Griffith, eles também se preocupavam com a função dos filmes na luta revolucionária. O próprio Lênin acreditava na importância do cinema para sustentar a revolução e os jovens cineastas soviéticos eram entusiastas do movimento. Idealistas e comprometidos, eles trabalharam a fim de buscar soluções cinematográficas para problemas políticos.”

Com Pudovkin e Lev Kulechov, uma mesma imagem justaposta a imagens diferentes produz vários significados para o público. Os filmes têm uma temática humanista, intimista, em que se mistura uma história política. Em seguida, podemos citar Serguei Eisenstein, que faz uma vasta teoria da montagem: a montagem métrica, rítmica, tonal, atonal e a intelectual, contemporaneamente, temos a obra de Dziga Vertov, também com inúmeros exemplos de montagem.

“Se Eisenstein significa, para a teoria da montagem, a reformulação da realidade a fim de levar a população a apoiar a revolução, Dziga Vertov defendia, com veemência, que apenas a verdade documentada poderia ser honesta o bastante para levar à verdadeira revolução”.

Dentro do Construtivismo Russo, temos essas duas figuras importantes a serem lembradas e retomadas com detalhes para a reconstrução da história da montagem no cinema. Os cineastas russos acreditavam que a montagem era

“a escolha, a duração e a disposição de determinados planos de modo a constituírem uma continuidade cinematográfica – era o ato criador fundamental da produção de um filme. Hoje, seria difícil fazer afirmação tão categórica”. “A tradicional justaposição de expressões visuais, típica dos melhores filmes mudos, foi quase abandonada após o advento do filme sonoro”[218]

Precisamos estabelecer uma idéia do material a ser montado. Preparar o pensamento. A idéia de montagem pode nascer na pré-filmagem ou no roteiro. A articulação e o ritmo dos planos necessitam ser precisos e aos poucos definidos. O ritmo é um dos itens mais importantes da montagem. Com ele, buscamos o tempo do filme, movimento que está intrínseco aos planos filmados, mas que podem ser cortados e manipulados pelo montador. É possível, ainda, que montemos uma cena a partir de um conceito.

“De nada adiantaria aquelas tomadas, indicadas na ordem do roteiro, se imagem e som, principalmente a voz da narração, não tivessem a duração correta, não entrassem exatamente nos pontos que entram, não criassem a dialética pretendida pelo Jorge. Ilha das Flores é um dos melhores exemplos sobre a importância da precisão dos cortes e

[218] Idem REIZ & MILLAR, p.3.

duração dos planos. Algo que pode não ser objetivamente determinável, mas deve ser conscientemente procurado pelo montador".[219]

O conceito explanado por Milton do Prado fala de um exemplo específico de um dos nossos documentários mais populares o *Ilha das Flores*. A obra está no rol de filmes de montagem como comentei anteriormente e é um dos seus exemplos mais célebres.

Nesse projeto, a mola propulsora da montagem é a imagem-foto. A fotografia pode ser vista como parte integrante da visualização dos planos, fotogramas ou *frames*, pelo montador. São nos filmes que elas tomam perspectivas de imagens que reconstroem movimentos. Na observação, tem um caráter de construção de histórias pessoais. Vejo personagens folhando álbuns, abrindo caixas cheias de fotografias. Outros que mostram seus familiares e exibem a imagem fotografada de uma pessoa desconhecida do público para a câmera."A vantagem é permitir que se vejam as cenas inacessíveis e preservar as passageiras".[220]

A imagem é fixa no filme, na memória apresentada e no olhar do espectador. Para um montador, a imagem fixa dentro do filme, "congelada", pode ter um significado: apresentar a história de uma pessoa ou de um lugar. Com a fotografia percebemos o olhar das pessoas com mais tranqüilidade, é um breve congelamento da imagem que a efemeridade da imagem em movimento muitas vezes não permite. É como se fosse preciso olhar o olhar dos olhos fotografados para decifrar suas histórias. E na montagem, estendemos ou encurtamos esse

---

[219] PRADO, Milton do. **Uma viagem pessoal pelo trabalho de Giba Assis Brasil**. In: Revista Teorema, n.11, setembro 2007, Porto Alegre, p. 30.

[220] FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**.Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p.37

olhar pelo tempo dado à exibição de cada cena, aumentando ou diminuindo ao mesmo tempo, através de segundos, o seu significado na história do filme.

As imagens fotográficas e/ou em movimento reunidas para o “Eu, trilho” tem a marca de um tempo que é determinado pela fala da minha locução, ou de minha mãe. Os trechos de falas escolhidos determinam o tempo da imagem no documentário, principalmente, quando trato da memória.

Vemos várias casas de madeira, uma janela, ou um balão de festa de aniversário, mesas com enfeite e alimento, fotografia dentro da fotografia, muitas pessoas, familiares em comemorações, objetos e pessoas de um cotidiano que passou. A imagem está eternizada, as pessoas e os objetos não sabemos mais aonde estão. Aí entra a história da montagem, a possibilidade que ela oferece de agrupar e dar novos significados as imagens, podendo sublinhar alguns fatos e sublimar outros. É a organização e a escolha do material, além do corte preciso, que irá determinar o significado da cena de um filme.

O montador Walter Murch, a partir de sua experiência de montagem, primeiramente, na moviola e, posteriormente, na ilha de edição computadorizada, faz um panorama das evoluções tecnológicas percorridas pela montagem ao longo da história. Em 100 anos de montagem, num primeiro momento, tínhamos máquinas de montar, (moviola, Kem) durante 70 anos e a partir dos últimos 30 anos fluímos do sistema analógico (Edit droit, Montage) para o sistema digital (Final CUT, Avid, Ligthworks).

A minha forma poética de montar é da ordem do fragmento. Dentro desse fragmento, observo o mínimo movimento das pessoas e das coisas e parto para o corte.

3.2 Uma possibilidade de montagem

3.2.1 O projeto *História(s) do Cinema*

As primeiras idéias para a construção da série *História(s) do Cinema* nasceram a partir de uma conferência intitulada "Introdução a uma Verdadeira História do Cinema", realizada por Jean-Luc Godard no Conservatório de Arte Cinematográfica de Montreal, em 1978 e de uma conversa entre o cineasta e o fundador da Cinemateca Francesa, Henri Langois. Em 1986 é que Godard iniciou a realização do projeto, que levou quase dez anos para finalizar, em 1998. A conferência proferida em 1978 foi publicada em livro sob o mesmo título.

A série *História(s) do Cinema* é um ensaio audiovisual de cunho documental, realizado em vídeo para a televisão, em que o realizador reflete sobre a história do cinema por meio da apropriação e citação de várias obras. Foi lançada na França entre 1989 e 1998 no Festival de Cannes.

É dividida em quatro episódios e cada parte é subdividida em duas outras, formando 8 capítulos: Tomo I: 1A- *Toutes les histoires* (Todas as histórias); 1B- *Une Histoire seule* (Uma história só). Tomo II: 2A- *Seul le Cinema* (Só o Cinema); 2B- *Fatale Beauté* (Beleza Fatal). Tomo III: 3A- *La monnaie de L'absolu* (A moeda do absoluto); 3B- *Une vague nouvelle* (Uma onda nova). Tomo IV: 4A- *Le contrôle de l'universe* (O controle do universo); 4B-*Les signes parmi nous* (Os signos entre nós). Cada um dos capítulos tem duração variada de aproximadamente 30 à 60 minutos.

Segundo Aumont, a série de ensaios filmados, *História(s) do Cinema,* foi iniciada em 1986. Começaram a ser lançados respectivamente os capítulos do primeiro episódio, 1A e 1B em 1989, os capítulos do segundo episódio, 2A e 2B em 1994, os capítulos do terceiro episódio, 3A e 3B em 1996 e os dois últimos, 4A e 4B em 1998, do quarto e último episódio.

Em linhas gerais, o primeiro capítulo do primeiro episódio, "1A-Todas as histórias", trata do registro e expressão da história, com temas como a 2ª Guerra Mundial, a memória de Godard e sua geração, a indústria cinematográfica, os "pobres" filmes de atualidades[221] e o nascimento da televisão. Ele inicia a série com voz sobreposta às imagens, dizendo "Fazer uma descrição exata/ Quando você quiser/ E o que nunca houve/ é o trabalho do historiador/ Oscar/ Oscar Wilde / Apenas o Cinema/ Quando você quiser/ Histórias do cinema e da televisão/ Histórias no plural"

Uma voz off diz "O cinema substitui o nosso olhar por um mundo que esteja de acordo com nosso desejo". Chegamos ao capítulo "1B-Uma história só", que nos fala dos tipos de histórias que o cinema conta. Godard fala de uma história da solidão e da solidão da história. A história da solidão seria a idéia de uma solidão da história do cinema e a solidão da história seria a idéia da história contada, do mistério do cinema. O tema do silêncio perpassa todo esse capítulo em que, também aparecem os irmãos Lumière, a herança da fotografia, Dziga Vertov, a

[221] Os filmes de atualidades são registros de cinegrafistas que foram incumbidos, após a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, de filmar, ou seja, documentar, os acontecimentos da atualidade pelo mundo. O "pobre" cinema de atualidades definido por Godard, durante esse capítulo da série, se refere especificamente aos filmes de atualidades produzidos durante a Segunda Guerra Mundial.

memória, a herança da literatura e da pintura, a ficção contra o real e a morte, inscrita sobre extratos de filmes "uma indústria da morte". E Godard nos fala

"Cuidado, mesmo quando falo de mim, de minha experiência, não me concedam demasiada importância, sou apenas o enunciador de uma história, o mais importante é a história em si, o relato de uma trajetória – resultado de toda uma vida. (...) Estou-lhes dizendo que o importante não sou eu, mas é de mim que falo, logo eu também posso mentir". [222]

"Sim, herdeiro da fotografia. Mas ao herdar essa história, o cinema não herdava somente direitos de reproduzir uma parte do real, mas sobretudo seus deveres."[223] Godard afirma o vínculo obrigatório do cinema com o real, sobretudo quando se refere ao lado fotográfico do cinema. No segundo episódio, capítulo "2A-.Só o cinema", ele retoma o cinema, agora, como arte do espetáculo "como forma de recolhimento, de leitura e de expressão dos traços da expressão dos homens"[224], propondo que a grande história é a história do cinema, dizendo que ela é maior por ser projetada. Fala do projetor, da sala de cinema, da luz que vem por trás e se projeta na tela branca.

O tema da morte é evocado, novamente, agora sob nova perspectiva, no capítulo "2B - Beleza Fatal". Ele mostra a idéia do instante fatal da morte e associa a uma dimensão fatal da beleza. Esse capítulo também

"marcado por uma nova série de jogos de palavras em torno do título da série – *L'Histoire du cinémoi* x *Histoire (s) du Cinéma* (A História do Cinemeu x História(s) do Cinema) -, e também pelo destaque dado à dúvida sobre o lugar próprio do enunciador e do cinema –

---

[222] Voz *off* de Godard no capítulo 1B.
[223] Voz off de Godard no capítulo 1B.
[224] GERVAISEAU, Henri. **Abrigo do Tempo. Abordagens cinematográficas da passagem do tempo e o do movimento da vida dos homens**. Rio de Janeiro: tese de doutorado, ECO-UFRJ, 2000. p.330.

com a frase, 'A quem ele pertence' vem se sobrepor sobre as palavras '*Histoires du cinémoi* ' – parte de uma problematização da idéia de uma história das técnicas do cinema, com vistas a mais uma vez trazer o espectador, progressivamente, à idéia de que o cinema não é nem uma técnica nem uma arte, mas um mistério."[225]

Na terceira parte do episódio, capítulo "3A-A moeda do absoluto", outros temas relacionados se acrescentam: a situação da Bósnia, a incapacidade da leitura oferecida dos acontecimentos pela televisão, os artifícios do tipo de ficção espetacular da indústria americana, a razão de ser e as capacidades do próprio sentido da existência do cinema. Retoma a pintura da arte moderna, com Manet, na qual se insere o nascimento do cinema "afirma que, com a pintura moderna, as formas se dirigem para a palavra, e nos mostram formas que pensam".[226] Ao final, declara uma contribuição, em tom bastante elogioso, do cinema italiano do pós guerra, exaltando especialmente o filme *Roma, cidade aberta*, dizendo que esse filme foi o único que conseguiu escapar da estética do cinema americano, buscando outro tipo de relação entre o real e a ficção, uma nova tradição cinematográfica.

O capítulo "3B-Uma onda nova" refere-se ao movimento da *Nouvelle Vague*, a trajetória singular de Godard dentro da história que ele está enunciando, e também, no início do capítulo, através de um diálogo, fala de proposições históricas do antigo testamento da Bíblia, explorando o tema da transmissão da verdade de uma tradição. Comenta o papel histórico de Henri Langlois para os cineastas da *Nouvelle Vague* e cria um museu originário do cinema invisível, intitulado poeticamente "Do Real". "O enunciador estabelece o relato da revelação

[225] idem GERVAISEAU, p.339.
[226] idem GERVAISEAU, p.342.

repentina e incômoda de obras fundamentais da história do cinema, invisíveis antes do advento desse Museu. Ao abrir o acesso a uma série de obras que remetem a um outro cinema, distinto do cinema do espetáculo". [227]

O quarto e último episódio trazem mais dois capítulos. O "4A-O controle do universo" trata de reflexões de ordem filosófica, histórica e poética, além de uma série de meditações sobre o audiovisual, invocando o artista e seu ato criador. Nessa questão se sobressai a responsabilidade do ato criador, como podemos ler na frase "Hitchcock conseguiu o que não conseguiram Júlio César, Hitler, Napoleão...". Com trilha sonora dos filmes do cineasta mencionado e cenas de morte e suspense de seus filmes, ele prossegue "Ter o controle do universo".

"E se Hitchcock foi o único poeta maldito a ter sucesso é porque foi o maior criador de formas do século 20. Pois finalmente são as formas que nos dizem o que há no âmago das coisas. E o que é a arte senão o que transforma formas em estilo? Intertítulo: O ÚNICO COM DREYER QUE SOUBE FILMAR". [228]

O último capítulo, "4B-Os signos entre nós", é uma espécie de conclusão e balanço das enunciações feitas nos demais episódios da série, "não há nem seqüências bem marcadas nem uma unidade seqüencial regular, como no resto da série (...) numa primeira abordagem, se compõe de uma sucessão de fragmentos heterogêneos que remetem a uma multiplicidade de lugares, tempos, temas, ações e materiais".[229] Daí sugere-se a importância da montagem, tanto na constituição do capítulo, como que propositalmente, na suscitação desse tema: a montagem cinematográfica.

---

[227] Idem GERVAISEAU, p.345.
[228] Citação em voz off feita por Godard e inscrição de intertítulo em cartela preta no capítulo 4A.
[229] Idem GERVAISEAU, p. 357.

"A montagem constitutiva de História(s) do Cinema se propõe, pois, mostrar essas histórias de que eram portadoras os filmes do século e cujo potencial os cineastas tem deixado escapar ao submeter a 'vida' das imagens à morte imanente do texto."[230]

O filme de Godard é "uma grande colagem de fragmentos de imagens, textos e sons, formando discursos paralelos e ao mesmo tempo interligados".[231] Na

"Elaboração de uma série de relações entre a memória do indivíduo Godard, a memória da geração de cineastas da Nouvelle Vague, e a memória das gerações de cidadãos europeus que viveram e sofreram, no século XX, a odisséia da utopia da emancipação social e política da humanidade e foram profundamente marcados pelo trauma histórico do Holocausto".[232]

Godard constrói a série televisiva reunindo toda essa experiência vivida e que provém do cinema e da História. Exibe um conjunto de proposições sobre a história do cinema, criando uma superposição de sentidos, sem que concluam em informações mais gerais, podendo apreender esse conjunto. Decifra o cinema como arte do século, exibe imagem de Charles Chaplin, como representante do nascimento dessa arte do final do século XIX, chamado-a de "infância da arte". Vai construindo os capítulos por fotogramas. Poucas imagens estão em movimento e quando a vemos, estão em *slow motion*. Como um montador, passa essas imagens para frente e para trás, repetindo movimentos para escolher a hora do

---

[230] "*El montage constitutivo de Histoire(s) du cinéma se propone, pues, mostrar esas historias de que eran portadoras las películas del siglo y cuyo potencial han dejado escapar los cienastas al someter la 'vida' de las imágenes a la 'muerte' inmanente al texto*." (RANCIÈRE, Jaques. **Uma fabula sin moral: Godard, el cine, las historias** in La fabula cinematográfica-reflexiones sobre la ficción em el cine. Barcelona: Paidós, Ano, p. 197)

[231] NICOLAIEWSKY, Alfredo. **Da ordem do enigma - fragmentos justapostos**. Porto Alegre: tese de doutorado, PPG - Artes Visuais / UFRGS, 2003.

[232] Idem GERVAISEAU.

corte. Dessa forma, sublinha os corpos e os gestos das pessoas, as posturas e as expressões dos rostos, fazendo com que "subjacente ao projeto da série, uma outra história do cinema, uma história dos corpos e dos gestos por meio do cinema".[233]

O projeto realizado, do primeiro ao oitavo capítulo, nos conduz à rememoração de histórias mostradas através de imagens e textos; em alguns momentos, para salientar sua enunciação, vemos imagens num ritmo rápido, de pulsação, além das falas e textos que frisam o argumento de seu pensamento. O que temos é um grande mapeamento de períodos da história do cinema que convergem, principalmente, para a história da segunda guerra mundial, centrando-se nos campos de concentração, no início da série. Godard tinha 15 anos no final do conflito.

É por isso que a obra *História(s) do Cinema* foi escolhida para análise nessa pesquisa - por ser um filme feito da junção de vários materiais de arquivo[234] e por ter um caráter documental, mesmo que não se possa afirmar convictamente isso. Não sabemos como definir essa obra. Nesse cinema feito à base de episódios, o que mais chama a atenção é a montagem e, dentre os oito episódios, o último, "4B – Os signos para nós", é o que mais se aprofunda no tema da montagem, a questão que nos interessa centralmente nesse projeto.

"Se a exploração da capacidade do cinema de transformar os traços dos elementos e dos eventos da natureza e da história em signos, própria desta arte, constitui o fundamento

---

[233] GERVAISEAU, Henri. **História de uma memória** in Revista Novos Estudos Cebrap, nº 60, julho 2001, p.190.

[234] Fontes de arquivo: filmes de ficção, documentários, noticiários, filmes amadores, programas de televisão, canções, fotografias célebres e anônimas, reproduções de obras da história da pintura, trechos de romances, poemas, ensaios, estudos da história da arte, da história do cinema, da literatura, da história social ou das ciências.

próprio do conjunto do episódio e da idéia da série, o tema da existência dessa, signos, não havia sido explorado como tal até aqui".[235]

Embora não se possa classificar num gênero a obra *História(s) do Cinema*, sabemos do seu cunho documental pelo abordagem das imagens que estão sendo exibidas e também pelos textos. Ao pensarmos no empenho do autor do projeto em constituir uma obra que tem em seu título uma certa pretensão de contar a história do cinema (e do século XX), utilizando um formato documental com fragmentos de imagens históricas, para o cinema e para os europeus, principalmente, o projeto parece contraditório. Não temos uma narrativa, uma hierarquização das imagens nos capítulos da série mas, ao mesmo tempo, a condição temporal e espacial das situações marcantes do século passado estão presentes ali. Importa refletir sobre a contradição presente na proposta do cineasta em contar uma história do cinema a partir de fragmentos misturados a referências do real, isto é, Godard faz uso abundante da colagem de imagens do cinema, mas também de imagens que procedem de documentários. É essa condição, entre documentário e montagem, que nos interessa nessa pesquisa.

Em *História(s) do Cinema* temos temas que se repetem, que se afastam do esquema seqüencial clássico e se desenvolvem em várias seqüências de imagens que, aparentemente, contrastam entre si ou que não se ligam por nexos causais. Elas vão se amalgamando em sub-temas, se produzem com auto-referências ou passam a outro assunto. Não há hierarquia entre as imagens e seus temas, formam-se tramas, nas quais se unem assuntos, como por exemplo, os campos de extermínio nazistas, imagens que se unem a outras, ligadas a esse "tema". Um

[235] Idem GERVAISEAU, p. 384.

episódio se liga a outro por temas, por linhas de contato ou pelo procedimento constante da auto-referência presente na obra que estamos assistindo. O outro exemplo dessa ruptura da seqüencialidade são os títulos dos capítulos que aparecem um no episódio do outro, em praticamente toda a série, formando uma estrutura rizomática[236]. Além disso, é como se ficasse no ar um grande comentário sobre a própria obra, estabelecendo-se um dispositivo de metalinguagem.

Em alguns filmes de Godard de 1960, os espectadores percebem um diálogo direcionado ao público, através de frases ou perguntas ditas por um ator que olha a platéia, fugindo da condução do filme e demonstrando ao espectador a interação com ele. Dessa forma, o espectador se percebe ininterruptamente como espectador. Godard redefiniu a maneira de se ver um filme.

História(s) do Cinema me parece comparável a uma obra de um grande escritor, é a maior obra de um grande cineasta (um fazedor de filmes) para o seu autor, é seu maior esforço. A palavra "grande" não é colocada aqui apenas como um elogio, mas sim, referente à quantidade de obras produzidas no campo da imagem em movimento, pela pluralidade de experiências em diversas técnicas e criação de linguagem dentro do audiovisual, resultando aproximadamente em 80 obras produzidas por Godard, entre filmes e vídeos, de 1954 a 2004. Não publica roteiros inteiros, apenas excertos. Suas palestras foram registradas no livro já citado, "Introdução a uma verdadeira história do cinema e da televisão" que deu

[236] Rizoma é um modelo epistemológico na teoria filosófica de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Neste modelo, a organização dos elementos não segue linhas de subordinação hierárquica - com uma base ou raiz dando origem a múltiplos ramos -, mas, pelo contrário, qualquer elemento pode afetar ou incidir em qualquer outro.

origem a série e também, posteriormente, aos quatro livros com fotogramas que compõe a série *História(s) do Cinema*.

Assim, poderíamos dizer que *História(s) do Cinema* tem um peso tão grande para Jean-Luc Godard, quanto a obra *Em busca do tempo perdido* para Marcel Proust. É um grande compêndio de uma história enunciada por seu criador, são muitas “páginas”, muitas camadas de imagens e textos falados ou recitados, escritos sobre a imagem ou sobre uma tela preta, como já descrevi, sobrepondo tempos que não tinham sido aproximados até então, como nos diz o autor em sua série.

É produzido com um procedimento facilmente manipulável hoje em dia, o vídeo. É feito de uma poesia que manipula as imagens. É realizado com imagens de um “documentário cinematográfico”, porque exibe um acervo de imagens do cinema, de animação, de entrevistas etc, ao mesmo tempo em que, comenta todas elas, com sua voz ou através de seus porta-vozes.

3.2.2 O cinema e o vídeo de Godard

Jean-Luc Godard tem um sistema diferenciado de fazer cinema e vídeo, relacionando sua poética em planos fragmentados, exercendo sua política em colagens e fazendo da escrita um cinema com inúmeras citações, no qual assuntos e procedimentos técnicos se combinam para a construção e desconstrução de sua linguagem cinematográfica.

"A linguagem como matéria, como objeto exclusivo. Mesmo as imagens servirão para produzir linguagem, texto-imagem. Não se trata mais de contar e nem mesmo de representar, mas de apagar para (re) escrever, de decompor para ver se podemos (re) construir, de rasurar para (re) fazer. Trabalho de palimpsesto cinematográfico".[237]

"E a linguagem (ou certo uso da linguagem) será o instrumento mais indispensável de todo este trabalho de desconstrução"[238] do sistema de representação. Godard constrói um filme, por vezes denominado 'autoral', articulando diversos modos de construção de uma linguagem imagética e sonora como é o cinema

"O fundamental para Godard não é ter feito um filme (ou preparar um) no sentido tradicional, com habituais etapas separadas e sucessivas. O fundamental é estar sempre fazendo um, esteja ele ou não em filmagem ou montagem. Fazer um filme, para Godard é algo extensivo e total, é ser e viver, é estar sempre conectado às imagens, é ver e pensar ao mesmo tempo".[239]

Os tipos de imagens de Godard são variados e vão desde a representação do ato de leitura, representação da escrita à mão, ou à máquina, vídeos epistolares, filmes-carta, como o filme produzido junto ao Grupo Dziga Vertov,

---

[237] DUBOIS, P. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Nafy, 2004, p. 271.
[238] Idem DUBOIS, p.268.
[239] Idem DUBOIS, p. 282-283.

Carta para Jane. Utiliza-se também de cartões-postais, exibição de capas de livros, jornais, cartazes, panfletos, letreiros luminosos, grafites e pichações em muros, colagens verbais decompondo e recompondo a linguagem, grafismo eletrônico, inscrições em preto e branco que equivalem a um quadro negro, cartões ou legendas e os créditos dos filmes trabalhados, entre outros intertítulos.

"Visualizando 'pedagogicamente' os aforismos inimitáveis do mestre, a da prática sistemática do trocadilho (jogo de letras e de imagens, adivinhas etc) como curto-circuito e deslizamento (re)generador de sentidos".[240]

A memória, no cinema, é o apreender as simultaneidades do tempo. Godard representa a memória coletiva dos cineastas de sua geração. Para o cineasta, ela é um processo vivo, dinâmico; no cinema há a possibilidade de um ponto de encontro entre a memória e os fotogramas; rastros psíquicos e fotoquímicos, uma parte da história do mundo nos é apresentado em *História(s) do Cinema.*

"Fazer filmes acerca de um mundo que flui continuamente, um mundo indefinível e incalculável, é um modo confortador de procurar entendê-lo. Mas o próprio ato de fazer filmes é um processo que traz em si a semente do próprio fracasso, pois os filmes que fazemos não reintegram o mundo. Pelo contrário: diferentemente da pintura, apresentam como substituto uma realidade menor e muito convincente, fragmentando ainda mais o mundo, até que tudo o que nos resta é um confluir de memórias visuais que tomam o lugar das experiências vividas – ou, se quiserem, uma maleta cheia de cartões postais.

---

[240] Idem DUBOIS, p. 260.

'Franz não sabia', diz o narrador em *'Bande à Part'*, 'se o mundo se transformava num sonho ou se o sonho se transformava no mundo".[241]

Chamamos a atenção aqui para as referências auto-biográficas em alguns dos filmes de Godard, como *História(s) do Cinema*. Godard nasceu em 3 de dezembro de 1930, em Paris, vivendo sua infância na Suíça; volta à Paris para estudar Etnologia na Sorbonne. Em 1952, inicia sua carreira profissional como crítico de cinema na revista *Cahiers du Cinema*. Cumpre destacar, já nesse período, sua forte relação com a palavra, sua inclinação para a escrita, que estarão presentes, mais tarde, na maioria dos seus filmes. Em 1960, ele e outros cineastas como François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, entre outros críticos da revista *Cahiers du Cinema*, e Agnès Varda, iniciam suas críticas às regras do cinema comercial. Godard lança, em 1959, seu primeiro filme longa-metragem, *Acossado*, que explicita a nova poética pelo movimento da *Nouvelle Vague* e que foi também um dos formuladores da *Politique des Auteurs.* Com esse filme, realizado com a câmera na mão, buscando um cinema autoral, no qual é valorizado o papel do diretor, inicia uma série de filmes[242] durante a década de 1960, que fizeram sucesso e que o tornaram conhecido no mundo. O cineasta obteve o reconhecimento junto a setores que buscavam alternativas ao cinema comercial.

As características dos seus filmes da década de 1960 são a mobilidade da câmera, a montagem descontínua, os grandes planos-seqüências e a tentativa de dar sentidos e valores contraditórios às imagens. A partir de 1970, ele abandona a

---

[241] REIZ, Karel. p.374

[242] Os principais filmes dessa década são Acossado, Viver a Vida, O Desprezo, Alphaville, O Demônio das Onze Horas, Weekend à Francesa e A Chinesa.

idéia desse cinema autoral, visando um cinema político. Começa a trabalhar num grupo com outros cineastas, entre eles, Jean-Pierre Gorin, parceiro em roteiros e na direção de seis filmes. O grupo chamava-se "Grupo Dziga Vertov"[243]. "Outros participantes estiveram ao redor desse movimento e não se sabe qual foi exatamente sua contribuição, o que, de certa forma, reflete a proposta coletiva de fazer cinema."[244]

Na década de 1980, com a nova tecnologia do vídeo, Godard constrói "vídeos-roteiros" e inova com a "colocação em perspectiva e pela interrogação do cinema como pintura (e de modo mais amplo, como arte, criação, música, literatura). Agora, portanto, é o cinema que se pensa e se afirma como 'pintura'."[245] Uma análise mais aprofundada entre pintura e cinema é abordada no capítulo que trata dos percursos e relações históricas entre ambas as linguagens, a partir de conceitos de montagem e colagem.

Apenas descrevo alguns exemplos das citações exibidas em seus filmes que nos apontam para uma reflexão entre arte e cinema. Suas referências pictóricas iniciam em *Acossado* (1959). Vemos representações de pinturas de Picasso, Renoir e Klee na casa da personagem Patrícia. Em *O pequeno soldado* (1960) há o encontro fotogênico de Anna Karina com uma ilustração de livro do pintor Paul Klee. Em *Tempo de Guerra* (1963), um soldado chamado Michelangelo saúda um quadro de Rembrant. No filme *O Desprezo* (1963), considerado por Godard o seu melhor filme, estão evocadas a "Odisséia" e as estatuárias da

---

[243] "... uma homenagem ao cineasta russo, para fazer oposição não apenas a Hollywood, mas também à tradição de Eisenstein". in ALMEIDA, Jane (org). **Grupo Dziga Vertov**. São Paulo: witz edições, 2005 p.50.
[244] Idem ALMEIDA, p.7.
[245] DUBOIS, Philippe. Trad. Mateus Araújo Silva. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.254.

antigüidade. Em *Bande à Part* (1964), é exibido um recorde de velocidade de visita ao Louvre. Para *Viver a Vida* (1962), apresenta o retrato oval de Edgar Allan Poe. No filme *O Demônio das onze horas* (1965), há a passagem contínua de Velásquez a Nicolas de Staël; do Pierrot de Picasso a *La jeune fille* de Renoir, de Matisse a Braque, do Cubismo ao Fauvismo, do Impressionismo à Arte pop. Desse modo, para Godard, "colagem e vídeo são assim os instrumentos da inflexão da relação entre cinema e pintura".[246]

"O vídeo terá sido, assim, em Godard, o principal instrumento de passagem de imagens: não tanto uma seqüência de obras em si quanto um meio de refletir sobre as imagens, conectando 'em direto' o olhar e o pensamento. É nesse sentido que podemos considerar a passagem-vídeo como o instrumento pelo qual a pintura passou do estatuto de imagem-objeto ao de estado-imagem no cinema de Godard dos últimos dez anos." [247]

Em 1990, as experiências vivenciadas durante mais de trinta anos de carreira convergem para alguns trabalhos no cinema, *For Ever Mozart* [248], *Elogio ao amor* [249] e *Nossa Música* [250], como também para o vídeo *História(s) do Cinema*, a princípio veiculada na televisão e, posteriormente, no *Centre Georges Pompidou*. A obra já foi exibida no museu em várias mostras de cinema. Existe uma versão resumida de aproximadamente uma hora e vinte e quatro minutos intitulada *Momentos escolhidos de história(s) do cinema*[251], que foi lançada e exibida numa parceria da produtora *Gaumont* com o *Centre Georges Pompidou* durante o período de dezembro de 2004 a janeiro de 2005 nessa instituição.

---

[246] Idem DUBOIS, p.251
[247] Idem DUBOIS, p.256
[248] *For Ever Mozart* (cor/ 35mm/ 1996)
[249] *Elogie de l'amour* (cor, preto e branco / 97 min/ 35mm/ 2001).
[250] *Notre Musique* (cor/ 80 min/ 35mm/ 2004).
[251] *Moments choisis des histoire(s) du cinéma* (cor/ 84 min/ 35mm/ 2000)

Os filmes de Godard “não são fluentes no sentido convencional. Godard usa freqüentemente cortes abruptos, isto é, une duas partes descontínuas de uma ação contínua sem mudar a posição da câmara. Corta abruptamente de uma cena para outra, mal avisando o espectador e sem se importar com a fluência”[252]. A fluência dos seus filmes está no que poderíamos chamar de ordem do caos e digo isso, porque, em geral, não estamos acostumados com movimentos abruptos. Godard faz pequenas inserções no nosso modo de ver, quando insere planos curtos entre longos planos, nos dá uma outra dimensão da elipse de tempo, porque ele constrói pequenas elipses com as inserções dos planos curtos. “É uma espécie de estenografia, e talvez por isto seja concisa e eficaz.”[253]

[252] REIZ, Karel. p. 362
[253] REIZ, Karel. p.368

3.2.3 "4B – Os signos para nós"

"Ele dizia que por maior que seja a fidelidade
não influi na marcha do tempo.
Ela não pode ressuscitar nada ou ninguém.
No entanto, não há outra solução senão a fidelidade.
O amor...
Histórias...
O homem...
O homem tem em seu pobre coração lugares que ainda não existem e onde a dor entra...
para que existam".[254]

O principal motivo de nos aproximarmos do episódio "4B- Um signo para nós" da série *História(s) do Cinema,* de Jean-Luc Godard, é o processo de criação da obra: o procedimento da montagem, que nela é central, e a sucessão das imagens adotada pelo autor, explorando uma memória.

Rapidamente, o último capítulo da série rememora passagens dos outros episódios, pontuando uma ou outra cena já exibida, e tem-se, desde o início, numa fala sobre o próprio cinema e, subseqüentemente, sobre seu procedimento mais genuíno, a montagem. Através da fábula do escritor suíço Charles Ferdinand Ramuz[255] intitulada "*Les Signes parmi nous*" e, ao final do episódio, da citação de um conto de Jorge Luis Borges[256], o ciclo dos episódios da série se encerra em um tom de meditação poética. O cineasta Godard finaliza sua série da seguinte forma: a imagem de uma rosa amarela e a frase "fábrica de sonhos"

---

[254] Primeira citação em voz off feita por Godard já no início do capítulo 4B.
[255] Ferdinand Ramuz publicou o romance *Les Signes parmi Nous* em 1917. Nessa obra, ele brinca com o *status* do narrador, alternando a narrativa mantida por um narrador onisciente e a concentração interna sobre um personagem ou grupo social a que pertence.
[256] No filme de Godard não é especificado o título do conto de Jorge Luis Borges.

aparecem sobrepostos; a seguir, vemos uma cartela preta com o nome “Jorge Luis Borges” e depois a reprodução da pintura de um homem atravessando a pé uma colina amarela. A imagem da rosa e do rosto de Godard se sobrepõem, alternando-se rapidamente; vemos novamente a pintura que vai se apagando lentamente para reaparecer o rosto, em close, de Godard, mas a pintura fica como pano de fundo. A respeito das imagens descritas, ouvimos :“se um homem, se um homem tivesse atravessado o paraíso , em sonho e tivesse recebido uma flor, como prova da sua passagem e, ao despertar tivesse encontrado esta flor em suas mãos, o que desejo agora, é que eu era aquele homem.”[257]

Os signos, para Godard, surgem na confluência de memórias, que formam várias camadas de significações. *História(s) do Cinema* é, por assim dizer, um conjunto de proposições sobre a história do cinema, sobre o seu processo de registro, sobre seu processo de montagem, formando uma trama de sentidos sobrepostos sem que produza informações gerais sobre a História ou sobre o Cinema, porém apreendendo um conjunto das idéias do cineasta sobre ambos os temas. Há uma contraposição entre um mundo cinematográfico e um mundo histórico.

“Tentaremos compreender, ao menos em parte, o novo enigma que o diretor colocava para seu interlocutor: o espírito do cineasta extrai de um conjunto de materiais pré-existentes que pertencem à memória dos homens, citações das mais diversas obras cinematográficas, isto é fotogramas – percepções de que ele tira seu alimento para devolvê-las recompostas sob a forma de um movimento – a série na qual ele deixa a

[257] Última citação de Godard feita em voz off no capítulo 4B.

marca de sua liberdade de pensamento que é a de associar os materiais – os signos – pela montagem."[258]

A montagem, nesse extenso projeto de Godard, é um procedimento que se sobressai: desde a primeira vez que vemos a série, tal procedimento se impõe centralmente. Salta aos olhos a quantidade de referências e o conhecimento histórico e cinematográfico do autor. Não se trata apenas de evidenciar a cadência rítmica, já nos primeiros planos do episódio 1A, com a mistura de sons da máquina de escrever do cineasta, o ranger das bobinas de uma moviola [259], as imagens de Chaplin e dele próprio. O cineasta vai além: o encadeamento e a seleção de fotogramas vão se sobrepondo, articulando-se com as palavras ditas por Godard e com os inúmeros intertítulos que vão também contribuindo para essa abundância de sentidos. O procedimento vetoriza muitas possibilidades de apreensão da história, numa sucessão de imagens sem que atinemos para o modo tão inusitado como é apresentada essa história do cinema.

Além disso, chama a atenção de imediato o tratamento de cada uma das imagens, em cores ou em preto e branco; elas são montadas por incrustações ou sobreposições e encaminham a montagem a uma espécie de mixagem[260] das imagens, como declara Philippe Dubois [261].

---

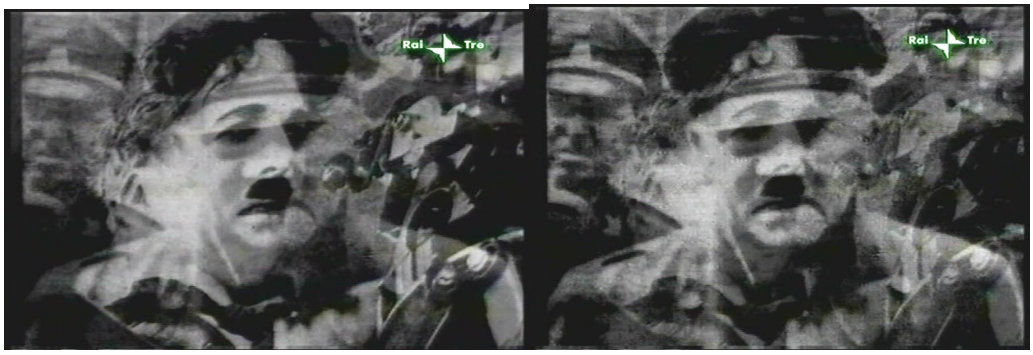
[258] GERVAISEAU, Henri. **Abrigo do Tempo. Abordagens cinematográficas da passagem do tempo e o do movimento da vida dos homens**. Rio de Janeiro: tese de doutorado, ECO-UFRJ, 2000, p. 415.

[259] Moviola é uma máquina de montar, geralmente, com 4 bobinas, 2 usadas para o filme e 2 usadas para o som, uma pequena tela, um leitor optico, etc. Atualmente, essas mesas são usadas principalmente para se fazer conformação de copião e não tanto para se montar um filme como se fazia até meados da década de noventa no Brasil. O nome provém da marca registrada de uma máquina de fabricação norte-americana.

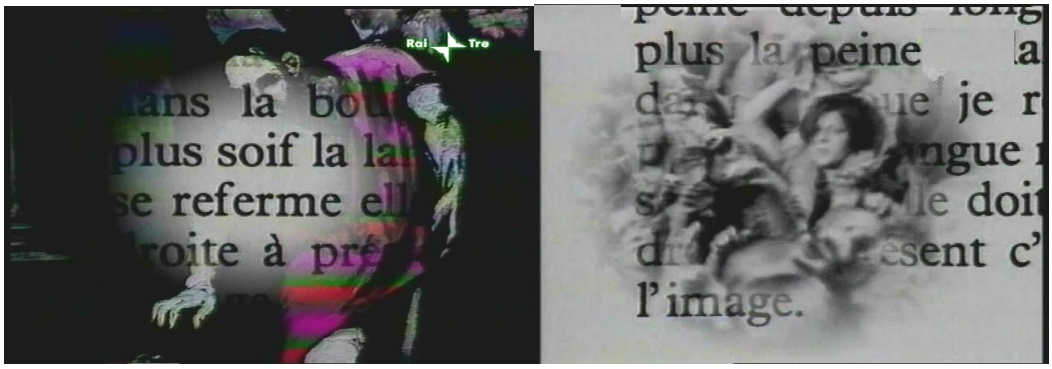
[260] A mixagem das imagens para vídeo é um processo diferente da montagem das imagens para cinema. A mixagem é vertical, simultânea e a montagem é horizontal, seqüencial.

[261] DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Para entendermos melhor esses conceitos, cabe dizer que a sobreimpressão apresenta imagens colocadas umas sobre as outras, processo do qual resultam várias camadas de imagens. A inscrustação consiste em colar imagens no interior de uma outra imagem. Vemos exemplos, a seguir, baseados em 4 fotogramas retirados do capítulo 4B.



Seqüência de sobreposição realizada no capítulo 4B.



Seqüência de incrustação realizada no capítulo 4B.

Essa técnica resulta numa grande espessura dos fotogramas apresentados; a cada cena, temos camadas de imagens que reúnem um conjunto de uma espécie de arquivo do século XX. “Em alguns momentos temos cinco camadas de

informações (...), todas perceptíveis, dialogando entre si e com as imagens e sons precedentes e posteriores".[262]

O tipo de montagem utilizada por Godard na série estruturada em episódios envolve questões de metalinguagem, estéticas, filosóficas e históricas. É enigmática. Na série *História(s) do Cinema*, ele exibe uma pesquisa das principais imagens ou das imagens que mais marcaram o século passado. São inúmeras, apresentando-se simultaneamente, como as imagens dos campos de concentração. No desenrolar do significado das mesmas, intervêm inúmeros textos citados, na maioria das vezes, pelo autor da obra, mas também por atores ou críticos de cinema. O idioma utilizado é o francês, quase sempre, mas também o inglês e o italiano, entre outros.

Ao lado da sonoridade dos textos e da complexidade das imagens, temos ainda o texto sobre a imagem, o texto que ultrapassa o enquadramento da imagem e que também possui, dependendo do seu significado, um ritmo em que, por exemplo, duas imagens aparecem e desaparecem, alternando-se. Na lida com o texto, Godard também recorre à repetição, não aparece apenas uma, mas duas ou três vezes sobre um fotograma ou sobre uma cartela preta. Em alguns momentos, várias frases ou palavras aparecem juntas e sobrepostas.

A escrita, nos filmes de Godard, é um dos elementos de montagem que constitui uma das principais estratégias do autor. Ele a utiliza constantemente em forma de legenda, intertítulo ou sobre as imagens. "A escrita pertence ao mesmo nível narrativo que os personagens, que são o mais das vezes seus autores ou

---

[262] NICOLAIEWSKY, Alfredo. **Da ordem do enigma - fragmentos justapostos**. Porto Alegre: tese de doutorado, PPG-Artes Visuais/ UFRGS, 2003. p.68.

destinatários".[263] "O texto não está no filme, nem mesmo na imagem. É o próprio filme".[264]

"Cineasta que não cessou de proclamar que o escrito é seu 'inimigo real', que é preciso 'ver e não ler', que 'a escrita é a Lei' e, portanto, 'a morte' (por oposição à imagem, que seria o 'desejo' ou 'a vida'), mas que, ao mesmo tempo, fez da citação textual e do empréstimo literário a fonte principal, quando não exclusiva, das vozes de seus filmes".[265]

Em *Viver a Vida*, os recursos de linguagem para contar a história de Nana, uma mulher que quer ser atriz de cinema e acaba tornando-se uma prostituta, utiliza textos escritos sobre cartelas pretas em que se descrevem os acontecimentos da história. Podemos dizer que o filme é formado por blocos de tempo, "uma coleção de planos colocados lado a lado, cada um dos quais deveria ser auto-suficiente. Parte do efeito cumulativo de *Viver a Vida* decorre dessa mesma descontinuidade de estilo."[266] Temos quadros ou cartelas pretas em que são escritos como *story line*, recurso textual usado por roteiristas para delinear a forma a se desenvolver um roteiro, construindo, cena a cena, por frases que indicam a história a ser contada em cada cena. Durante todo o filme é inserida uma nova cartela, com novas informações sobre a história contada. O interessante é, novamente, o aparecimento da escrita sobre a tela, desta vez, indicando os acontecimentos que veremos nas próximas cenas. Há também citações, como o filme *A Paixão de Joana D'Arc* (1928), de Carl Dreyer, é o caso do trecho do filme em que a personagem Nana vai a uma sessão de cinema e

---

[263] Idem DUBOIS, p. 261.
[264] Idem DUBOIS, p. 271
[265] Idem DUBOIS, p.260.
[266] REIZ, Karel. & MILLAR, Gavin. **A técnica da montagem cinematográfica**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978. p.372

chora vendo Joana D'arc ser morta na fogueira. Temos a impressão de que aí se antecipam os acontecimentos da sofrida personagem Nana.

O texto, que comparece em toda a série *História(s) do Cinema*, é uma das formas mais profundas de expressar o sentido que a obra passa a seus espectadores, além da trilha sonora. Letras e palavras assumem o mesmo nível de intensidade poética e política, tão forte quanto os fotogramas, porque as palavras escrevem o nome de cidades em que houve conflitos (Hiroshima, Leningrado, Sarajevo) ou cita as "raças" (alemão, judeu, mulçumano), sendo a montagem o elemento que articula a disposição das letras no enquadramento da tela, fazendo aparecer e desaparecer letras, sílabas ou trechos de frases, mudando a semântica das mesmas ou alterando sua sonoridade e sua leitura. Esses textos provêm de trechos de romances, poemas, ensaios, estudos da história da arte, da história do cinema, da literatura, da história social ou das ciências.

Outro elemento de montagem que se destaca são as colagens. Nas colagens dos artistas plásticos Braque e Pablo Picasso, as superfícies de suas pinturas ganhavam elementos novos que se salientavam, tornavam o plano tangível. Em Godard, ao contrário, vemos que as colagens não tornam os planos tangíveis. São imagens que declaram a sua imaterialidade. Os recortes e as aproximações de certas figuras díspares, assim como o significado que elas adquirem, mediante tais procedimentos, são importantes. O espectador, junto com o cineasta, vai construindo, através das imagens fragmentadas, as possibilidades de associações para se ter a totalidade, ou não, do que está sendo apresentado no filme, pois "todo o espectador é *voyeur*, todo *voyeur* é cúmplice dos golpes de

machado e das colagens".[267] Na maior parte de sua obra, ele utilizou "a prática da colagem nos filmes 'políticos' e a passagem pelo vídeo nos anos seguintes",[268] salientando ainda mais sua intenção fragmentária na sucessão das imagens de seus filmes.

"É com A Chinesa (1967) e sua imagética de arte pop e história em quadrinhos, e depois com *Le gai savoir* (1968) e suas fotos desviadas e contra-legendadas ('Hegel-é-o-primeiro-pensador-que-sustentou-o-tapa-como-argumento-filosófico-irrefutável') que a prática da colagem como processo de análise, de decomposição e de recomposição torna-se maciça e sistemática".[269]

Voltamos à fábula sobre o caixeiro viajante inscrita, fragmentariamente, no episódio 4B, apresentada nas frases escritas em cartelas pretas e imagens que tentam representá-la a fábula sob uma trilha sonora melancólica.

"Havia um romance de Ramuz[270] que contava que um dia um caixeiro viajante chegou a uma cidadezinha às margens do Rhône e que ele se tornou amigo de todo mundo porque ele sabia contar mil e uma histórias. E eis que estoura uma tempestade que dura dias e dias. E dura dias e dias. E então o caixeiro viajante conta que é o fim do mundo. Que é o fim do mundo. Que é o fim do mundo. Que é o fim do mundo. Mas o sol volta, enfim. E os habitantes da cidadezinha expulsam o pobre caixeiro viajante. Este caixeiro viajante era o cinema. Era o cinema. Era o cinema. Era."[271]

---

[267] Idem DUBOIS, p. 247.
[268] Idem DUBOIS, p. 256.
[269] Idem DUBOIS, p. 258.
[270] Ferdinand Ramuz , escritor do romance "*Les signes parmi nous*".
[271] Narração em voz *off* feita por Godard no episódio 4B.

"O caixeiro viajante é o cinema. É o cinema que, através da combinação de signos, constrói fábulas, relatos, mil e uma histórias."[272] E é, através da montagem, que exibe seus signos e sua memória.

Dessa forma, o tema principal do quarto episódio, capítulo B, está presente no próprio título "Os signos entre nós." E na frase enunciada por Godard, dentro do filme: "Aliás, é o que eu amo, em geral, no cinema: uma saturação de signos magnífica que banham na luz de sua ausência de explicação."[273] Há uma simultaneidade de símbolos falados e escritos, segundo Dubois, um estado generalizado de imagens.

"A idéia central é a de que por sua capacidade singular de relacionar elementos heterogêneos, a montagem constitui um instrumento essencial para o pensamento, pois ela permite estabelecer aproximações originais que podem constituir o fundamento de uma reviravolta do pensamento pela composição poética de idéias".[274]

A criação do tempo por cima de outros tempos é interessante. Como vemos, por exemplo, na palavra "era", citada lá na parte em que ele terminou de contar a história do caixeiro viajante; a partir daquele momento, reaparece e "flutua" sobre os outros assuntos que o cineasta vai nos propondo. E ao vermos a palavra, lembramos do conto narrado, e a palavra perdura, como que fazendo nós lembrarmos o tempo todo quem era o cinema, o que é o cinema. Há um sentimento de pesar, matamos o cinema, talvez, para descobrirmos um outro cinema.

---

[272] Idem GERVAISEAU, p. 396.
[273] GODARD in GERVAISEAU, p.384. Godard citando Godard em "*For Ever Mozart*".
[274] Idem GERVAISEAU, p. 395.

Uma voz se enuncia sobre todas as imagens. Não é permitido um acesso à origem dessa "fala", pois ela já vem decodificada sob a voz de Godard e de seus escolhidos enunciadores: imagens re-interpretadas.

"Aproximar coisas que até então nunca tinham sido aproximadas nem pareciam passíveis de aproximação", frase que é repetida por Godard durante a série. Godard fez isso em toda a sua obra, aproximou imagens e citações que não eram, a princípio, sob algumas "regras da montagem" possíveis de aproximação. E fez isso da melhor forma possível. Por quê? Porque nas suas aproximações inimagináveis, a não ser para ele próprio, construiu pensamentos, reflexões, muitas vezes, por meio de interrogações, sobre a nossa história do século XX, sobre nós indivíduos, portadores de uma memória, intercalando passado e presente, mas nos apresentou, também, uma memória apagada, quando apresenta com distância, através das imagens de seus filmes, o mundo hoje, despido de lirismo, cheio de ausência.

"*Montage interdit / par André Bazin*" [275] aparece sob forma textual aproximadamente aos vinte nove minutos do episódio. Bazin divide a imagem em dois grupos: a plástica da imagem e os recursos da montagem. Por montagem, entende a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede, unicamente, de suas relações. Esse autor crê que "a montagem constitui o nascimento do filme como arte: o que o distingue realmente da simples fotografia animada. Na realidade, enfim, uma linguagem".[276]

---

[275] Nome do famoso ensaio "Montagem proibida" de André Bazin.
[276] BAZIN, André. **O cinema – ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Em respeito à realidade filmada, no ensaio "Montagem Proibida", André Bazin declarou a seguinte regra "quando o essencial de um acontecimento depende da presença simultânea de dois elementos, a montagem é proibida". Podemos nos perguntar "o que é essencial num acontecimento?" Sem uma resposta objetiva, a prescrição dessa regra deixa margens à interpretação, porém podemos confirmar a exigência da integridade do acontecimento. A partir de uma mesma preocupação, Alan Bergala, em complemento à regra de Bazin, sugeriu que "quando uma cena de filme junta duas figuras ou une dois acontecimentos de essência diferente, a montagem é 'obrigatória'"[277] .

Godard

"defende as teorias de Bazin, que exigia um cinema que respeitasse mais a integridade do evento. Mas, emudecendo arbitrariamente a trilha sonora, ele faz com que pensemos na impermanência dos eventos que nos rodeiam. A vida é muito frágil, como ele nos lembra ao final de cada um dos seus filmes." [278]

Podemos, genericamente, celebrar a "montagem" em toda a obra de Godard, especialmente, em seus filmes da década de 1960 [279]. Ao compararmos a montagem em *História(s) do Cinema* com os filmes do início de sua carreira, vemos algumas diferenças. A primeira delas é a experiência em vídeo, que o cineasta adquiriu a partir dos anos 1970, e que se estende pelas duas décadas subseqüentes. Essa experiência se reflete na construção de *História(s) do Cinema*. Em *Acossado* e outros filmes da década de 1960, Godard, de fato,

---

[277] AUMONT, Jaques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.p.199
[278] REIZ,p.374.
[279] Entre alguns deles temos: *Acossado* (1959), *Uma mulher é uma mulher* (1961), *Viver a Vida* (1962), *O Desprezo* (1963), *Uma mulher casada* (1964), *O demônio das onze horas* (1965) *Made in USA* (1966), *A chinesa* (1967).

recorre a uma montagem fragmentária, seccionada, porém preservava certa narrativa, "não desrespeita a lógica; ao invés disso, leva-a ao seu extremo. Assim, vemos uma narrativa um pouco menos conexa da ação, mas vemos tudo o que é necessário e, poderíamos dizer, somente o que é necessário."[280]. Já em *História(s) do Cinema,* temos uma trama de idéias que caminham juntas, sobrepostas e em sentidos aleatórios; não há uma seqüencialidade no sentido da narrativa clássica.

"Pode-se dizer que este estilo de montagem não dá ao espectador a chance de introduzir ao seu bel-prazer conhecimentos desnecessários, irrelevantes ou enganosos. Não podemos acrescentar coisa alguma ao que vemos na tela, como o fazemos muitas vezes. Tudo o que sabemos é o que podemos ver."[281]

Nos anos 1960, Godard havia radicalizado seu trabalho e revolucionado o cinema francês, principalmente a partir de *Acossado*, torna-se o pioneiro do grupo da *Nouvelle Vague* [282]. O que caracteriza essa mudança na linguagem cinematográfica godardiana é o procedimento de montagem, evidenciado principalmente pelo ritmo descontínuo das cenas. "A agudeza do efeito artificial de uma esplêndida montagem rápida (pois Godard, que por volta de 1956-1957), tinha se tornado um profissional da montagem, mas da montagem dos filmes dos outros,"[283] foi procurando expressar mais os seus elementos de linguagem do que se concentrar na construção de uma narrativa. Depois da montagem e realização de vários curta-metragens é que filma seu primeiro longa-metragem *Acossado*.

---

[280] REIZ, Karel. p. 367.
[281] REIZ, Karel. p. 369.
[282] *Nouvelle Vague* é um movimento que se propunha renovar a cinematografia francesa e revalorizava a direção, reabilitando o filme dito de autor que perdurou durante toda a década de 1960. Alguns de seus principais integrantes :François Truffaut, Alain Resnais, Eric Homer.
[283] BARBOSA, Haroldo(org). **Jean-Luc Godard**. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968. p.17

Outro dado que também chama nossa atenção é que, nesse primeiro momento da década de 1960, Godard estava montando filmes em película, um meio absolutamente diverso das experiências em vídeo que acontecerão posteriormente. Os filmes em película possuem profundidade de campo, as imagens em vídeo não possuem, temos ainda a textura, a cor, a luz que pela qualidade do material em película, também se diferenciam e fora isso, nessa década, a montagem era realizada numa máquina de montar, a moviola.

Godard tentava romper a seqüencialidade do filme, mas, ao mesmo tempo, era ainda incipiente, apresentava uma fragmentação nos planos exibidos, porém o intuito final conduzia a uma narrativa, como vemos, por exemplo, em *Acossado*. Nas montagens realizadas em vídeo, o pensamento e a realização mudam. Ao montar, pensando como vídeo, Godard apresenta em *História(s) do Cinema* uma mixagem de imagens, sobrepostas e incrustadas umas nas outras, exibindo cenas de filmes e fotogramas às vezes com listras de cores que remetem, propositalmente, à estética do vídeo. Ele faz um "cinema ensaio", constrói uma obra totalmente fragmentária, na qual, suas idéias vão sendo expostas a partir de pontos cruciais numa "produção de ensaios sobre a imagem como herança da imagem (citação e montagem), ao mesmo tempo como enunciado imediato sobre a realidade".[284]

O que mudou da década de 1960 até a década de 1990 foram as "costuras" narrativas e as "colagens" das imagens nos seus filmes. Talvez, pela influência dos recursos do vídeo ou para se aprofundar totalmente em suas idéias, Godard

[284] AUMONT, Jaques. MARIE, Michael; Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.

tenha se afastado progressivamente da narrativa, permanecendo distante dos interesses comerciais que envolvem a maioria das produções cinematográficas. Era como se ele ainda escrevesse críticas de cinema, aquelas do *Cahiers du Cinema*[285] e oferecesse aos espectadores essas críticas, agora, em imagens.

O interesse de Jean-Luc Godard pela montagem é percebido desde sua primeira obra e no decorrer de todos os seus outros trabalhos. Inicia com uma crítica acirrada à "montagem contínua" de Hollywood e segue, talvez inspirado em Dziga Vertov, a fazer dessa técnica cinematográfica a chave do processo de criação de sua linguagem.

Segundo Alan Bergala[286], Godard está próximo de dois autores, Walter Benjamin e Henri Bergson[287], e os teria relido constantemente durante a produção da série *História(s) do Cinema*.

"O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história" [288]. Godard utiliza citações de diversas fontes em toda obra e constrói um reduto de imagens relevantes para uma reflexão sobre a humanidade durante o século XX.

Em *Histórias do Cinema(s)*, no capítulo 1B, há a projeção de "um quadro de Klee que se chama Ângelus Novus. Representa um anjo que parece afastar-se de

---

[285] Cahiers du Cinema, revista de cinema editada na França, é criada em 1951, por Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Lo Duca. Jean-Luc Godard foi um de seus críticos, trabalhando na revista até 1959.
[286] BERGALA, Alan**.** Trad. Jos Oliver**. Nadie como Godard**. Barcelona: Paidós, 2003.
[287] Walter Benjamin "Sobre o conceito de história" e Henri Bergson "Matéria e Memória".
[288] BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história** in Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

algo que ele encara fixamente".[289] "Seu rosto está dirigido para o passado"[290]. A memória de Godard brinca com nossas prerrogativas sobre esse passado, um passado de guerra e destruição."Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos".[291] Os fragmentos de história montados na série estruturada em episódio, fazem com que o próprio autor afirme, em texto escrito sobre imagens, no capítulo 4B, "aproximar coisas que até então nunca tinham sido aproximadas e nem pareciam passíveis de aproximação". A história, para o cineasta construtor da obra que se intitula, ironicamente, como uma história do cinema, "é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'".[292] E ainda reiteramos a citação de Godard, durante o capítulo 4B:

"Eu preciso de um dia para fazer a história de um segundo. Preciso de um ano para fazer a história de um minuto. Preciso de uma vida para fazer a história de uma hora. Preciso de uma eternidade para fazer a história de um dia. Podemos fazer tudo, exceto a história daquilo que fazemos".[293]

"A história do cinema é um encontro frustrado com a história do seu século".[294] Nesse extenso vídeo, Godard fala da história do cinema como artefato para falar da própria História, do movimento histórico da *Nouvelle Vague*, de sua condição como cidadão europeu, participante dessa História e como cineasta que mora na França, país criticado pelo cineasta, devido à corrupção dos políticos desse país.

---

[289] Idem BENJAMIN, p.226.
[290] Idem BENJAMIN, p.226.
[291] Idem BENJAMIN, p.226.
[292] Idem BENJAMIN, p.229.
[293] Citação feita por Godard em 4B-Os signos para nós.
[294] Idem RANCIÈRE, Jaques, p. 197.

Considerações finais

Um outro cinema, não significa nenhuma pretensão de invenção de um novo cinema, mas a necessidade de mostrar novas versões dos fragmentos da realidade contemporânea parece indispensável se reafirmar.

Pra mim, Vertov e Godard, podem ser citados historicamente como personagens principais desse outro cinema, assim como Coutinho e outros jovens brasileiros, ousados, produtores de novas imagens audiovisuais, refiro-me aos cineastas citados nessa pesquisa. Talvez o único que escape do perfil escolhido seja Evaldo Mocarzel, mas eu o entrevistei justamente para ter um contraponto. Embora, aparentemente díspares em minhas comparações de suas concepções cinematográficas, não foram seus filmes que me fizeram uni-los, mas suas atitudes nos processos de filmagem.

São os "cineastas da exceção" que me interessam, os que "constroem interpretações fragmentárias do mundo"[295], os que estão deslocados, descentrados e dotados de subjetividade.

Há outros cineastas que me interessam e não foram comentados nessa pesquisa, como Mário Peixoto, realizador do filme *Limite* (1931). Pra mim, é "a primeira imagem" do cinema brasileiro, temos os filmes de seus contemporâneos que possuem relevância na história do cinema, como Humberto Mauro. Mas Mário Peixoto instaura um momento único que une em uma mesma cena-imagem a contemplação e o delicado e expressivo movimento de seus personagens,

[295] DA-RIN, p.224.

pessoas ou coisas. Único filme realizado pelo diretor, "é abreviado, de visualização espontânea, nada tem de narrativo – e é pura montagem"[296]. "É a organização das imagens de Limite - quer dizer, a sua montagem – que o faz único"[297]. Por um instante, nos remete a uma incógnita em pensar que o seu filme é ímpar na história do cinema brasileiro, sem passado e futuro, puramente belo e singular, um intervalo ou um silêncio na história.

O documentário "Eu, trilho", realizado neste projeto, nasce a partir de uma memória afetiva e se expande em outras vozes, as das pessoas que foram encontradas nas estações e nos trens. Eu não quis interpretar a minha avó ou "ser a minha avó". Eu quis refletir sobre a sua imagem, o que eu vivi com ela, e o que eu soube da história de vida dela, pois sempre me causou muita curiosidade e surpresa, fazendo com que eu a representasse e tentasse representar sua vida através do relato de vida de outras pessoas. Desde a infância, essa imagem de minha avó se definiu como o feminino e se perpetuou em mim.

No início, dentro da idéia do documentário, o trem era bastante solicitado, pois a idéia final era projetar esse documentário, que ainda não tinha formas claras, dentro de um vagão de trem para dar continuidade a outras "salas de cinema"[298] que eu já havia feito.

Com o passar do tempo, a idéia de fazer uma instalação dentro de um vagão de trem em movimento foi ficando de lado e eu comecei a me interessar na

---

[296] MELLO, Saulo Pereira de (org.). **Mário Peixoto: escritos sobre cinema**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p.113.
[297] MELLO, Saulo Pereira. **Limite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. p.88.
[298] São as instalações "Cinema para 2 pessoas" (*Cinemapradois*/ super-8/ 3min/ 2000); "Sala de Cinema" (*Sem título*/16mm/ 3min/ 2001); "Sala de Cinema Charles Chaplin" (*I've found a home*/ vídeo/ 6min/ 2002); "Sala de Cinema Eisenstein" (projeto/ 2002); "Cine Goethe" (*Paisagem no cinema*/ vídeo/ 17min/ 2002).

forma do filme. Eu tinha uma idéia inicial para ele que era eu carregando uma “mala de imagens”. Pretendia essa instalação em algumas cidades e “carregaria” as imagens de uma cidade à outra. Nas viagens de trem, eu gravaria as imagens e carregaria para a outra cidade. Esse “carregar” simbolizava que as imagens iriam se agregando dentro dessa mala: imagens arquivadas e posteriormente sobrepostas.

Ao começar a me interessar mais pela minha proposta de fazer um documentário e menos pela idéia da instalação, percebi que essa mala de viagem, era a minha memória, e a montagem dessas imagens sobrepostas que possivelmente iriam apagar e acender uma à outra, era a inflexão da memória involuntária.

Eu não tinha um conteúdo claro para o documentário, mas em uma conversa com minha mãe sobre minha avó, ela me conta que minha avó era obrigada a atravessar um trilho de trem, quando voltava, na sua juventude, do trabalho para casa. A idéia de atravessar o trilho me interessou muito, por isso estava tentando atravessar vários trilhos com a idéia das viagens e essa pareceu uma idéia pertinente para ser a mola propulsora de um documentário.

Neste documentário, a princípio, eu desejava falar sobre a desativação dos trens para passageiros no Brasil, fazer um recorte desse assunto. Hoje percebo que o espaço do trem e das estações que aparecem no documentário suscitam um pouco esse tema, mas não diretamente. Esse espaço se transformou no adensamento das minhas reflexões acerca da vida de minha avó, pois nele eu converso com outras pessoas que falam de suas vidas, do amor e do trabalho. Ao

montar o filme, agrego essas concepções, somando-as à idéia da memória e do afeto. Assim, o documentário também está dividido em capítulos e propõe ao espectador a visualização de uma memória dialética - esta, representada em muitas imagens, vozes (falas) e palavras. Embora uma fotografia me faça recordar de minha avó, sua própria imagem fotográfica faz com que eu recorde dos trens e, com o fluxo do inconsciente, outras evocações começam a fluir e o filme começa a ser montado.

No documentário aparecem três mulheres em fases diferentes de suas vidas: uma mais jovem, uma com meia idade e uma mais idosa. Todas trabalharam na roça e são e/ ou foram casadas. Elas complementam e ampliam o perfil de vida traçado por minha vó Ana, por isso essas pessoas foram escolhidas. Mas tento ir além, pois é apenas a vida de cada uma que estamos vendo. Se há similitude entre as vidas expostas, é por ordem narrativa da montagem A idéia é que possamos encontrar, casualmente, pessoas que se assemelhem na experiência de vida e que são felizes ou não, como nós, trocando experiências, pela conversa filmada, para nossas próprias reflexões cotidianas, ou seja, para viver.

Portanto, este trabalho ficou pautado entre processos e reflexões sobre pessoas que têm tomado o documentário como ponto de partida para um sério trabalho audiovisual. O meu interesse nos processos de realização de outros cineastas, citados nos capítulos, foi para demonstrar o quanto é importante a passagem aprofundada pelo conteúdo do filme a ser desenvolvido e, por isso, tentei evidenciar o envolvimento do diretor e sua equipe com o seu filme.

Fiquei pensando muito na possibilidade de pensar o documentário como uma ampla forma de realizar um trabalho. Eu quero dizer o quanto o documentário não está fechado, estigmatizado, e sim, o quanto ele abre possibilidades, gerencia e agrega diversas formas de criação, já que temos maior liberdade de expressão, por conta das facilidades proporcionadas pelos equipamentos atuais e tudo isso gera maior experiência e desenvolvimento de novas linguagens.

Eu me coloco ao lado das pessoas que se interessam por dados "reais", por aspectos da realidade que lhes são desconhecidos. Se todos os que fazem filmes se interessam por esse aspecto, então qual a diferença entre um, mais voltado para o documentário e outro mais voltado para a ficção? Há uma diferença básica, que reside em um compromisso. Quem faz documentário precisa ter consciência ética em relação ao personagem, ou seja, a pessoa que é filmada dentro do seu lar ou no seu trabalho. A vida dela continua, enquanto o filme é finito para o personagem. Eu tenho que ter a consciência de que estou filmando e manipulando imagens de uma pessoa que tem uma trajetória de vida anterior e posterior ao momento de filmagem. Claro, isso não é um fato inibidor à criação, é apenas ter respeito e responsabilidade por aqueles fragmentos de vida capturados.

"O que nós documentaristas temos de lembrar o tempo todo é que a pessoa filmada possui uma vida independente do filme. É isso que faz com que nossa questão central seja de natureza ética (...) Será documentário todo filme em que o diretor tiver uma responsabilidade ética com seu personagem. A natureza da estrutura nos diferencia de

outros discursos não-ficcionais, como o jornalismo, por exemplo. E a responsabilidade ética nos afasta da ficção".[299]

Eu tenho essa consciência em relação à minha avó Ana. Fiz uma pequena seleção, elegendo dois assuntos da sua vida que poderiam ser relevantes para a reflexão de outras pessoas. A vida de minha avó interessa a mim, aos seus netos e filhos. Para nós, é memória; e para os outros ? Penso que, para os outros, os espectadores, possam surgir reflexões sobre o trabalho no âmbito rural, sobre mulheres que trabalhavam profissionalmente no início do século XX, ou ainda, sobre o casamento, pois esses assuntos estão lá no documentário, talvez uns mais abordados que os outros, mas presentes.

Fazer um documentário não seria inventar um personagem? Tentar por diversas formas se aproximar da realidade de outra vida ? É uma possibilidade. Eu tentei interpretar alguns movimentos de minha avó, imitando gestos e fazendo poses para um retrato, aquilo que minha memória conseguiu gravar e estabelecer algum paralelo. Por exemplo, o gesto feito por ela no filme 8mm. É um gesto afetivo que eu imitei. Minha avó batendo palmas para agradar a minha irmã que estava no colo de minha mãe. Porém, meu pai, enquanto filmava, enquadrou apenas a minha avó com o seu gesto singelo, se curvando levemente para frente, enquanto batia palmas entusiasmada.

O documentário é um filme. Eu ressaltei a sua característica ética. Ele tem personagem e uma narrativa e permissões de interações subjetivas entre diretor,

---

[299] SALLES, João Moreira. **A dificuldade do documentário** in MARTINS, José de Souza; ECKERT, Comelia; NOVAES, Sylvia Caiuby. O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru (SP): Edusc, 2005. p.70.

personagem e toda a equipe. Se um filme se baseia em um “texto individual”, ou é definido como “documentário subjetivo” ou ainda “documentário de busca” é porque esse tipo de projeto documenta e tangencia momentos tênues de sentimentos singulares de todos os seres humanos.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jaques. **Amnésies, Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard.** Paris: POL, 1999.

_____. **A Estética do Filme**. São Paulo : Papirus Editora, 1995.

_____. **A Imagem**. São Paulo: Papirus, 1993.

_____. **O Olho Interminável** [Cinema e Pintura]. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ALMEIDA, Jane (org). **Grupo Dziga Vertov**. São Paulo: witz edições, 2005.

BARROS, Manoel. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 2006.

BAZIN, André. **O cinema – ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BARBOSA, Haroldo (org) **Jean-Luc Godard**. Rio de Janeiro: Record editora, 1968.

BECKET, Samuel. Trad. Arthur Nestrovski. **Proust**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGALA, Alain. Trad. Jos Oliver. **Nadie como Godard**. Barcelona: Paidós, 2003.

BERNADET, Jean- Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Editora Globo,1972.

BRASSAI. **Proust e a fotografia**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BRESSON, Robert. Trad. Evaldo Mocarzel. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CHARNEY, Leo e R. SCHWARTZ (org.). **O Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COMOLLI, Jean-Louis. **Sob o risco do real**. Belo Horizonte: Fórumdoc BH, 2001.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação**. São Paulo: Scritta, 1995.

CRIMP, Douglas. Trad. Fernando Santos. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DA-RIN, Sílvio. **Espelho Partido – tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Campinas, SP: Papirus, 1999.

_____. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FELLINI, Federico. Trad. Mônica Braga. **Fazer um filme**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

FLUSSER, Vilém. [tradução do autor] **Filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin – os cacos da história**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GODARD, Jean-Luc. **Histoire(s) du Cinéma**. Tome I: Toutes les histoires; Une Histoire seule. Tome II: Seul lê Cinéma; Fagale Beauté. Tome III: La monnaie de L'absolu; Une vague nouvelle. Tome IV: Le contrôle de l'universe; Les signes parmi nous. Paris: Gallimard/ Gaumont, 1999.

_____. Trad. Antônio de Pádua Danesi. **Introdução a uma Verdadeira História do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GODARD, Jean-Luc & ISCHAGHPOUR, Youssef. **Archéologie du cinema et mémoire du siècle**. Tours: Farrago, 2000.

GOFFMAN, Erving. Trad. Maria Célia Santos Raposo. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2007.

KRAUSS, Rosalind. Trad. Anne Marie Davee. **O Fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. **Relações imaginárias: a fotografia e o real** in ACHUTTI, Luiz Eduardo R. (org) Ensaios sobre o fotográfico – série escrita fotográfica. Porto Alegre: Aleph Editorial, 1998.

MARTINS, José de Souza; ECKERT, Comelia; NOVAES, Sylvia Caiuby. **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru(SP): Edusc, 2005.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LEONE, Eduardo e MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e montagem**, São Paulo: Ática, 1987.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Entrevista – o diálogo possível**. São Paulo: Ática, 4ª edição, 2004.

MURCH, Walter. Trad. Juliana Lins. **Num piscar de olhos – a edição de filmes sob a ótica de um mestre**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p.52.

NICHOLS, Bill. Trad. Mônica Saddy Martins. **Introdução ao Documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

_____. **La representación de la realidad – cuestiones y conceptos sobre el documental**. Barcelona: Paidós, 1997.

NÖTH, Windfried; SANTAELLA, Lucia. **Imagem – cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

OUBIÑA, David. **Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine – cuatro miradas sobre Histoire(s) du Cinéma**. Barcelona: Paidós, 2003.

PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade – os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas, SP: Papirus, 2000.

PINEL, Vicent. **Le Montage- l'espace et le temps du film**. Paris: Cahiers du cinema. Les petits cahiers – CNDP, 2001.

PROUST, Marcel. Trad. Mário Quintana. **Em busca do tempo perdido – no caminho de Swann**. São Paulo : Globo, 2006.

RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria contemporânea do cinema V. II documentário e narratividade ficcional**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

RANCIÈRE, Jaques. **Uma fábula sin moral: Godard, el cine, las historias** in **La fábula cinematográfica - reflexiones sobre la ficción em el cine**. Barcelona: Paidós, s/d.

REIZ, Karel & MILLAR, Gavin. **A técnica da montagem cinematográfica**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978.

SADOUL, George. Trad. Manuel Ruas. **História do Cinema Mundial – das origens aos nossos dias**. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

SONTAG, Susan. Trad. Rubens Figueiredo. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TOULET, Emmanuelle. Trad. Eduardo Brandão. **O cinema, invenção do século**. Paris: Gallimard, 1988.

XAVIER, Ismail. (org) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

Teses de Doutorado:

GERVAISEAU, Henri. **O Abrigo do Tempo. Abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento da vida dos homens**. Tese de Doutorado em Comunicação. Orientador: André Parente. Rio de Janeiro: 2000.

NICOLAIEWSKY, Alfredo. **Da ordem do enigma - fragmentos justapostos**. Tese de Doutorado, PPG - Artes Visuais, UFRGS. Defesa em Porto Alegre: 19/12/2003.

Dissertação de Mestrado:

MAGALHÃES, Michelle Agnes. **Música, futurismo e a trilha sonora de Dziga Vertov**. Dissertação de Mestrado em Música- Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Orientador: Claudiney Rodrigues Carrasco. Campinas,SP: 2005.

Texto em Periódico:

AVELLAR, José Carlos. “Eu sou trezentos”. In: **Objetivo Subjetivo**. Cinemais 36 Especial: Documentário – Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais, Rio de Janeiro: Aeroplano editora, Outubro / dezembro 2003. p.87 -119.

COUTINHO, Eduardo. **O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade**. In: Ética e História Oral – revista do programa de estudos pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. Organizadores Daisy Perelmutter e Maria Antonieta Anronacci, n.15, São Paulo, abril 1997.

DIETRICH, Jochen. **Câmara obscura: algumas idéias sobre a fotografia pinhole nas artes, na estética, na educação**. In: Porto Arte – revista de artes visuais, v.1, n.1, Instituto de Artes/ UFRGS. Porto Alegre: junho 1990.

Entrevista Ismail Xavier. Revista E, n. 4, ano 14. São Paulo: outubro 2007.

GERVAISEAU, Henri. **História de uma memória**. In: Novos Estudos Cebrap, Revista Novos Estudos, n.60. São Paulo: julho 2001, p. 185-190.

GUIMARÃES, César. “Elogio do amor: entre o romanesco e o ensaio”. In: **Memória, história, identidade**. Cinemais 37 – Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, Rio de janeiro: Aeroplano editora, outubro/ dezembro 2004. p.79 -95.

LAUB, Michel. **A ternura e o grotesco**. In: Revista Bravo, n.73, ano 7. São Paulo: outubro 2003.

MANEVY, Alfredo. **À margem da imagem**. In: Sinopse – revista de cinema. n.9. São Paulo: agosto 2002.

PEDRO, Otávio; ALCOFORADO, Paulo. **Breves notas sobre a involução do documentário brasileiro**. In: Sinope – revista de cinema, n.3, São Paulo: dezembro 1999.

PINTO, Ivonete. **Um filme delicado**. In: Revista Teorema – crítica de cinema, n.11. Porto Alegre: setembro 2007.

SALLES, João Moreira. **Sobre senadores que dormem – como Robert Drew revolucionou a linguagem do documentário**. In: Revista Bravo, n.9, ano 8. São Paulo: outubro 2005.

XAVIER, Ismail. **Corrosão social, pragmatismo e ressentimento – vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados**. In: Novos estudos Ceprab, Revista Novos Estudos, n.75. São Paulo: julho 2006, p.139-155.

SENRA, Stella. **Interrogando o Documentário Brasileiro**. In: Sinopse – revista de cinema. No 10. São Paulo: dezembro 2004. p. 89 – 96.

Catálogos:

AUTRAN, Arthur; PUPPO, Eugênio (curadoria). **Montagem no Cinema**. São Paulo: CCBB, 2006.

BENTES, Ivana; DUBOIS, Philippe (curadoria). **Movimentos Improváveis – o efeito cinema na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, maio-junho 2003.

BORGES, Cristian; CAMPOS, Gabriela; AISENGART, Inês (curadoria). **Retrospectiva Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar**. São Paulo: CCBB, 2006.

CAKOFF, Leon (curadoria). **31ª Mostra internacional de cinema**. São Paulo: 19 outubro a 1 novembro 2007.

DAVID**,** Catherine; REHM, Jean-Pierre (curadoria). **a respeito de Situações Reais**. São Paulo: Paço das Artes, maio-junho 2003.

LABAKI, Amir (curadoria).**12º Festival internacional de documentário É tudo verdade**. São Paulo: 22 março a 1º abril 2007.

MESQUITA, Cláudia; SARAIVA, Leandro (curadoria). **Mostra Diretores Brasileiros – Eduardo Coutinho – cinema do encontro**. São Paulo: CCBB, 2003.

RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó: O arquivo universal e outros arquivos**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Folder:

Exposição **Diário de uma boneca** de Lia Menna Barreto, Porto Alegre, 29 de abril à 3 de junho de 2000.

Dicionários:

AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

TULARD, Jean. Trad. Moacyr Gomes Junior. **Dicionário de Cinema – os diretores**. Porto Alegre: L&PM, 1996.

Sites:

http://www.cinemateca.gov.br

http://www.elojoquepiensa.udg.mx

http://www.institut-lumiere.org

http://www.mnemocine.com.br/aruanda

http://www.centrepompidou.fr

Filmografia:

Histoire(s) du Cinema. Direção, roteiro, montagem: Jean-Luc Godard. Ano de lançamento (França): 1989 e 1998.

Entrevistas:

Jane de Almeida. São Paulo, novembro de 2005.

Sandra Kogut. São Paulo, junho de 2006.

Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, outubro de 2007.

Cristiana Grumbach. Rio de Janeiro, outubro de 2007.

Eduardo Escorel. Rio de Janeiro, outubro de 2007.

Evaldo Mocarzel. São Paulo, fevereiro de 2008.

Anexos

DVD 1 – PATRíCIA FRANCISCO

Eu, trilho (cor, p&b/ miniDv, DvCam/ 20 min / 2008)

Retratos da Vó Ana (p&b/ digital/ 5 min/ 2008)

DVD 2 – JEAN-LUC GODARD

História(s) do cinema (capítulo 4, episódios A e B / 64 min/ 1998)

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo